

La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la “danza contemporánea” de la ciudad de Buenos Aires

Autor:

Clavin, Ayelen

Tutor:

Cadús, Eugenia

2021

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

Secretaría de Posgrado

Maestría en Estudios de Teatro y Cine
Latinoamericano y Argentino

Tesis de Maestría

*La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en
la “danza contemporánea” de la ciudad de Buenos Aires*

Directora: Dra. Eugenia Cadús

Maestranda: Lic. S. Ayelen Clavin

2021

Índice	
Agradecimientos	3
Introducción	4
Capítulo 1: El proceso creativo como tema	31
1.1. ¿Cómo se crea “danza contemporánea” en la ciudad de Buenos Aires?	32
1.2. El ensayo y la tarea compositiva	40
1.3. Composición coreográfica de la experiencia espectral	76
Capítulo 2: Humor e ironía en cuerpos desencantados	93
2.1. Ironía y desencanto	95
2.1.1. La dinámica irónico-humorística	106
2.1.2. El lado B del encanto	110
2.2. El cuerpo y lo real desencantado	116
Capítulo 3: Definiciones para una “poética del desencanto”	138
3.1. Una perspectiva poética	138
3.2. El desencanto como poética	143
3.3. Definiciones. ¿En qué consiste la poética del desencanto?	161
Conclusiones	164
Bibliografía	169
Apéndice	179

Agradecimientos

En primer lugar, quiero agradecer a los amigxs y colegas que me ha dado la danza, de lxs cuales aprendo permanentemente, y con lxs que comparto danzas, creaciones, interrogantes, reflexiones y preocupaciones.

A la universidad pública y gratuita que me permitió una educación de calidad en mi país; y a sus hacedores/as, que tan amorosamente contribuyeron a que mi curiosidad se transforme en inquietud, y que mis inquietudes se transformen en una práctica reflexiva constante. Agradezco especialmente a la Universidad Nacional de las Artes, en la que cursé mi carrera de grado y en la que sigo haciendo/pensando la prácticas dancística, y a la Universidad de Buenos Aires en la que transité mi Maestría.

También deseo agradecer a mis compañeras del GEDAL –Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas– por las valiosas lecturas compartidas y las preciosas discusiones mediante las cuales pensamos nuestras prácticas dancísticas; y al IHAAL –Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano– de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), por alojarnos y contenernos.

Agradezco también, y por partida doble, a lxs creadores/as de las piezas escénicas que estudio en esta tesis: en primer lugar, porque sus obras me interpelaron tanto como espectadora que no pude dejar de pensar en ellas; y en segundo lugar, por facilitarme materiales y charlas para que analice sus creaciones.

A quienes han colaborado con materiales bibliográficos específicos, sus lecturas atentas y extensas charlas durante mi trabajo de escritura, también les doy las gracias porque sin esos intercambios no hubiese sido posible la concreción de esta tesis.

Agradezco muy especialmente a mi directora de tesis Eugenia Cadús porque su acompañamiento ha sido de una generosidad mayúscula. Además de su mirada aguda, sus apreciaciones esclarecedoras y su pasión por pensar la danza, aprecio la contundencia con la que encarna el oficio de investigar, algo que sin dudas deseo sigamos compartiendo.

Por último, agradezco a mis médicxs, a mi familia y amigxs, a Gastón y a Pathé por curarme y cuidarme.

Introducción

La presente investigación tiene como punto de partida la inquietud por aquellas obras de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires que ponen en escena el proceso creativo. Se desprende de observar un grupo de creaciones –de la segunda década de los 2000– en las que la dimensión del ensayo –que es la instancia procesual, y aparentemente no definitiva en la creación de artes escénicas– aparece formando parte de las obras, con frecuencia de manera central, es decir como principio constructivo o como tema de la obra.

Particularmente, mi interés en estudiar este grupo de obras, surge de la conjunción entre mi trabajo en la práctica escénica (como bailarina y creadora en la ciudad de Buenos Aires) y mi formación en la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. Mis diversos acercamientos a la danza –desde la interpretación, la dirección, la investigación y la espectación¹– han alimentado interrogantes en torno a ese pluralismo que supone lo contemporáneo, y sobre todo por las implicancias de lo local en las manifestaciones dancísticas actuales.

Este acercamiento múltiple configura mi mirada sobre el objeto danza contemporánea, y sobre las diez piezas escénicas de las que se ocupa el presente trabajo. En este sentido, resultan significativas las trayectorias teóricas de los estudios latinoamericanos sobre prácticas escénicas locales recorridos en los diversos seminarios de la Maestría, especialmente aquellas que hacen hincapié en cómo pensamos nuestras prácticas y nuestras obras como experiencias y creaciones situadas, específicas de una época y de un contexto. Es decir, que no pueden explicarse solamente por el recibimiento y la implantación de elementos alóctonos, o por narraciones pretendidamente universales y neutrales que construyen *una* Historia². Por el contrario,

¹ Si bien el término “espectación” no existe como tal, utilizaremos este neologismo para referirnos a la tarea, función o actividad de *ser espectador/a*. Así es que la palabra “espectación” no sería equivalente a “expectación”, puesto que esta última referiría a cierto estado de expectativa, ansiedad o inquietud que puede o no caracterizar a un/a espectador/a. Sí consideramos que toda “espectación” implica, de un modo u otro, la gestión de expectativas.

² Como señala Eugenia Cadús (2019), “desde su inicio la danza escénica estuvo ligada estéticamente a la ideología dominante, hegemónica”. Así, una tendencia historiográfica sobre danza argentina organizada a partir de “la idea de una 'Danza' con mayúscula y de “relatos que pretenden abarcar ‘toda la danza’” (Cadús, 2019: 146) corre el riesgo de desconocer o invisibilizar toda manifestación anterior a las sucesivas visitas/llegadas de artistas extranjeros y aquellas que están por fuera de determinados tipos de prácticas o creadores/as.

las particularidades del contexto de creación y los modos en que lxs creadores/as³ trabajan son determinantes en la complejidad de lo creado; e incluso determinan la – también compleja– “resemantización” de elementos procedentes de otras latitudes (Pellettieri, 1997).

En cuanto a lo problemático que resulta definir “danza contemporánea”, tomamos en cuenta las reflexiones del bailarín y coreógrafo ecuatoriano Fabián Barba y su invitación a repensar y cuestionar el discurso de la tradición dancística hegemónica⁴, desde nuestros contextos latinoamericanos. Barba observa que hay obras, prácticas, creadores o técnicas que, ante la mirada de quienes construyeron esta historia lineal y monolítica –la tradición– parecieran quedar afuera (Barba, 2017). Su propia experiencia fue la que propició estas reflexiones, ya que al llegar a Bélgica para estudiar en la escuela P.A.R.T.S. (Performing Arts Research and Training Studios - School of contemporary dance), Barba advirtió que las danzas que practicaba o creaba en su país natal eran vistas, en el contexto europeo, como ‘danza del pasado’ más que como ‘danza contemporánea’, aun cuando se tratase de prácticas actuales. Barba propone entonces reflexionar acerca de quiénes son los que sientan las bases para definir lo que la danza contemporánea es, y lo que queda por fuera; y señala, incluso, que quizá podríamos formular otras denominaciones. Sostiene que “la danza contemporánea no puede ser definida en términos temporales e históricos, exclusivamente” y afirma que hay una “horizonte cultural” (Barba, 2018) que hay que tomar en cuenta ya que determina la definición de lo contemporáneo. Se refiere a determinadas características locales – materiales, filosóficas, institucionales, etc–.

Durante su formación en Bruselas, el artista ecuatoriano observó que la palabra “contemporánea” se entendía de cuatro maneras: en primer lugar, como un género artístico, es decir, así como hay danza moderna, *hip-hop* y ballet, hay danza

³ En el presente escrito, y asumiendo que no supone riesgo de ininteligibilidad, se utilizarán dos variantes de lenguaje inclusivo: la opción “x” para sustantivos y adjetivos referidos a personas, como por ejemplo “numerosxs” y “coreógrafxs”; y la opción “el/la” o equivalentes (por ejemplo, “investigador/a”) para los casos en que el uso de la “x” podría obstaculizar una lectura en voz alta. Esta decisión se enmarca en el reconocimiento de la validez del lenguaje inclusivo en las producciones académicas, resuelto por el Consejo Directivo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el 3 de diciembre de 2019.

⁴ Cuando hablamos de tradición dancística hegemónica nos referimos a una genealogía pretendidamente universal, construida por los autoproclamados centros de “surgimiento” de la danza (principalmente una parte de Europa y Estados Unidos, como una suerte de “puntos cero”). Esta narrativa incluye determinadas estéticas, específicamente el ballet, la danza moderna, la danza contemporánea y la performance; y deja por fuera otras manifestaciones.

contemporánea; en segundo lugar, como un adjetivo que refiere a lo que se hace en el presente; en tercer lugar, como un tipo de danza que “tiene de por sí una actitud crítica con el contexto en el que se trabaja”; y por último como “un proceso de innovación constante” que busca lo nuevo, “lo que nunca se ha hecho antes” (Barba, 2018). A partir de estas observaciones, advierte que “Cuando estas cuatro formas de entender lo contemporáneo se fusionan en sólo uno, la danza contemporánea puede, epistémicamente, generar una violencia, que es la violencia de denegar la contemporaneidad a otros tipos de danza” (Barba, 2018).

En línea con lo que propone Barba, estudiamos las piezas escénicas de nuestra serie como manifestaciones de danza contemporánea desde su inclusión en el contexto latinoamericano-argentino-bonaerense de creación. Si bien observamos que en algunas prácticas de danza contemporánea lo “contemporáneo” implica una zona de desdefinición y borramiento de los límites entre las disciplinas artísticas (me refiero a las prácticas dancísticas que incluyen elementos tanto de otras artes –visuales, teatrales, por ejemplo–, como elementos inicialmente extra artísticos –movimientos provenientes de la vida cotidiana–), esa transdisciplinariedad de la danza contemporánea no debiera asumirse como esencial a la definición de lo contemporáneo. Proponemos, en cambio, atender las singularidades que los contextos específicos, heterogéneos, proyectan en las creaciones dancísticas. En este sentido, las manifestaciones locales portan rasgos específicos y características propias en cuanto a las formas⁵ y los procedimientos de la puesta, así como en el modo y el tono en que lxs artistas habitan la escena. Consideramos que esos rasgos y características –los cuales abordamos en este trabajo– no se comprenden escindidos de las condiciones en las que las obras se crean y no se explican sin tomar en cuenta cómo trabajan lxs artistas de la danza de Buenos Aires.

En este sentido, Victoria Fortuna (2019) señala en su libro *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*, que la categoría “danza contemporánea” no indica un período histórico, ni una técnica específica ni un estilo sino que “(...) produce la condición de la posibilidad de trabajar a través de una gama diversa de prácticas que comparten ampliamente un linaje común y se mueven de otra manera, en

⁵ Nos referimos a “forma” en el sentido de forma escénica, es decir, como modo de organización de la puesta en escena, considerando un ordenamiento en términos de estructura, disposición y el conjunto de las elecciones compositivas.

relación con la historia argentina de violencia política y económica”⁶ (Fortuna, 2019: 11). En consecuencia, la autora incluye en el término “contemporánea” a prácticas dancísticas que se desarrollaron desde mediados de la década del sesenta, puesto que advierte allí un cambio por parte de lxs hacedores/as de danzas que ella investiga, entendiendo estos cambios estrechamente vinculados a los cambios políticos, culturales y económicos de nuestro país (Fortuna, 2019).

En este sentido, nos interesa pensar las obras que estudiamos –las cuales detallaremos más adelante–, como afirmaciones locales de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, con formas autóctonas de construir la puesta en escena. Es posible que la asociación más común del adjetivo autóctono, en términos culturales, refiera a elementos e íconos, muchas veces estereotipados, de un determinado lugar (por ejemplo, el poncho y el mate como elementos autóctonos argentinos). Sin embargo si consideramos que lo autóctono es aquello que es propio del lugar en el que se encuentra, es viable pensar las formas de las puestas en escena que estudiamos, como propias del sitio en que fueron creadas, y como creaciones que vehiculan interrogantes sobre determinados modos de creación en un contexto específico.

Esto resulta importante dado que en general la historia de la danza argentina ha sido explicada a partir de las consecutivas llegadas de bailarines/as, coreógrafxs y compañías del exterior. En este sentido, aclaramos que nuestra perspectiva se aparta de la configuración historiográfica establecida de la danza escénica⁷ occidental basada en, por un lado, los autoproclamados centros hegemónicos de difusión de la danza, y por otro –y según la lógica por instaurada por esa misma construcción hegemónica– países que “reciben” y reproducen prácticas alóctonas. Aun considerando la importancia del intercambio cultural, sobre todo en la cosmopolita ciudad de Buenos Aires, debemos tomar en cuenta las particularidades de esos intercambios. Incluso considerando las apropiaciones por parte de lxs artistas argentinos/as frente a artistas o estéticas foráneas, sostenemos que se trata de procesos complejos. Entendemos que incluso en esas “recepciones” lxs artistas locales “resemantizan” el elemento externo que ingresa, según

⁶ La traducción es mía: “(...) it produces the condition of the possibility for working through a diverse range of practices that broadly share a common lineage and move otherwise in relationship to Argentine histories of political and economic violence.”

⁷ Cuando hablamos de “danza escénica” nos referimos a la danza en cuanto espectáculo, o sea, como hecho escénico con fines artísticos. Es decir, con predominio de la función estética (Mukarovský, 1977).

lo que espera y lo que exige el contexto social local, y también las posibilidades y limitaciones que este ofrece (Pellettieri, 1997).

El objeto de estudio y la construcción de la serie “poética del desencanto”

Como ya mencionamos, nuestra investigación se dedica a un grupo de obras de un período de tiempo determinado correspondiente a la segunda década de los 2000 (entre 2009 y 2014), a excepción de una de las piezas que es del 2006 y podría constituir un antecedente cercano de la serie estudiada. Sin embargo, no debemos perder de vista que este período específico –y la singularidad que las formas dancísticas adquieren– no está aislado, sino en permanente vínculo con la serie social.

Las obras que forjaron el interrogante inicial de esta investigación y que se agrupan en el presente trabajo, fueron creadas y estrenadas en la Ciudad de Buenos Aires entre 2009 y 2014. Estas son: *Octubre. Un blanco en escena* (2009)⁸ de Luis Biasotto⁹; *Adonde van los muertos (lado B)*¹⁰ (2010) y *Adonde van los muertos (lado A)*¹¹ (2011) del Grupo Krapp¹², dirigidas por Luciana Acuña y Luis Biasotto; *Ensayo*

⁸ *Octubre (un blanco en escena)* se ha presentado en el CCC - Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini y en el Teatro del Pueblo, ambas salas de la ciudad de Buenos Aires. Respecto a nuestro acercamiento a la obra quisiéramos aclarar que no hemos contado con el registro fílmico, por lo cual el modo de abordarla se basa en nuestro recuerdo y anotaciones de una de las funciones del Centro Cultural de la Cooperación en 2009 y artículos periodísticos y académicos que otros escribieron sobre esta pieza. Ante la negativa de Biasotto de compartirnos el registro para fines investigativos, y por supuesto comprendiendo absolutamente sus motivos personales/artísticos, se nos presentó la disyuntiva entre seguir incluyéndola en la serie que estudiamos, o descartarla. Optamos por conservar su lugar en nuestro trabajo porque la consideramos una pieza importante en términos de los elementos que describimos y de la poética que proponemos. No obstante ello, la aproximación al objeto se dificultó, en comparación con el resto de las obras. En sí misma, la situación nos pone frente a las vicisitudes que se presentan a la labor investigativa en artes escénicas, para un tipo de objetos móviles, difícilmente asibles en su completitud y complejidad. Por un lado, por la necesaria recurrencia a fuentes primarias y secundarias que complementen nuestra primigenia vista de la obra en vivo; pero por otro lado por las tratativas implicadas en hacernos de los materiales necesarios para ofrecer análisis rigurosos de las creaciones.

⁹ El 16 de mayo de 2021, mientras ultimaba el presente escrito, Luis Biasotto falleció en Unquillo, Pcia. de Córdoba, Argentina. Su trabajo artístico y su modo de concebir la práctica escénica han impulsado, no solamente los interrogantes que fundamentan esta tesis, sino preguntas a toda una generación de artistas escénicos, espectadores/as, pensadores/as y críticos/as; en definitiva, un invaluable aporte a la danza argentina.

¹⁰ Nuestro análisis de *Adonde van los muertos (lado B)* se basa en la asistencia a función en el Centro Cultural Recoleta, C.A.B.A., en 2010. Además, el registro fílmico facilitado por sus creadores/as fue de suma utilidad.

¹¹ Nuestro análisis de *Adonde van los muertos (lado A)* se basa en la asistencia a una de las funciones de la temporada 2011 en el teatro La Carpintería (C.A.B.A) y el registro fílmico –facilitado por Acuña y Biasotto– de una de las funciones de ese año en el Teatro Argentino de la Plata (Provincia de Buenos Aires). Asimismo, nos fue de suma utilidad la publicación de “Fin de la representación como comedia. *Adonde van los muertos (lado A)*” en la compilación de Marcos Perearnau (2015).

*para morir*¹³ (2012) de Jéssica Josiowicz; *En obra*¹⁴ (2013) de Eugenia Cadús; *Cartas a mi querido espectador*¹⁵ (2013) de Fabián Gandini; *Por el dinero*¹⁶ (2013) de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky; *Basura*¹⁷ (2013) de Rakhil Herrero y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*¹⁸ (2014) de Marina Otero. Como mencionamos antes, a estas nueve obras sumamos una pieza anterior, *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)*¹⁹ (2006) de Luis Biasotto que como dijimos, entendemos como un antecedente temprano de nuestra serie de obras. Si bien en el apartado Metodología, profundizamos sobre la noción de “serie”, adelantamos que, considerando las particularidades de nuestro objeto de estudio y el modo de observarlo, podemos decir que las diez piezas escénicas que abordamos conforman una serie porque que presentan de manera combinada un

¹² Vale señalar que los títulos de las dos obras de Krapp que conforman el díptico sobre la muerte, *Adonde van los muertos (lado B)* (2010), y *Adonde van los muertos (lado A)* (2011) se encuentran referidos de diferente manera según la fuente a la que accedamos. Tanto en el volante impreso de la obra ...(*lado A*), como en la conocida plataforma de difusión y venta de entradas Alternativa Teatral, el título de ambas aparece como una afirmación (“Adonde van los muertos...”); es por eso que optamos por nombrarlas así en este trabajo. Pero en la filmación de ...(*lado B*) que consultamos (registro que nos han facilitado los propixs creadores/as Acuña y Biasotto) el nombre de la obra aparece en tono de pregunta: “A dónde van los muertos...” El sentido del título es levemente diferente si consideramos una u otra opción. Tomamos en consideración esta diferencia, y utilizamos la que coincide con la gráfica impresa.

¹³ *Ensayo para morir* fue estrenada en la sala Apacheta en 2012 y en el mismo año de su estreno se presentó también en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas (III Festival Internacional CoCoA), en 2013 en Café Müller y Ciudad Cultural Konex (Bienal Arte Joven Buenos Aires), y en 2014 en Club Cultural Matienzo y El Sábado Espacio Cultural (Ciclo El Vuelco, de nuevxs creadores/as de la escena contemporánea), todos estos ámbitos y salas ubicadas en la ciudad de Buenos Aires. Nuestro análisis se remite a dos registros, de dos versiones distintas de la obra facilitados por su directora. Un registro, corresponde a las presentaciones en el Centro Cultural Rojas y el otro a una función en Club Cultural Matienzo.

¹⁴ Nuestro análisis de *En obra* se basa en la asistencia a varias de las funciones en las salas porteñas en las que se presentó: El Sábado Espacio Cultural (Ciclo El Vuelco) y Espacio Zafra en 2013, Centro Cultural Borges, Café Müller Club de Danza y Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (IV Festival Internacional de Danza Independiente Cocoa) en 2014, e IMPA La Fábrica en 2015. Por otro lado, contamos con el registro fílmico de una de las funciones en IMPA, facilitado por Cadús. Asimismo, mi cercanía con el proceso creativo de la obra, con su directora y con el elenco posibilitó charlas y reflexiones conjuntas respecto de la pieza y su recorrido creativo-productivo.

¹⁵ Nuestro análisis de *Cartas a mi querido espectador* se basa, por un lado en la asistencia a función en el marco de su primera temporada en el Teatro El Extranjero en 2013; y por otro lado, en el registro fílmico de una función posterior en Café Müller Club de Danza, facilitado por su director Fabián Gandini.

¹⁶ Nuestro análisis de *Por el dinero* se basa en, por un lado en la asistencia a función en el Cultural San Martín; y por otro lado, en el registro fílmico de una función, facilitado por sus creadores/as. *Por el dinero* se ha presentado en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2013, en el Cultural San Martín en 2014 y en Timbre 4 en 2015, C.A.B.A.

¹⁷ Nuestro análisis de *Basura* se basa en el registro fílmico de una función en Café Müller Club de Danza, facilitado por Herrero. Asimismo, mediante entrevista inédita hemos accedido a sus reflexiones respecto al proceso creativo-productivo de la obra.

¹⁸ Nuestro análisis de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* se basa, por un lado, en la asistencia a varias funciones en algunas de las salas porteñas en las que se ha presentado: Club Cultural Matienzo, Café Müller Club de Danza y Teatro El Extranjero; y por otro lado, el registro fílmico facilitado por Otero. La obra ha realizado funciones desde el año de su estreno, ha participado en festivales nacionales e internacionales, y aún al momento de escritura de esta tesis ofrece algunas funciones esporádicas.

¹⁹ Nuestro análisis de *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* se basa en el registro fílmico de función, proporcionado por su director.

conjunto de características, que nos permitirían hablar de una “poética” (Groys, 2014; 2008), y denominamos a esta serie “poética del desencanto”²⁰.

Es importante aclarar entonces los elementos de esta construcción. Por un lado, cuando hablamos de “poética” lo hacemos en los términos de Boris Groys (2014): tomamos la perspectiva del hacedor/creador, es decir que consideramos las condiciones materiales de producción impactando en las obras. Aun cuando la dimensión de la producción está presente en la etimología misma de *poiésis*, a menudo el término “poética” se cristaliza en relación a los rasgos formales y estilísticos de las obras (Ducrot y Todorov, 2005). Siguiendo a Groys –y su perspectiva “no-estética”–, la noción de poética que proponemos incluye de manera atenta al sujeto de la acción creativa (el/la artista) y la acción misma (el trabajo) de crear/producir²¹. ‘Poética’, en este caso, estaría conteniendo algo más que un conjunto de rasgos formales y estructurales; más bien se trataría de observar las obras como un punto incluido en lo que –escénicamente, a veces irónicamente, metalingüística y autobiográficamente, etc.– se presenta como un “trabajoso” trabajo humano. Por otro lado, cuando hablo de “desencanto” no sólo me refiero al resabio del contexto local/material en el que lxs artistas producen, y que a menudo ingresa en las obras (ya sea como austeridad escénica producto de la falta de recursos, o como explicitación producto del interés de lxs creadores en evidenciar esas circunstancias). Con “desencanto” me refiero además a la desactivación de la lógica de encantamiento (ilusionista) en la que las artimañas de la creación/producción del hecho escénico quedarían ocultas. Des-encantar implica, en este caso, des-ocultar, des-ilusionar.

A continuación adelantamos cuáles son esos rasgos cuya recurrencia en las obras sembró la sospecha de que estábamos ante una serie de piezas escénicas que compartían un conjunto de premisas, motivaciones, intereses formales, interrogantes, marcas de las situaciones y las formas de producción. Vale aclarar que el modo en que

²⁰ Respecto a la noción de “poética del desencanto”, es conveniente explicitar –aunque quedará aclarado a lo largo del texto–, que mi acepción no equivale a la construcción utilizada por Lucas Margarit (2014) para pensar las poéticas literarias de Samuel Beckett y Georg Trakl. Por un lado, porque su recorte es otro –trabajamos sobre objetos de estudio muy distintos–: Margarit se dedica a un tipo de literatura dramática y el presente trabajo a prácticas escénicas, dancísticas. Pero por otro lado, ambos términos –tanto “poética” como “desencanto”– son abordados desde una perspectiva distinta en este escrito. El modo en que entiendo ambas nociones se encuentra explicitado a lo largo de esta tesis: asumo una perspectiva “poética” en los términos de Groys (2014) y defino el término “desencanto” para referirme a un conjunto de características de las puestas en escena y de los cuerpos que las construyen y habitan.

²¹ Ver también el concepto de “poiésis” en “Filosofía de la poiésis” de Enrique Dussel (1984), en *Filosofía de la producción*.

las puestas en escena contienen estas características no es absolutamente uniforme, pero su iteración es lo que nos permite pensar el conjunto de obras en términos de una serie, y examinar tanto las regularidades como las particularidades. En primer lugar, estas obras muestran los avatares del proceso de creación de la pieza como tema; asimismo, evidencian los procedimientos de la tarea compositiva del/la coreógrafo/a, las maneras en las que se aborda la construcción del tema en las obras de danza y la reflexión sobre los roles de creación, producción y espectación en las artes escénicas; realizan un particular tratamiento de elementos documentales y autobiográficos; apelan a la ironía y el humor utilizándolos en clave crítica, y a menudo como base de un tono patético-risible a las obras –que coexiste con el desencanto que otros procedimientos o modos de estar en escena le confieren a la pieza–. También se observa la fragmentación de la escena y del dispositivo escénico: concretamente, la exposición subrayada de los medios técnicos (cables, notebooks, proyectores, prolongadores), y en términos más amplios, esa voluntad de ruptura de la ilusión teatral, es decir, los procedimientos que apuntan a fragmentar –y entonces desarmar– esa unidad que, de modo tranquilizador, tiende a ocultar las costuras de la obra –el trabajo insumido en crearla, los sujetos trabajadores/as implicadxs y sus cuerpos y esfuerzo–. En cuanto a cómo aparece el cuerpo en escena, en algunos casos observamos una particular fisicalidad hipotónica, esto es un bajo tono muscular, o la ejecución de acciones con la mínima energía requerida. Los cuerpos se presentan presa de cierto abatimiento o aparente descuido. Por último, la recurrencia al metalenguaje como procedimiento que también colabora a resquebrajar la ilusión del dispositivo escénico, está presente en cada una de las diez piezas que estudiamos. Así, cada obra insiste en evidenciar que se trata de una obra, en develar e ironizar las convenciones teatrales, en desocultar las operaciones que un dispositivo ilusionista ocultaría y en incluir la dimensión del ensayo –con su carácter provisorio y tentativo–.

En consecuencia, los objetivos generales de la presente investigación se orientan –mediante el análisis de casos específicos de varias puestas escénicas estrenadas entre los años 2009 y 2014, más una obra antecedente estrenada en 2006– a estudiar las formas que adopta una parte de la escena dancística contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, observando cómo los modos de creación y producción se constituyen en tema y concepto central, evidenciando el funcionamiento de una parte del aparato productivo dancístico. Contribuir al análisis de las relaciones entre las particularidades de esas formas escénicas y la singularidad del contexto latinoamericano-argentino-

bonaerense. Por último, contribuir al pensamiento y generación de teoría de la danza escénica contemporánea argentina en diálogo con las expresiones artísticas de nuestro tiempo.

Como objetivos específicos nos proponemos: analizar las obras que integran la serie y describir los elementos formales que estructuran sus puestas en escena; revisar de qué manera estas piezas ponen en escena el proceso creativo y cómo este se constituye en tema; aproximarnos a las dinámicas de circulación de estas creaciones a partir de analizar cómo aparecen en la puesta en escena las marcas de dichas dinámicas; conocer (mediante testimonios, entrevistas, elementos paratextuales y otras fuentes primarias y secundarias) elementos que nos permitan reconstruir el contexto de la ciudad de Buenos Aires como área específica de creación escénica para observar de qué modo esas circunstancias son evidenciadas, denunciadas, criticadas en las obras que estudiamos; examinar los procedimientos metalingüísticos y de fragmentación escénica; analizar cómo se escenifica la instancia de ensayo y cómo aparece evidenciada la tarea compositiva del/la director/a-performer; describir cómo aparecen los elementos documentales y biográficos; observar de qué modo los procesos de construcción de la ironía y el humor contribuyen a complejizar la producción de sentido; estudiar los elementos escénicos (texto, objetos, movimiento, gesto, proyección audiovisual, etc.) mediante los cuales se construyen dichos procedimientos; analizar la singularidad de los cuerpos en escena, considerando su aparente abatimiento o falta de tono, su dimensión real; enunciar las formas específicas que adopta esta escena desencantada y desencantadora (es decir, las dos acepciones mencionadas del “desencanto”).

Estado de la cuestión

En primera instancia, es importante aclarar que nuestro trabajo se enmarca en estudios más amplios, correspondientes a la danza como forma artística incluida en las artes escénicas, emparentada al teatro desde los inicios, y al arte de la performance desde los años sesenta del siglo XX. Ahora bien, es preciso aclarar que entendemos que las prácticas dancísticas están determinadas por el funcionamiento de las lógicas socio-culturales. En este sentido, más que comprender el funcionamiento de la danza contemporánea sólo en sus aspectos formales, buscamos entender las puestas en escena

como producto del trabajo de sus creadores/as, y condicionadas y “marcadas” por la especificidad del quehacer creativo-productivo en su contexto. Si bien hay investigadores/as que se encuentran pensando las prácticas de la puesta en escena de la ciudad de Buenos Aires –teatro, danza, performance– en los términos propuestos en la presente investigación, no abundan trabajos que indaguen en características comunes a las obras, reflexionando sobre la escena local de danza contemporánea en su conjunto.

En tal sentido, únicamente podríamos consignar el ya mencionado libro de Victoria Fortuna (2019) *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*. Allí, investiga algunas prácticas de danza contemporánea argentina en su relación con la trama política y económica. La autora entiende que el vínculo entre las prácticas dancísticas de la ciudad de Buenos Aires y la identidad nacional es complejo e inestable, al igual que el vínculo entre esas prácticas y la economía mundial. Fortuna llama la atención sobre las relaciones desiguales de poder (“fricciones”) entre los países centrales y periféricos en términos de difusión de la danza.

Asimismo –y si atendemos especialmente a la singularidad poética de las obras que estudiamos en esta tesis– el trabajo de Fortuna ofrece además el análisis de una pieza escénica de 1970 con la que podríamos establecer una relación con nuestra serie en tanto devela parte del funcionamiento del aparato y relaciones de producción de la danza contemporánea porteña de entonces. Se trata de la obra titulada *Ana Kamien* de la coreógrafa y bailarina Ana Kamien, estrenada en el Centro Cultural General San Martín. La línea del análisis de Fortuna aborda cómo algunas artistas de aquellos años –y concretamente Kamien– establecieron “otro modo de moverse” (“*moving otherwise*”), dando cuenta de las condiciones en las que se crea y produce, y tematizando la danza como trabajo (Fortuna, 2019: 48-52). Por el modo en que la obra *Ana Kamien* desoculta los hilos de la trama productiva, la situación laboral y el funcionamiento de las políticas institucionales en torno a la danza, podemos considerar este caso como un antecedente aún más temprano –de la generación de artistas de los años setenta–, que se emparenta a la poética que aquí estudiamos –que comprende obras y creadores/as de la segunda década de los 2000–. Como observamos, el trabajo de Fortuna contribuye a pensar la relación entre las creaciones y su contexto inmediato de producción. Pero también es un aporte para pensar las relaciones de nuestra danza con el mercado global, dos aspectos que están presentes en las obras que abordamos. Por último, los análisis de Fortuna sobre *Por el dinero* nos sirven para complementar nuestro estudio sobre la estética

paródica de esta puesta escénica y sobre el trabajo humorístico presente en otras creaciones de Luciana Acuña.

Ahora bien, el trabajo de Fortuna es el único que lleva a cabo un análisis de conjunto reflexionando –particularmente a partir de los tópicos de violencia y memoria– sobre las características de la escena dancística argentina. Es por ello que recurrimos también a artículos de pensadoras que analizan los modos y contextos de creación actuales en la danza contemporánea de otros países, aun cuando se trate de contextos distintos, que abordan el estudio de los modos en que ciertos artistas y grupos crean y producen.

Uno de esos artículos es “Pronóstico sobre la colaboración” de la filósofa eslovena Bojana Kunst (2016), donde analiza el cambio en los modelos laborales de la danza contemporánea europea y su subrayada tendencia a la idea de colaboración. Kunst no se refiere a estas latitudes, pero tomamos en cuenta su advertencia sobre la ansiedad que produce el exceso de la noción de colaboracionismo y la insistencia en la idea de trabajo en equipo. La autora vincula los procesos de colaboración artística y una particular experiencia neoliberal del tiempo, relación que nos parece útil para pensar la realidad –acelerada y desencantada– en la que trabajan lxs artistas, y se hace presente en las obras.

El segundo artículo es de la teórica serbia Bojana Cvejić, titulado “¡Coreografía o más!” (2014) y publicado en el libro de las *IV Jornadas de Investigación en Danza 2010. Nuevas Dramaturgias y Estéticas del Movimiento*. Este capítulo reflexiona en primer lugar, sobre las obras que no incluyen un cuerpo danzando de manera relativamente virtuosa –o, podríamos agregar, según lo que la danza hegemónica ha establecido que es “virtuoso”–, es decir, un cuerpo moviéndose mediante una técnica reconocible de danza moderna, contemporánea o clásica. La autora se centra en la relación entre las obras y la historia de la danza, la “desnaturalización del *médium*” y el cuestionamiento sobre si la “danza implica ese cuerpo en movimiento” (Cvejić, 2014). Este aspecto nos sirve para pensar los modos en que aparece (o desaparece) la o las técnicas reconocidas en las obras que estudiamos, y analizar qué tipo de movimiento ingresa a la escena. En segundo lugar, al retomar la tesis de la coreografía social de Andrew Hewit (2005), Cvejić piensa una continuidad entre el cuerpo del trabajo y el cuerpo de la danza e incluso propone que son uno y lo mismo. Observamos que dicha

continuidad está presente en las obras que estudiamos. Por último, consideramos que el análisis sobre la valoración del proceso como vehículo de cuestionamiento a “la capitalización y la instrumentalización del trabajo” nos sirve para pensar la preeminencia de lo procesual por sobre lo definitivo en las piezas que estudiamos, y las tensiones entre la elección escénica de mostrar el proceso y la dimensión laboral.

Por último, para pensar las vicisitudes de la creación y producción de danzas en nuestros contextos latinoamericanos, consideramos el artículo del bailarín y coreógrafo mexicano José L. Reynoso (2019) “Democracy’s Body, Neoliberalism’s Body: The Ambivalent Search for Egalitarianism Within the Contemporary Post/Modern Dance Tradition”, que analiza el vínculo de tensión entre las relaciones aparentemente democráticas de las prácticas dancísticas y la reproducción de las lógicas de explotación propias del capitalismo, en contextos neoliberales latinoamericanos. Este análisis de las lógicas colaborativas de creación, que tiene en cuenta también sus sombras –y que podemos leer en diálogo con el ya mencionado “Pronóstico sobre la colaboración” de Kunst (2016)–, resulta conveniente para reflexionar sobre esas lógicas también presentes en la creación y producción dancística independiente de la ciudad de Buenos Aires.

Asimismo, tomamos en cuenta los estudios históricos sobre danza contemporánea argentina que refieren a su surgimiento –o, mejor dicho, al momento en que lxs creadores/as comienzan a denominar así a su práctica– y/o a su estado actual. Entre ellos, contamos con el trabajo de Marcelo Isse Moyano *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida* (2010). Este libro es una compilación de entrevistas a coreógrafos y coreógrafas de la escena local de danza contemporánea. Por lo tanto, constituye una fuente primaria al recuperar biografías en primera persona, entre ellas la de Luciana Acuña y Luis Biasotto, que consideramos para este trabajo. Publicado en el año 2010, el libro recorre la danza contemporánea hasta el presente de su publicación. Dado que las obras que aquí estudiamos fueron estrenadas entre 2009 y 2014, este trabajo aporta una muestra de un conjunto de creadores/as que se encontraba trabajando en la escena porteña. Isse Moyano ofrece también una breve síntesis histórica que precede a las entrevistas, en la que recupera el trabajo de lxs creadores/as de mediados del siglo XX, tanto en los ámbitos oficiales como no oficiales. Esto es de utilidad para considerar el recorrido de la danza argentina, y principalmente la que se desarrolla en Buenos Aires.

Otros dos trabajos de Isse Moyano que es preciso consignar son, por un lado, el capítulo “Lo contemporáneo de la danza contemporánea en Buenos Aires” incluido en *Danza, investigación en Argentina*, en el que se aproxima a la danza contemporánea de los años 2000 atendiendo al contexto de lo que denomina “los nuevos modelos de producción” (Isse Moyano, 2011: 39). En este capítulo, el autor presenta algunas características que aparecen como procedimientos comunes a las obras de danza contemporánea porteña desde el 2000. Algunas de las características que más se vinculan con nuestro trabajo son “Fragmentación-Deconstrucción”, “Juego-Humor”, “Narrativa autobiográfica” (Isse Moyano, 2011: 55). Por otro lado, un trabajo posterior titulado “Retrospectiva de la danza contemporánea en Buenos Aires” (2015), retoma estas categorías y suma otras como “movimientos cotidianos” y “performance” (Isse Moyano, 2015). Isse Moyano enumera estos procedimientos y menciona a modo de ejemplo algunas obras en las que aparecen. En este sentido, nuestro trabajo aspira a profundizar en el estudio de estos rasgos que se enuncian, abordando el análisis desde una perspectiva poética, antes que estética (Groys, 2014).

Juan Ignacio Vallejos, en su artículo “Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires” (2019) se refiere, entre otros artistas, al trabajo de Fabián Gandini. Si bien analiza una obra que no abordamos en este trabajo, consideramos el artículo porque propone una perspectiva para pensar la relación entre la creación en danza y la precariedad, a propósito de la producción escénica de Gandini.

A fin de comprender el estado de la escena dancística “independiente” de la ciudad de Buenos Aires, mencionamos el estudio de diagnóstico solicitado por Prodanza²² a Mercedes Aramburu y Cecilia Sluga, realizado entre octubre de 2009 y junio de 2010 y publicado en 2011, *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio de diagnóstico* (Sluga, 2011). Este informe está basado en indagación documental, entrevistas, observación y relevamiento bibliográfico, por lo tanto ofrece un posible panorama de una parte de la “danza independiente” de los años que estudiamos (aquellxs creadores/as y obras ligadas al organismo de fomento Prodanza). Respecto de “lo independiente”, cabe aclarar que algunas de las obras que

²² PRODANZA es el Instituto para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Está “destinado a la protección y el fomento de la danza independiente de esta Ciudad” [Sitio web Prodanza] (30 de enero, 2019). Recuperado de: <http://www.buenosaires.gob.ar/prodanza>

estudiamos fueron estrenadas en marcos institucionales y coproducidas por estos, pero la mayoría formó parte en algún momento del circuito y la lógica de “lo independiente” –que describimos con mayor precisión en el primer capítulo de este trabajo–. Sus creadores/as conforman este circuito, y el informe de Prodanza que mencionamos también lxs enmarca de esa manera.

Consideramos relevantes los aportes mencionados hasta aquí, pero aún creemos que está pendiente una producción teórica sobre la danza contemporánea argentina en términos sistemáticos. De este modo, aún es menester un cuerpo bibliográfico que incluya no sólo análisis parciales –sobre una obra, por ejemplo– sino trabajos que estudien un conjunto de producciones, a fin de describir poéticas comunes en la escena porteña. Si bien, como dijimos, hay investigadores/as que abordan las puestas escénicas de danza de la ciudad de Buenos Aires, a excepción del libro de Victoria Fortuna que ya mencionamos observamos una escasez en cuanto a publicaciones que estudien la danza desde una perspectiva abarcativa, que considere la relación entre obras, artistas (bailarines/as, performers, coreógrafxs) y contextos.

En segunda instancia, consideramos los aportes provenientes de la investigación y la teoría del teatro, aquellos trabajos que analizan estructuras de desocultamiento en la escena teatral contemporánea. Estos estudios constituyen un aporte para nuestra tesis, puesto que indagan en rasgos y procedimientos que están presentes en algunas puestas teatrales y que advertimos en las obras dancísticas escogidas.

Aunque no refieran a nuestro contexto específico consideramos, por un lado, el aporte de Hans-Thies Lehmann respecto del teatro europeo, *Teatro posdramático* (2013), por ser un texto ineludible respecto a la transformación de las prácticas teatrales que exceden al drama. Tomamos en cuenta principalmente la segunda parte, que repasa las “capas de la ilusión”, la infiltración de lo real, el “ensayo escénico”, la zona intermedia entre el teatro y la performance, la oposición entre “cuerpo estético” y “cuerpo real” (Lehmann, 2013). Estos apartados exploran espacios intersticiales entre elementos ficcionales e ilusionistas y elementos del orden de lo real, incluyendo análisis y ejemplos, sin referirse especialmente a la danza. De todos modos, abonan nuestro estudio en términos de la relación entre la representación y la presentación, lo ficcional y lo real, el cuerpo virtuoso de la danza y el cuerpo como portador de lo real.

Por su parte, *Estética de lo performativo* (2014) de Érica Fischer-Lichte estudia ejemplos para los cuales algunos conceptos tradicionales como obra, producción y recepción resultan insuficientes, centrándose en los procesos artísticos desde los años sesenta, analizando ejemplos de performance, teatro experimental y realizaciones en sitios específicos. Nos resultan de utilidad los apartados que refieren a las zonas liminales como “Presencia y representación” y “El concepto de realización escénica”, puesto que nuestro estudio de casos se centra en el ingreso de la dimensión performativa a la escena. Además, consideramos el capítulo “Sobre la producción performativa de la materialidad”, en tanto se refiere los modos de presencia del cuerpo, y se vincula con nuestro análisis de cómo aparece el cuerpo en las obras que abordamos.

También resulta fundamental considerar el aporte de José A. Sánchez en *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007), en donde examina los diversos modos de abordar lo real como respuesta al “exceso de simulacro” en el teatro, y la consecuente necesidad de desocultamiento de la representación. Sánchez analiza obras, creadores/as y prácticas que proponen un regreso a la realidad que no supone el recobro del realismo teatral sino estrategias de resquebrajamiento de la ilusión. Este estudio resulta de utilidad para la presente investigación, puesto que sus análisis se centran en pensar la “experiencia amarga” del ingreso de lo real en las obras (Sánchez, 2007).

Por otra parte, Óscar Cornago Bernal, en su artículo “Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso” (2004) indaga en los motivos que explican la primacía del concepto de “performatividad” desde el siglo XX, considerando la “crisis de la idea de representación”. El autor señala las vanguardias históricas como antecedente de la performance en cuanto género artístico, para centrarse en la reflexión en torno a “la performatividad en la escena contemporánea”. Este artículo contribuye a nuestro trabajo en tanto analiza la “dimensión performativa del cuerpo” como aquello que subraya su “condición procesual” (Cornago Bernal, 2004: 28).

Entre los estudios provenientes de la teoría teatral argentina resultan relevantes los aportes de Beatriz Trastoy, quien en su libro *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad* (2018) analiza propuestas escénicas “posrepresentacionales” de la ciudad de Buenos Aires. Estudia diferentes casos a partir de su autorreferencialidad, centrándose en las relaciones entre realidad y ficción, veracidad y verosimilitud. En las obras que estudiamos, también de fuerte contenido

autorreferencial, lxs directores/as performers se refieren a los avatares contextuales y procedimentales del oficio de la creación, y en este sentido la propuesta de Trastoy es conveniente para nuestro trabajo. Vale aclarar que sus análisis no incluyen obras de danza sino que refieren a puestas teatrales. Nuestro interés apunta a observar los procedimientos de autorreferencialidad en la danza contemporánea.

Consideramos también otro trabajo de Trastoy, titulado “Asedios escénicos de la intimidad” (2016), incluido en la publicación titulada *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, coordinada por Cornago. Allí, la autora analiza una pieza del director teatral Mariano Pensotti, observando la escena y la autorreferencialidad en el terreno específico de lo autobiográfico, rasgo que consideramos en nuestro análisis como parte del estudio de los procedimientos de desocultamiento.

Otro aporte que consignamos es el artículo “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires” de Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez (en prensa) que, como en nuestra investigación, también utiliza la noción de “autor como productor” de Walter Benjamin, en este caso para pensar el teatro porteño. Ferreyra y Rodríguez proponen un desplazamiento de la categoría benjaminiana de “autor productor” hacia la de “actor productor”, en tanto sujeto que conoce –y evidencia– su posición en los medios de producción y su posibilidad de transformarlos mediante su cuerpo y su técnica. El artículo está dedicado al teatro –y dentro del teatro, específicamente a un tipo de actuación–, y analiza los modos en que podría producirse esa transformación (con base en la materialidad del cuerpo y la producción de sentido actoral). Consideramos este trabajo como un aporte para nuestra investigación en tanto ensaya un análisis materialista de la escena porteña que observa las prácticas en que lxs artistas encarnan posibilidades de conocer, desnaturalizar y, eventualmente, transformar el aparato productivo, aspecto que aquí abordamos a propósito de las prácticas dancísticas.

Siguiendo con los aportes de la teoría teatral local, cabe mencionar el trabajo de Federico Irazábal *Teatro anaurático. Espacio y representación después del fin del arte* (2015). Mediante el análisis de casos, Irazábal examina el modo en que las puestas escénicas que él denomina “de ruptura” (en oposición a las “de representación”) valoran el fragmento y el evidenciar el procedimiento como desactivadores de la ilusión. Su

teorización y sus análisis contribuyen a nuestro estudio del des-ocultamiento escénico puesto que, como dijimos, la fragmentación escénica y el metalenguaje son dos características que están presentes en las obras que estudiamos, como parte de lo que proponemos llamar “poética del desencanto”.

Por último, consignamos los trabajos que analizan específicamente las piezas escénicas que integran nuestra serie, ya sea en términos estético-formales, como así también los que analizan los marcos de creación y circulación de las mismas. En su mayoría, se trata de trabajos de crítica académica, por lo cual confirmamos la necesidad de contribuir con nuestro trabajo a la sistematicidad de la teoría sobre danza contemporánea.

En cuanto a los artículos que refieren a *Adonde van los muertos (lado B)* y *Adonde van los muertos (lado A)* del Grupo Krapp, resulta pertinente considerar en primer lugar, “Traducir la muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática” de Beatriz Trastoy (2012). En este artículo, la autora analiza la modalidad escénica postrepresentacional considerando ambas piezas junto con una obra teatral. Si bien este artículo se centra en el aspecto temático (la vida y la muerte) también hace referencia a dos cuestiones que son centrales en nuestro trabajo, a saber: la dimensión de presentación que pone en cuestión la de representación, y la preeminencia de lo procesual y procedimental.

Por otra parte, contamos con el artículo de Ignacio González titulado “El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en *Adonde van los muertos (lado A)*, del Grupo Krapp” (2015). Su trabajo no se vincula estrechamente a nuestro análisis pero lo tomamos en cuenta dado su interés en estudiar el modo de construir el tema y la producción de sentido en esta pieza. Por su parte, Nora Mezzano analiza *Adonde van los muertos (lado B)* junto con otras dos obras de danza, en su artículo “Obras que exceden al tiempo de la escena” (2018). Su análisis se centra en el aspecto temporal, en tanto una obra que refiere a otra obra que se concretará en el futuro, y en este sentido abona nuestras reflexiones en torno a los rasgos de fragmentación escénica y metalenguaje, elecciones que colaboran a la desactivación de la ilusión teatral.

Acerca de la obra *Por el dinero* de Acuña y Moguillansky, consideramos el artículo “Una cohorte de artistas gestores” de Lucas Rimoldi y Alicia Monchetti (2016). Este trabajo estudia la escena teatral alternativa desde 2001 y observa rasgos

característicos en los modos de producir de un grupo de artistas “partícipes de la transformación explosiva del sistema teatral argentino que se remonta a fines de los 90” (Rimoldi y Monchietti, 2016: 113). A modo de ejemplo, retomando la temática de *Por el dinero* hacen una descripción detallada de algunas pocas escenas de la obra. Si bien el artículo se centra fundamentalmente en la instancia productiva de creadores/as de teatro, lo consideramos porque ofrece información sobre el contexto del arte escénico en los años que estudiamos, y brevemente sobre elementos formales de *Por el dinero* en particular.

Respecto a la obra de Luis Biasotto, consideramos el artículo de Eugenia Cadús que se titula “La lucha entre actor y personaje en una perforpuesta: Una mirada sobre *Octubre (un blanco en escena)*” (2009). Aquí, Cadús analiza la indefinición de los límites de la puesta en escena en términos del binomio actor/personaje, constituyendo un aporte para nuestra consideración sobre la dimensión metalingüística en esta obra.

Por último, sobre la obra *Cartas a mi querido espectador* de Gandini, tomamos el artículo de Victoria Castelvetti, “Un desplazamiento perceptivo hacia el espacio de lo común” (2017), que analiza los procesos de creación coreográfica en el trabajo de Fabián Gandini y Diana Szeinblum, ejemplificando con algunas obras. El artículo refiere a ciertos aspectos de la puesta en escena –como la proximidad con el/la espectador/a y el juego con las convenciones teatrales–. Sin embargo, dado que se trata de un trabajo breve sobre las propuestas de dos creadores/as, se detiene solo en algunos procedimientos de la puesta en escena, que aspiramos a profundizar y vincular con los demás rasgos que examinamos.

Ahora bien, tras el relevamiento de este conjunto de trabajos, podemos afirmar que el primer grupo de aportes consignado, referente a los estudios sobre la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, muestra una vacancia en cuanto a publicaciones que analicen las manifestaciones dancísticas, como una vía para comprenderlas no sólo en términos de decisiones formales sino inscriptas en la trama social-cultural. Es decir, consideramos que analizar las características que poseen ciertas prácticas para poder visualizar la escena porteña desde una perspectiva abarcadora, es un trabajo que aún queda por hacer. En cuanto al segundo grupo de aportes relevado, correspondiente a las investigaciones provenientes de la teoría teatral, la producción se muestra más prolífera. En este sentido, entendemos que, si bien las artes escénicas están

siendo pensadas desde la perspectiva del ingreso de lo real en las obras, resta profundizar en los modos específicos en que la danza contemporánea argentina contiene y elabora la dimensión performativa. En cuanto al último grupo de aportes, que incluye los trabajos que analizan alguna/s de las obras comprendidas en nuestra serie, observamos variadas producciones breves y específicas –en general, artículos de crítica académica–. Por lo tanto, insistimos en que aún quedan pendientes trabajos aglutinadores que reflexionen sobre la escena integrando consideraciones formales, estructurales, recurrentes en obras y creadores/as, en su vínculo con las circunstancias creativo-productivas.

Tomando en cuenta este estado de la cuestión, consideramos que es necesario un estudio que contribuya a reflexionar sobre la danza contemporánea escénica de la ciudad de Buenos Aires, atendiendo principalmente a las formas que adoptan las puestas en escena, sus rasgos estructurales y sus modos de producción de sentido, en tanto producciones localizadas. A partir de esta investigación, nuestro aporte consiste en contribuir a la teoría de la danza escénica, estudiando un conjunto de rasgos que dan cuenta de una parte de la danza contemporánea porteña, principalmente entre los años 2009 y 2014.

Hipótesis

En la “danza contemporánea” de la ciudad de Buenos Aires, especialmente en un conjunto de obras estrenadas entre 2009 y 2014, se observa una tendencia a evidenciar la tarea del/la coreógrafox, reflexionar sobre el trabajo de creación y producción dancística y sobre el rol del/la espectador/a, e incluir elementos documentales y autobiográficos. Adoptando una perspectiva “poética” (Groys, 2014; Dussel, 1984) proponemos que estos componentes, mediante el uso crítico del humor (Flores, 2014; Anduaga Berrotaran, 2011; Pavis, 1998) y el procedimiento de la ironía (Gerchunoff, 2019; Pavis, 1998; Bozal, 1999), la fragmentación escénica y el metalenguaje (Pavis, 1998), caracterizarían lo que denominamos “poética del desencanto”, que prioriza la escenificación temática y/o conceptual del proceso creativo-productivo y otorga preeminencia al ingreso de lo real (Sánchez, 2007; Foster, 2001; Brownell, 2013c; Lacan, 2010; Féral, 2003). Además de implicar un tono “desencantado” en los cuerpos,

lo cual imprime ese tono en la escena, estas características formales contribuyen a “desencantar” al/la espectador/a, respondiendo a una voluntad anti-ilusionista (Pavis, 1998), que refuncionaliza la danza (Benjamin, 2001) des-ocultando los procesos y operaciones de la creación escénica, desnaturalizando las lógicas de funcionamiento del aparato productivo y las relaciones en él implicadas, y poniendo de manifiesto las desigualdades entre lo propuesto por la danza hegemónica y las dificultades implicadas en la creación/producción en nuestro contexto específico.

Metodología

Como mencionamos anteriormente, nuestra investigación se centra en la danza contemporánea escénica de la ciudad de Buenos Aires, pero se enmarca en estudios más amplios. La danza integra junto con el teatro, la performance y otras formas híbridas, la esfera de las artes escénicas. Inscibimos nuestra perspectiva en los Estudios de Danza, confiando en la interdisciplinariedad metodológica como herramienta fundamental de los Estudios Culturales, es decir, la inclusión del contexto social y el reconocimiento de las circunstancias histórico-geográficas (Morris, 2009). En consecuencia no buscamos comprender el funcionamiento de la danza contemporánea sólo en sus aspectos formales, sino comprender las prácticas dancísticas determinadas por el funcionamiento de las lógicas culturales, y entender las puestas en escena como un punto en una cadena de vinculaciones entre lxs creadores/as, su quehacer artístico y su contexto.

El corte que establecemos al consignar nuestra serie es un grupo de obras estrenadas entre 2009 y 2014 y una pieza antecedente del 2006. Dejamos fuera de nuestro trabajo algunas obras actuales que también presentan los rasgos y características que analizamos y que posiblemente permitirían un análisis en los términos de una “poética del desencanto”, pero entendemos que es en el recorte de esos años donde podemos observar la recurrencia de los rasgos mencionados. Además de las características formales de las puestas en escena que analizamos, tomamos en consideración las circunstancias que rodean a las obras y prácticas (Adshead-Lansdale y Layson, 1983).

Dado que consideramos las creaciones y prácticas dancísticas como manifestaciones localizadas en un contexto específico, es de nuestro interés analizar las

implicancias que conlleva esa localización a nivel de las puestas en escena, examinando lo que efectivamente está presente en las obras. Nos centramos en un grupo de producciones de un período determinado de tiempo y aspiramos a “desgajar” y estudiar las particularidades de este recorte, asumiendo una actitud arqueológica que revise esas “síntesis fabricadas” respecto a las nociones de “tradición” e “influencia” (Foucault, 2011: 33-34) y que en lugar de ello tome en cuenta la localización de las creaciones artísticas y de los discursos en torno a ellas. “Hay que inquietarse también ante esos cortes o agrupamientos a los que nos hemos acostumbrado” afirma Foucault (2011: 34), y en ese sentido proponemos relocalizar la noción de “danza contemporánea” en nuestro contexto latinoamericano-argentino-bonaerense; estudiar una parte de las prácticas porteñas mediante la construcción de una serie de obras de la ciudad de Buenos Aires. Vale mencionar que no propondremos un análisis monográfico de cada una de estas piezas, sino que serán descritas en función de nuestras categorías de análisis.

Por otra parte, es importante aclarar por qué este grupo de obras constituye una “serie” y no un *corpus*. En primer lugar, podemos decir que se trata de una serie, en los términos propuestos por Juri Tinianov para referirse a la serie literaria. Dice el autor:

El estudio aislado de una obra no nos da la certeza de hablar correctamente de su construcción: ni inclusive la certeza de hablar tan siquiera de la construcción de la obra. Aquí interviene otra circunstancia (...) la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series (...) (Tinianov, 1970: 93).

Siguiendo este planteo, Osvaldo Pellettieri toma el concepto de serie de Tinianov para pensar la serie teatral (Pellettieri, 1997: 17). En cualquiera de los dos casos, sea la literatura o el teatro –y entendemos, vale también para la danza–, la “correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes” supone un sistema de relaciones coherente y cohesivo, construido por el/la investigador/a. En este sentido, las diez obras que integran nuestra serie, podrían integrar otras series distintas, según el tipo de investigación de que se trate.

A fin de abonar esta reflexión en torno a las nociones de serie y *corpus*, tomamos a Mara Gluzman, Lucía Aguilar, Ana Grondona y Victoria Haidar que discuten la consideración de *corpus* como “disposición articulada de documentos”

(2014: 35). Las autoras proponen desandar esta definición rígida de *corpus*, afirmando que “la operación de reunir discursos de diversa forma y procedencia y ensamblarlos en un *corpus* implica la puesta en juego de un conjunto complejo de supuestos teóricos y epistemológicos que es preciso esclarecer y sistematizar” (Aguilar et al., 2014: 37). En este sentido, se desestabiliza la idea de *corpus* como “aquello que se ofrece como natural, homogéneo y evidente” (Aguilar et al., 2014: 38) y que está allí antes de comenzar a investigar. Proponen más bien, que se trata de una construcción por parte del investigador/a, en la que intervienen presupuestos discursivos, teóricos, e incluso metodológicos. Consideramos que esta ‘construcción’ corresponde a la noción de serie que mencionábamos.

De esta manera, el grupo de obras que estudiamos no correspondería a un *corpus* entendido como un conjunto de documentos inertes que como investigadores/as debiéramos descifrar, sino que más bien nuestra tarea es justamente la de construir el recorte, elaborar la serie (Aguilar et al., 2014). En esta tarea, seguimos la propuesta foucaultiana y abogamos por una “revisión del valor del documento”:

La historia ha cambiado de posición respecto del documento: se atribuye como tarea primordial, no el interpretarlo, ni tampoco determinar si es veraz y cuál sea su valor expresivo, sino trabajarlo desde el interior y elaborarlo. La historia lo organiza, lo recorta, lo distribuye, lo ordena, lo reparte en niveles, establece series, distingue lo que es pertinente de lo que no lo es, define elementos, fija unidades, describe relaciones (Foucault, 2011: 16).

En este sentido, proponemos que, dado que las piezas escénicas comparten características temáticas, formales y procedimentales vinculadas a un contexto creativo-productivo específico, conforman una serie que damos en llamar “poética del desencanto”.

Ahora bien, habiendo presentado estas consideraciones, describimos los tres ejes transversales que están presentes en el trabajo. Cuando decimos que se trata de ejes transversales, nos referimos a que están vigentes en el transcurso de los capítulos, no estrictamente presentados de modo consecutivo. Esto es, atraviesan los contenidos y

análisis propuestos, que son completados mediante el estudio de casos –las puestas en escena que conforman nuestra serie–.

El primero de los ejes es la consideración del funcionamiento de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. Mediante referencias, entrevistas a creadores/as, reseñas o críticas periodísticas, intentamos reconstruir el contexto de creación de las piezas escénicas. Los testimonios de los sujetos de la danza (creadores/as, críticxs, espectadores/as, etc.) nos permiten deducir las características de la danza contemporánea porteña en tanto territorio de producción y circulación de arte y trabajo. Estas fuentes primarias son estudiadas e interpretadas y, atendiendo a sus problemáticas son evaluadas y contrastadas entre sí (Adshead-Lansdale y Layson, 1983: 41).

Para la categorización de lo real, el estudio de los modos en que ingresa a la escena y la exposición de la dimensión procesual, documental y autobiográfica, recopilamos las reflexiones en torno a la dimensión de lo real en la escena. Tomamos en cuenta los análisis provenientes de los estudios de danza y de teatro que se centran en cómo lo real aparece en la puesta, qué formas adopta, y cuáles son las motivaciones de esa permeabilidad performática. Estas producciones teóricas, como fuentes secundarias, son puestas en diálogo y revisadas conjuntamente con el análisis de las puestas en escena, mediante el estudio de los registros fílmicos de las mismas y, en algunos casos, los apuntes tomados *in situ* en las funciones.

El último eje transversal está determinado por el cruce de los dos anteriores, e implica el arribo a una poética (Groys, 2008; 2014) compartida entre las obras, que proponemos denominar “poética del desencanto”. Esto es un conjunto de formas, procedimientos o elementos presentes en las puestas en escena que nos permiten pensarlas como una serie. Metodológicamente, este eje también se basa en el análisis de las puestas escénicas (Adshead-Lansdale, 1988; Pavis, 2000; De Toro, 2008; De Marinis, 1997). Centrándonos en la figura integral del autor/a-director/a-performer y en la singularidad de ciertos elementos y procedimientos, estudiamos las características de estas piezas como creaciones localizadas, considerando el “horizonte cultural” (Barba, 2018), el contexto, las circunstancias histórico-geográficas (Morris, 2009). Y es desde esta perspectiva que estudiamos las características de las obras según preguntas rectoras, tales como ¿de qué manera aparecen los cuerpos en la escena? ¿Cómo se reflexiona

sobre la representación y cómo se tematiza el des-ocultamiento de los hilos que mueven la obra? ¿Cuál es el tratamiento de la autorreferencialidad, la ironía y el humor? ¿Cómo se integra el discurso autobiográfico, y cómo se aloja en los cuerpos?

Ahora bien, nuestro punto de partida metodológico para el análisis son las fuentes primarias como los registros fílmicos de algunas funciones, fotografías, relatos de testigos presenciales, testimonios de los propios artistas, todas fuentes “de primera mano y coetáneas” (Adshead-Lansdale y Layson, 1983: 33). Por otra parte, recurrimos a fuentes secundarias, es decir retrospectivas, tal es el caso de los estudios sobre las obras, lxs creadores/as y el período estudiados, como también los artículos de crítica académica relevados en el estado de la cuestión. En cuanto a las categorías que describen los tipos de fuentes, propuestas por June Layson, trabajamos a partir de las fuentes escritas, visuales y sonoras (Adshead-Lansdale y Layson, 1983: 33-46). Entre las primeras se cuentan los anuncios, las biografías, las notaciones sobre las funciones, las reseñas de críticos, diarios, periódicos, revistas, y programas de mano. Entre las segundas, acudimos a las filmaciones y las fotografías. En la tercera categoría, consideramos las entrevistas en formato de audio.

Asimismo, tomamos las advertencias de Marco De Marinis en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* (1997) respecto del análisis de los registros audiovisuales de las puestas en escena. De Marinis se alinea con Foucault al considerar al documento como monumento y, como ya mencionamos, adherimos a esta concepción, que implica desconfiar del carácter objetivo e inmóvil del documento (Aguilar et al., 2014), y entenderlo como producto y constructo de la historia. En este sentido, De Marinis señala que constituye un riesgo tomar “la videograbación como ‘sucedáneo’ del espectáculo, como una especie de ‘fijación’ electrónica del texto espectacular” (1997: 191), y propone pensar ese registro como “una aproximación que en lugar de sustituirlo en su intangible plenitud material, intenta hacerlo comprensible en su dinámica semiótica y estética mediante el análisis por un lado de las etapas previas y los procesos productivos que lo constituyen y, por otro lado, de las recepciones a que esto de –o ha dado– lugar” (De Marinis, 1997: 191).

En cuanto a la metodología utilizada para ahondar en el examen de las puestas en escena, recurrimos a los instrumentos de análisis teatral propuestos por Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos* (2000), especialmente “la descripción verbal”, el

“tomar apuntes” y el estudio de los “documentos adjuntos” tales como los programas, los libretos de puesta en escena, los *dossiers* de prensa, el paratexto publicitario, las fotografías, el video. Consideramos también las categorías que propone para los “componentes escénicos”: “el actor”, “la voz, la música y el ritmo”, “el espacio, el tiempo y la acción”, “los otros elementos materiales de la representación”, y “el texto puesto y emitido en escena” (Pavis, 2000).

Asimismo, completamos el análisis de las puestas en escena considerando lo propuesto por Fernando De Toro en *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena* (2008), por un lado, respecto al funcionamiento del “texto espectacular”, los “códigos espectaculares” y las “convenciones teatrales”; por otro lado, lo propuesto en torno a “la referencialidad teatral”; además, sus consideraciones respecto a la “representación como simulación” (De Toro, 2008). Por último, para considerar los signos escénicos y sus posibilidades de referenciar, es de utilidad el capítulo referido a “la semiosis teatral”, especialmente los apartados de “el funcionamiento teatral del ícono, del índice y del símbolo” y “la referencialidad teatral” (De Toro, 2008).

Ahora bien, para un abordaje específico desde la danza en cuanto al estudio analítico de las puestas en escena que conforman nuestra serie, seguimos las consideraciones propuestas por Janet Adshead y Pauline Hodgins en la primera parte del libro *Dance Analysis Theory and Practice* (Adshead, 1988), en la que definen el acercamiento metodológico a las obras, mediante la observación de sus componentes, la distinción de las formas de la danza, y la interpretación y evaluación de las mismas.

Por último, como dijimos, en el presente escrito no incluimos un análisis monográfico de cada una de las diez obras, sino que el estudio de las piezas escénicas ya ha sido previamente realizado en el transcurso de nuestra investigación. Es decir, el análisis pormenorizado de las puestas en escena es un trabajo mediante el cual hemos arribado tanto a la construcción de nuestra serie de obras como a la formulación de la hipótesis planteada.

Esbozo de contenidos

En el primer capítulo, titulado “El proceso creativo como tema”, describimos en primer lugar, el contexto específico de creación de las obras que integran nuestra serie, es decir las condiciones de producción y circulación que enmarcan los procesos creativos, los estrenos y las funciones, y que luego se ven escenificados en las puestas escénicas –esto es, o bien son referidos, tematizados, o bien imprimen marcas en las obras–. En segundo lugar, exponemos las reflexiones en torno al ingreso de la dimensión procesual (Cornago Bernal, 2004) en la escena mediante la tematización de la instancia de ensayo y del quehacer compositivo del/la coreógrafox. Por último, analizamos cómo las piezas exponen reflexiones en torno a la situación de espectación, como otra capa de desencantamiento de la puesta en escena: examinamos la manera en que las piezas conciben al/la espectador/a y las relaciones que con él/ella construyen. En suma, en este capítulo estudiamos los modos en que la irrupción de lo real (Sánchez, 2007; Foster, 2001; Brownell, 2013c; Lacan, 2010; Féral, 2003) se orienta a resquebrajar el encanto de la representación (Irazábal, 2015; Pavis, 1998) en las obras que conforman nuestra serie.

En el segundo capítulo, que se titula “Humor, ironía y cuerpos desencantados” analizamos las formas en que el humor se erige como recurso crítico (Flores, 2014; Anduaga Berrotaran, 2011; Pavis, 1998) a partir del uso de la ironía (Gerchunoff, 2019; Pavis, 1998; Bozal, 1999) y de un particular estado de los cuerpos en escena. En este sentido, exponemos las reflexiones en torno al cuerpo como lo inevitablemente real de la escena. Asimismo, abordamos el ingreso de lo real en las obras mediante la presencia de material documental y autobiográfico (Sánchez, 2007; Trastoy, 2018; 2016), y las posibilidades de elaboración de un tono cómico sustentado en estos elementos. Observamos y analizamos en las puestas en escena, la singularidad del uso de estos procedimientos.

En el tercer capítulo, titulado “Aproximaciones a una ‘poética del desencanto’”, explicitamos la noción de poética considerando el intercambio entre las creaciones (las obras) lxs creadores/as (lxs artistas trabajadores) y la creación (las particularidades del trabajo dancístico), imbricación que nos permite definir el desencanto en términos poéticos (Groys, 2014; 2018; Dussel, 1984). Asimismo, sintetizamos las características formales, procedimentales y temáticas estudiadas en los dos primeros capítulos, en vistas a pensar la conformación de la poética propuesta. Los rasgos ya observados en las

piezas que conforman la serie, son retomados a fin de exponer las características de la “poética del desencanto” formulando afirmativamente en qué consiste.

Para finalizar, recuperamos el recorrido planteado en los tres capítulos, a fin de contrastarlo con la hipótesis propuesta. Asimismo, exponemos las conclusiones derivadas de la presente investigación y, tomando en cuenta los objetivos perseguidos para este escrito, proponemos y delineamos la continuación de nuestra investigación en torno a las poéticas de desocultamiento de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires.

Capítulo 1. El proceso creativo como tema

Lo que llamamos “poética del desencanto” define un modo singular de ingreso de lo real en las puestas en escena. Una buena parte de las obras de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires en los años que estudiamos (2009-2014), comparten una serie de características, tonos, ritmos y elementos escénicos. Dicha poética supondría la visibilidad de quien crea, produce y/o interpreta, en síntesis, quien trabaja en la construcción artística. Y su carácter de ‘desencantada’ consistiría en un modo particular en el que la danza escénica contemporánea de la ciudad de Buenos Aires materializa esa visibilidad del proceso y de lxs responsables creativxs, dado que lo real se incluye e irrumpe en las puestas en escena. Así es que debemos considerar cuáles son esos modos peculiares de inclusión de la realidad procesual, es decir, aquello que da cuenta del proceso creativo, de su carácter provisorio, de las marcas de las relaciones de producción de lxs artistas trabajadores/as, y establecer por qué motivo definimos que ese agrupamiento de rasgos colaboraría a fundar una “poética del desencanto”. ¿Qué implicaría una escenidad desencantada? ¿A quién/es desencanta?

En este primer capítulo estudiamos entonces los modos en que el proceso creativo –y en algunos casos también el aspecto vinculado a la producción– es tematizado, conceptualizado y puesto en escena en una serie de creaciones de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. Primeramente, resulta necesario ofrecer una aproximación a los modos de creación, condiciones de producción y circulación de la danza independiente²³ porteña para comprender el contexto en el que lxs creadores/as llevan a cabo su trabajo compositivo-productivo y así poder examinar luego los modos en que ese aspecto de la realidad procesual local (esto es, las marcas del proceso creativo en las condiciones específicas de producción de la danza en Buenos Aires) es llevado a la escena o aparece en esta.

En esta dirección, en el segundo apartado analizamos concretamente qué formas adquiere, en las obras estudiadas, la inclusión de la realidad creativo-productiva y la reflexión de las relaciones implicadas en el hecho escénico, resquebrajando la ilusión

²³ Lo consignado en este capítulo en torno a la categoría de ‘danza independiente’ no es equivalente a la de ‘teatro independiente’. Esta última supone una tradición específica que ha sido teorizada desde variadas perspectivas; pueden consultarse las investigaciones de Osvaldo Pellettieri (2006) y Jorge Dubatti (2012b), entre otrxs.

teatral. De modos diferentes y con variados niveles de explicitación, las obras evidencian y transforman en tema el quehacer compositivo de lxs creadores (en algunos casos, exponiendo el recorrido desde el inicio de la construcción de la pieza hasta el momento de su estreno), incluyen elementos documentales, autobiográficos y/o de datos concretos de las circunstancias de producción y despliegan procedimientos metalingüísticos. No todas las obras presentan la totalidad de estos rasgos en su máxima expresión, pero comparten el resquebrajamiento de la ilusión al fragmentar la escena y el aparato escénico poniendo en primer plano las estructuras de las obras y develando sus lógicas de funcionamiento. Vale aclarar que cuando decimos que el proceso creativo es tematizado, nos referimos a “tema” como la “idea central”, el “principio organizador” de la pieza escénica, que determina su estructura en tanto es el “esquema más o menos consciente y obsesivo” de la obra (Pavis, 1998: 468).

Para finalizar, en el último apartado del capítulo examinamos el modo en que estas obras conciben al espectador/a y las relaciones que con él/ella construyen, puesto que a menudo estas relaciones colocan al público como constructor de la escena que las obras despliegan. Asimismo analizamos el modo en que las piezas exponen reflexiones en torno al ser espectador/a y la situación de espectación, como otro modo en que lo real irrumpe des-ilusionando la puesta escénica. En la mayoría de los casos, esta situación se define por altos niveles de participación del/la espectador/a sobre la escena,²⁴ y radica en la reformulación de la relación tradicional entre lxs bailarines/actores/performers y lxs espectadores/as; reformulación que concibe a unxs y otrxs como “co-sujetos iguales” (Fischer-Lichte, 2014) con la misma responsabilidad escénica; no un “espectador enfermo” que sólo contemple o se ilusione, sino un espectador/a que indague y experimente (Rancière, 2013).

1.1. ¿Cómo se crea “danza contemporánea” en la ciudad de Buenos Aires?

²⁴ Cuando decimos “altos niveles de participación del/la espectador/a sobre la escena” podemos dar como ejemplos, los siguientes: el hecho de que lxs espectadores/as decidan el orden, la duración y la simultaneidad de las escenas accionando interruptores mediante una consola, como se plantea en una de las piezas que abordamos en este trabajo, *En obra* (2013) de Eugenia Cadús; o que lxs espectadores/as tengan la posibilidad de comprar los derechos de la obra representada, como sucede en *CMMN SNS PRJCT* (2011) de Laura Kalauz y Martín Schick.

Como mencionamos antes, en el presente trabajo nos dedicamos a estudiar algunos aspectos de la puesta en escena presentes en un grupo de diez obras de danza contemporánea estrenadas en la ciudad de Buenos Aires; nueve de ellas entre el 2009 y 2014, y una pieza del 2006 que consideramos como antecedente.

En primer lugar, es importante señalar que concebimos las puestas en escena determinadas por la dimensión ‘poética’. En este sentido, una perspectiva poética implica analizar el arte considerando quién y cómo lo produce; por lo tanto, se diferencia de la estética que analiza el arte desde la perspectiva del consumidor (Groys, 2014). En consecuencia, estudiar estas piezas escénicas en su dimensión poética, supone observar eso que ellas exponen: quién crea, produce y/o interpreta, quién trabaja en la construcción artística. Es decir que las obras no sólo incluyen marcas de sus procesos creativo-productivos –y hasta en algunos casos las circunstancias de creación son tratadas de manera central–, sino que además aparecen muestras del agotamiento y desencanto que tales circunstancias producen.

La producción de obras de gestión independiente fue y es fecunda y estéticamente diversa; sin embargo es importante conocer también los reverses implicados en la actividad dancística²⁵, principalmente en cuanto a las circunstancias –frecuentemente dificultosas– de creación. Antes de profundizar en ello, es preciso aclarar que cuando hablamos de danza “independiente” reconocemos a la ciudad de Buenos Aires como una de las “más importantes del mundo en materia de producción, circulación y consumo cultural” y como “referente de las expresiones de la cultura independiente” en Latinoamérica (Hantouch y Sánchez Salinas, 2018: 11). Por su extensión territorial y su gran carga demográfica, la Capital Federal, junto a su área metropolitana, es un conjunto complejo y heterogéneo.

El término “independiente” asociado a la cultura puede presentar diferencias según a qué área de la cultura nos refiramos. Julieta Hantouch y Romina Sánchez

²⁵ Definimos la actividad dancística, es decir, la/s tarea/s que llevan a cabo lxs artistas dedicadxs a la danza (coreógrafxs, bailarines/as) en términos de “trabajo” (Arendt, 1995); un tipo de trabajo que “no produce cosas tangibles”, sino “objetos de pensamiento, a los que habitualmente llamamos obras de arte” (102-103). Se trata de “trabajo inmaterial” (Lazzarato y Negri, 2001), puesto que produce fundamentalmente una relación social. En palabras de Bojana Kunst (2011), la danza “es trabajo en cuanto a sus ritmos y esfuerzos materiales, y es trabajo por la manera en que el movimiento habita el espacio y el tiempo. Es trabajo en el sentido de cómo los cuerpos se distribuyen en el espacio y en el tiempo, en el modo en que se relacionan con otros y el modo en que gastan y expanden sus energías” (s/p).

Salinas encuentran un modo posible de definir lo “independiente” considerando lo que no son: “no son proyectos ni espacios que trabajen principalmente en el circuito comercial ni oficial de la ciudad, no tienen como único fin el lucro, no están visibilizados por los medios hegemónicos, no participan en nada que incluya la palabra ‘mega’” (Hantouch y Sanchez Salinas, 2018: 10).

Ahora bien, para comprender “lo independiente” específicamente en relación a la danza, acudimos a Eugenia Cadús (2017) quien, al observar el proceso de profesionalización de la danza moderna argentina, señala que las bailarinas, para poder vivir de su arte, optaban por dar clases, y que a menudo ellas mismas producían sus obras. En consecuencia, Cadús considera que la hoy llamada “danza independiente” sería la permanencia de un modo productivo que “está más bien ligado a la religiosidad (...) en el que el bailarín se sacrifica por su arte” (Cadús, 2017: 42). Asimismo, pensando en los grupos de danza independiente hoy, Noelia Mitelli (2015) afirma que “las obras del sector independiente privilegian la creación artística por sobre la rentabilidad económica. Centran sus acciones en plasmar en escena la idea del artista y se caracterizan por la experimentación” (12).

Las obras que integran nuestra serie formaron parte del circuito y la lógica de funcionamiento de lo independiente, ya sea en el transcurso del proceso creativo y consecuente estreno, o en temporadas subsiguientes a partir de reposiciones; incluso cuando algunas hayan sido colocadas en marcos institucionales y/o coproducidas por estos en algún tramo de su estadía en cartelera. Es posible consignar algunas circunstancias propias de las prácticas de danza del sector independiente porteño en tanto contexto–prolífero y a la vez dificultoso– de creación, producción y circulación en las dos primeras décadas de este siglo²⁶. En este sentido, mencionamos a continuación algunos hitos (espacios y programas dedicados a la danza contemporánea) que tuvieron lugar desde algunos años antes del estreno de estas obras.

En el año 2000, en el marco de la gestión de Aníbal Ibarra como Jefe de Gobierno porteño y Jorge Telerman como Secretario de Cultura, se creó el Festival

²⁶ Además de lo referido en el presente capítulo, puede consultarse Arenas Arce, Molina y Moreno (2018); Arenzon (2017), Mitelli, (2015) y Sluga (2011), para profundizar sobre el conjunto de prácticas que conforman la danza contemporánea “independiente” de la ciudad de Buenos Aires en los últimos años, así como sus características y sus modos de producción y circulación específicos.

Buenos Aires Danza Contemporánea²⁷. La contratación por parte del gobierno de la ciudad a creaciones y elencos de danza contemporánea, constituye una relación laboral eventual.

A fines del año siguiente, en 2001, se creó el Instituto Prodanza para el Fomento de la Actividad de la Danza no Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, con la bailarina y cineasta Paula De Luque y Marcelo Isse Moyano, como directora artística y director ejecutivo respectivamente, y con un presupuesto de \$200.000. En la creación de Prodanza fue determinante la acción de CoCoA Datei (Coreógrafos Contemporáneos Asociados - Danza Teatro Independiente), que es una asociación civil –actualmente en actividad–integrada por bailarinxs y coreógrafxs independientes, fundada en 1997 con el objetivo principal de conseguir que se promulgue una ley que promueva la actividad de la danza independiente. De esta manera, mediante la ley 340, se creó Prodanza, ente dependiente de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad, que lleva adelante un programa de subsidios destinado a fomentar la creación de obras y proyectos dancísticos y acompañar el sostenimiento de las salas teatrales que programan danza en un setenta por ciento, en días y horarios centrales.

En la línea de esquemas de fomento a la danza de la ciudad de Buenos Aires, podemos mencionar que desde 2004 el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias destina una pequeña parte de su presupuesto a la danza, dentro de su línea “creación”, junto con artes visuales, música, teatro, ciencia y producción audiovisual. Este Fondo fue creado durante la Jefatura de Gobierno de Aníbal Ibarra, con Gustavo López a cargo del área de Cultura.

En otra línea, y considerando la importancia de la generación de público para la danza, también es importante mencionar que desde el año 2010 funciona el programa Formación de Espectadores/Danza, enmarcado en el Programa de Formación de Públicos dependiente de Prodanza, mediante el cual estudiantes de la escuela media asisten a espectáculos seleccionados de danza contemporánea. Los elencos de las obras escogidas realizan funciones pagas, es decir, el Programa ofrece funciones gratuitas a esta población de espectadorxs, y paga honorarios a los grupos seleccionados, por lo tanto supone una circunstancia laboral eventual. Por último, otra mención

²⁷ Se trata de un festival de realización bianual, que lleva diez ediciones en su haber, y que incluye obras nacionales e internacionales, talleres, charlas y demás actividades gratuitas.

correspondería al Festival Ciudadanza²⁸ que depende del área de Festivales de la ciudad de Buenos Aires y se lleva a cabo todos los años desde el 2009, excepto en 2018, que no se realizó—situación ante la cual algunxs artistas se manifestaron solicitando su continuidad—.

Ahora bien, además de estos espacios y ciclos culturales gubernamentales o estatales mencionados, los focos se expanden más allá de esas estructuras, en espacios alternativos que alojan a la danza contemporánea e impulsan actividades y marcos de creación, entrenamiento, producción y reflexión en torno a esta disciplina. Un ejemplo de este tipo de espacios, por citar un caso, puede ser Café Müller Club de Danza, un proyecto cooperativo basado en la idea de comunidad de artistas de disciplinas escénicas —y orientado especialmente a la danza—, que se creó en 2012 en el barrio de Villa Crespo; y alojó a algunas de las creaciones que estudiamos²⁹.

Al igual que Café Müller, otros espacios con similares características y objetivos en torno a la danza contemporánea independiente fueron consolidando una red que funciona de manera paralela a los espacios oficiales, constituyéndose en marcos de producción, importantes germinadores de obras y artistas. A menudo, los proyectos y las salas que los alojan, que se caracterizan por su carácter autogestivo, son definidos por lxs propixs artistas como “experimentales” o “de investigación”, e implican búsquedas artísticas que pueden extenderse en el tiempo, pues no constituyen la base de su subsistencia, sino que se desarrollan complementariamente a otros trabajos destinados a la manutención (como la docencia, por ejemplo).

En cuanto al modo de funcionamiento de los procesos creativos, a menudo quienes se encargan de rubros artísticos (director/a, elenco, asistente de dirección) deben encargarse también tanto de las tareas operativas (traslado de escenografía, acondicionamiento del espacio de ensayo, etc.) como de las tareas de producción pre y

²⁸ Festival impulsado por la coreógrafa Brenda Angiel. Tiene lugar en paisajes urbanos y promueve la creación de propuestas de obras de especificidad espacial (*site specific*); aunque para algunas ediciones se contratan espectáculos que ya han sido estrenados en salas convencionales para ser recolocados en alguna plaza o parque. En general, la programación se configura mediante una convocatoria; en caso de quedar seleccionadxs, lxs artistas realizan funciones, que implican una contratación eventual con pago de honorarios por parte del festival. En 2019, Ciudadanza tuvo su décima edición, pero fue absorbido por el FIBA, Festival Internacional de Buenos Aires, pasando a ser una sección de este evento mayor, razón por la cual el festival de danza en espacios abiertos es ahora más breve en cuanto a días y horarios.

²⁹ Se realizaron funciones de las obras *Cartas a mi querido espectador* (en 2013), *En Obra* (en 2014), *Basura* (en 2013 y 2014) y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (en 2014) y también sus "bocetos" anteriores, *Recordar 29 años para bailar 22 minutos* en 2014, y *Recordar 28 años para vivir 50 minutos* en 2013.

post estreno (organizar un cronograma de encuentros, conseguir sala de ensayos, pensar modos de sostener económicamente el proyecto, idear reducción de costos, conseguir sala para funciones, llevar a cabo estrategias de prensa y difusión, etc.).

Por otro lado, la cantidad de tareas vinculadas a la creación de una pieza que nunca llegan a remunerarse, deben ser compensadas con actividades que sí funcionen como medio de subsistencia: en muchos casos, la docencia, y en otros, empleos paralelos por fuera del ámbito artístico –situación que, como mencionamos, también es observada por Eugenia Cadús (2017) en los años de profesionalización de la danza moderna argentina–. Y por último, la falta de legislación laboral que caracteriza gran parte de la actividad de lxs artistas, ya sea por su informalidad como por su eventualidad, es otro aspecto que debemos considerar cuando nos referimos a la relación entre la creación en danza contemporánea llamada independiente y la categoría de trabajo³⁰.

Dada la informalidad que caracteriza los proyectos independientes y la dificultad que implica que, en términos generales y salvo alguna excepción, la producción de obras no sea considerada como el principal medio de subsistencia económica de lxs artistas de la danza contemporánea independiente, hay muy pocas compañías que pueden mantener su actividad en el tiempo. Por el contrario, lo más frecuente es que bailarinx y coreógrafxs se agrupen en torno a proyectos de obras, y la conformación de esos grupos varíe de un proyecto a otro. Ya sea que se trate de un/a coreógrafo/a que convoque a bailarines y/o performers y a artistas de otros rubros (iluminador/a, vestuarista, escenógrafo/a, músico/a, etc.), o bien que se trate de una creación colectiva en la que la dirección artística se distribuye de modo horizontal entre lxs integrantes del grupo.

El “trabajo en colaboración” o “trabajo en colectivo”, como lo llama Bojana Kunst (2016), es el modo más corriente en lo que se refiere a creación de obras escénicas del circuito independiente de la ciudad de Buenos Aires, ya sea que se trate de una distribución horizontal de responsabilidades organizativo-creativas o de los casos en que la dirección artística es de una sola persona que encabeza un grupo. No obstante, de la idea de trabajo colectivo no se desprende necesariamente una condición de artistas

³⁰ Es importante aclarar que este eje excede los objetivos del presente trabajo, y será abordado en profundidad en una investigación posterior centrada en las relaciones entre danza y mercado.

laboralmente libres sino que, como señala Kunst (2016), el trabajo en colectivo implica considerar la relación entre la idea de colaboración y el modo en que actualmente experimentamos el tiempo. En su ensayo “Pronóstico sobre la colaboración” señala que “el trabajo en equipo es, por lo tanto, parte de la administración obsesiva del sujeto neoliberal que, paradójicamente, tiene que estar libre de sus limitaciones internas, ser creativo, innovador y virtuoso” (Kunst, 2016: 414).

Ahora bien, teniendo en cuenta la caracterización respecto a “lo independiente” en la danza contemporánea porteña, podemos decir que inclusive si las condiciones de creación específicas de alguna de las diez obras que conforman nuestra serie implicaran el impulso inicial de espacios oficiales o la posterior programación en una sala teatral oficial con el correspondiente pago de honorarios o la inclusión en marcos eventuales como son los festivales, el funcionamiento creativo-productivo que caracteriza el trabajo de estxs artistas sigue respondiendo, en términos generales, a la lógica de “lo independiente”.

Según lo señalan Mariana del Mármol, Gisela Magri y Mariana Sáez (2014) a partir de un abordaje etnográfico, la categoría de “independiente”, “no refiere tanto a una estética ni a una situación particular en la historia del arte, sino que principalmente designa una situación en relación con el estado y un particular modo de producción” (s.p.). Es decir que la danza independiente, por un lado, se diferencia de la danza oficial –que constituye una actividad regular financiada por el estado–; y por otro lado, corresponde a “una forma específica de organización del trabajo artístico por fuera de las instituciones oficiales, en donde al no haber roles preestablecidos, estos puede ser variables y/o menos definidos” (Del Mármol, Magri& Sáez, 2014: s.p.).

Otras características de la danza independiente, consignadas en el trabajo de Del Mármol, Magri y Sáez en base a lo que refieren los propios artistas, son: que se trata de un tipo de producción con pocos recursos y "una situación de marginalidad de la danza en tanto arte, y de los trabajadores de la danza en tanto sujetos de derecho". Por último, las autoras señalan que, como reverso de estas circunstancias precarias, lxs artistas contarían con cierta “libertad”, puesto que organizan sus propios tiempos en el proceso de creación y no deben responder a líneas estéticas determinadas por instituciones, sino que pueden experimentar según búsquedas estéticas propias (Del Mármol, Magri& Sáez, 2014).

En este sentido, consideramos importante resaltar que la convivencia de estos aspectos de la danza independiente –sus condiciones precarias de creación y la “flexibilidad” (temporal, logística y laboral) que adquieren los procesos creativos por no estar vinculados a instituciones oficiales o empresarixs del espectáculo– tiene su correlato en las puestas en escena. Como un primer ejemplo, transcribimos a continuación un texto de la coreógrafa y bailarina Marina Otero, leído como presentación en 2016, en Zúrich, en el marco de la Beca *Watch and Talk Theatre Spektakel*, a propósito de su obra *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*:

La obra trata sobre mi vida, mis miedos, mis amores, mis fracasos, mi búsqueda en el arte y los mil obstáculos para terminarla, en un contexto como el porteño, donde la mayor parte de los artistas creamos de forma independiente, sin financiación. Fue un proceso muy difícil, sin ningún apoyo económico, ni subsidios, ni nada. Daba mil clases de Pilates para pagar la sala de ensayo y todas las cosas que hacían falta para llevar a cabo la investigación, además del alquiler de mi casa y la vida privada que en el futuro se convertiría en la vida pública.

Tengo recuerdos de madrugada volviendo de ensayar con el bolso muy pesado sin plata para tomar un colectivo, llorando porque el camino parecía casi imposible. En muchas de esas madrugadas escribí lo que finalmente fue el texto de la obra.

Luego de estrenar esta obra pude trabajar un poco más de lo que realmente me interesa, empecé a dar un taller que denominé “El cuerpo como obra y destino” y a dar menos clases de Pilates (Otero en Zuain y Garaloces, 2018: 143).

En la serie de obras que estudiamos, estas condiciones materiales de creación ingresan a la escena y la determinan. Las obras ponen de manifiesto las circunstancias del proceso creativo-productivo, e incluso en algunos casos ese develamiento se torna estructurante; lo cual constituye la razón principal de nuestra perspectiva poética, y no estética (Groys, 2014).

Por otro lado, con respecto a la tensión entre la “libertad” para la investigación y experimentación –que podría augurar solidez en los proyectos–, y la fragilidad de las condiciones en que estos se producen, también es importante señalar que en algunos casos esta precariedad³¹ es entendida por los artistas como un rasgo que, en cierta medida, hace que las puestas en escena incluyan su contexto. Fabián Gandini, creador, junto con Lucía Disalvo, de la obra *Cartas a mi querido espectador* (2013) reflexiona sobre ello y sostiene que “este fue uno de los planteos que hacíamos: yo hace un tiempo la llamo ‘danza de lo precario’, de lo mínimo (...) cierta cosa mínima que potencia, no debilita el hecho artístico”. Y agrega que para él la “danza contemporánea es que pueda laburar con el contexto” (Gandini, s/f.). En este sentido, o la adecuación de la obra a las circunstancias de producción o el hecho de hacer permeable la obra para que el contexto aparezca, podría entenderse como una facultad esencial de la danza contemporánea, al menos en estas latitudes.

Recuperando algunas ideas ofrecidas hasta aquí, podríamos decir que la danza contemporánea escénica independiente de la ciudad de Buenos Aires en la segunda década de los 2000, fue prolífera y diversa, y aún lo es en nuestros días. El modo en que se crea es a menudo informal en términos laborales (contrataciones eventuales, o proyectos independientes fuera de un régimen contractual), y se caracteriza por una particular organización del espacio y tiempo destinado al quehacer creativo. Esto es, procesos de duraciones variables –muchas veces aletargadas– que como no se constituyen en una actividad laboral que sirva de sustento económico principal a lxs artistas, pide ser complementada por otras y diversas fuentes de empleo. A pesar de, o como consecuencia de ello, en algunos casos el nivel de experimentación y profundización en la investigación no se ve sacrificado por las condiciones “desencantadas” de producción. Por último, las obras propiamente dichas llevan al nivel de la puesta en escena, huellas de tales circunstancias, aspecto que profundizamos en el siguiente apartado.

1.2. El ensayo y la tarea compositiva

³¹ Sobre la noción de precariedad en la danza y las artes performativas, puede consultarse también Kunst (2015) y Fabião (2019).

Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada) (2006) de Luis Biasotto es la obra más temprana de las que conforman nuestra serie. En esta pieza se instaura de manera explícita la situación de “dirigir”, es decir, alguien indica a otrx/s cómo moverse, cómo accionar, o qué buscar interpretativamente, lo cual reproduce una situación que es muy habitual en los ensayos de una obra escénica, y más precisamente en una obra de danza contemporánea. En este caso, no vemos a quién pertenece la voz enunciativa porque la persona que indica qué hacer no está en escena, pero la oímos de manera amplificadas, como voz omnisciente. Dotada de autoridad, esa voz organiza y guía las pruebas de movimiento que van realizando lxs intérpretes. Quienes conocimos a Luis Biasotto y también su timbre de voz, podemos reconocer que es él –a la vez autor– quien está dirigiendo a lxs bailarines/as que se encuentran en el escenario, lo cual emplaza la relación director/intérpretes: Luis dirigiendo su obra³². Un/a espectador/a que no lo conoce personalmente –a Biasotto–, no necesariamente atribuya esa voz al autor, pero lo que efectivamente esa voz hace respecto a lxs intérpretes es “dirigirlxs” y “dirigir” la construcción de la escena, por lo tanto la nombramos como la voz de la dirección.

Desde el comienzo, esta indica a lxs intérpretes, Luciana Acuña, Fabián Gandini y Eugenia Estévez, que ingresen al escenario. De este modo, la obra instala la dimensión del ensayo o la lógica exploratoria y experimental que usualmente lo define, descubriendo su carácter provisorio y tentativo; “provisorio”, en el sentido de algo que *ya es* algo cuando todavía no hay obra, y “tentativo” en el sentido de que se trata de intentos, posibilidades, para la construcción de una obra que *aún no es*. Ese “aún no es” entra a escena y la constituye. Podemos decir que, en *Bajo, feo...* la dimensión del ensayo está ficcionalizada, puesto que inferimos que esas pruebas no se están llevando a cabo por primera vez en el momento de la función. Pero esa ficcionalización es el modo en que se escenifica lo probado íntimamente en la sala de ensayo o en la sala teatral incluso antes de que haya obra; es decir los materiales escénicos que van siendo buscados y encontrados o contruidos durante el proceso de creación de la pieza que se estrena. Así es que esta provisoriedad y tentatividad propias de la instancia de ensayo son presentadas como un gerundio escénico, como una muestra del proceso; una verdad como ficción, es decir, en tanto fabricación o construcción. Adelantándonos a lo que

³² Es pertinente aclarar que, no siempre pero sí usualmente, en las obras de danza contemporánea quien dirige es también el/la ideólogo/a de la pieza, es decir, su autor/a. En las obras teatrales, observamos ambas situaciones: la separación de esos rubros (un/a dramaturgo/a y un/a director/a), o la unificación de los roles en una sola persona.

profundizamos en el segundo capítulo, podemos decir que cuando Jacques Lacan se refiere al teatro, señala que “la representación le añade un plus al hacer real el hecho de que la verdad se presenta bajo la forma de una ficción”, y agrega que en *Hamlet* “el teatro dentro del teatro hace aún más evidente, tematiza el hecho de la verdad como ficción” (Regnault, 1995: 30).

Ahora bien, en las obras que estudiamos, ¿es el metalenguaje un procedimiento más? ¿O se trata de su principio constructivo? Las propuestas anti-ilusionistas pueden ser muy variadas, pero observamos en estas piezas un denominador común, una configuración singular dentro de ese anti-ilusionismo, y nos referimos a ese denominador común como ‘des-encanto’. Asumimos la cercanía conceptual entre una tendencia ‘anti-ilusionista’ y la motivación ‘des-encantadora’, pero hacemos también una distinción al interior de nuestro trabajo, es decir, respecto al modo en que utilizamos ambas nociones. La ilusión teatral implica un gran paradigma en la escena occidental y supone una organización de la puesta escénica que no muestra sus maniobras de artificio, sino que, por el contrario, la técnica y los procedimientos se transparentan –se tornan invisibles– a fin de que el espectador ingrese empáticamente a la obra sin preguntarse cómo está hecha. Estas creaciones “logran con mayor eficiencia la obturación de la pregunta sobre el procedimiento, la funcionalidad de la forma, puesto que la ilusión que generan es la de totalidad” (Irazábal, 2015: 39). En contraposición, entendemos una tendencia ‘anti-ilusionista’ como aquella que muestra sus maniobras y devela sus procedimientos en vez de ocultarlos.

El desencanto –según utilizamos el término en este trabajo– indudablemente implica esta voluntad anti-ilusionista, pero a la vez supone un modo particular de anti-ilusionismo: por un lado, en varias de las puestas en escena –desde lo temático y conceptual, y también desde lo formal– aparecen huellas de agotamiento y desencanto que definen las circunstancias de producción y el trabajo de sus creadores, y el no poder vivir de sus obras (conceptos vertebrales en, por ejemplo, *Por el dinero* y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*). Por otro lado, se perturba la naturalización de la relación entre obra y espectadores/as: mediante el desocultamiento del rol del espectador/a, este/a reflexiona sobre la tarea de espectación, y por lo tanto su experiencia no es de encantamiento, sino de desencanto reflexivo (como sucede en *Cartas a mi querido espectador* y *En Obra*, principalmente).

Observando las obras, considerando su contexto creativo-productivo, estudiando la tarea de lxs creadores y advirtiendo lo que germina en sus propuestas anti-ilusionistas con una evidente voluntad de desocultamiento, nos preguntamos el porqué de tal misión desencantadora. Y en línea con ese interrogante introducimos una perspectiva que entendemos contribuye a pensar estas prácticas: nos referimos a la temprana idea de “El autor como productor” ofrecida por Walter Benjamin (2001) a partir de su ponencia homónima presentada en 1934 en el Instituto para el Estudio del Fascismo, en París. En esta exposición en torno al eje arte (literatura, teatro) y política, el filósofo rodea el histórico debate sobre forma y contenido, y sostiene que dicho debate no debe limitarse a observar sólo las obras de arte sino que debe contemplar la trama social que, desde su óptica, implica considerar las relaciones de producción. Benjamin propone que cambiemos una pregunta por otra, es decir, en vez de preguntarnos “¿cuál es la actitud de una obra frente a las relaciones de producción de su época?”, sugiere que nos preguntemos “¿cuál es su *posición* [la de la obra] en estas relaciones de producción? Esta pregunta concierne directamente a la función que tiene la obra dentro de las relaciones literarias [en nuestro caso, dancísticas] de producción de una época” (Benjamin, 2001: 298-299). En esta dirección es que el primer apartado de este capítulo intenta reponer las circunstancias creativo-productivas que rodean a lxs creadores y en las que se inscriben las obras que estudiamos en este trabajo.

Entonces ¿qué función tienen estas piezas dentro de las relaciones de producción de la danza de la ciudad de Buenos Aires? El filósofo alemán –si bien no se refiere a la danza– no se conforma con formular la pregunta, sino que además arriesga que la respuesta está en la técnica³³. Ahora bien ¿qué define la técnica de las obras que estudiamos? Benjamin insta a “transformar” en lugar de “abastecer” el aparato de producción, y la transformación del autor en productor implicaría la emergencia de un uso de la técnica que no oculte que la escena es un constructo definido por relaciones de producción en un contexto específico. Así es que transformar el aparato productivo en vez de abastecerlo, implicaría un uso de la técnica que promueva sujetos conscientes del

³³ Vale decir que la noción de técnica en Benjamin “es, por sobre todo, una óptica de análisis material de un fenómeno, en tanto dicho fenómeno se determina por estar (y ser) en ciertas y determinadas relaciones de producción o ser un tipo específico de relación de producción” (Barría, 2011: 193). Así, “la técnica viene a romper las distinciones jerárquicas sobre las cuales se levanta el discurso artístico: las oposiciones entre forma y contenido, entre géneros, entre público y autor, entre experto y no iniciado. El fin del autor y su transformación en productor” (Barría, 2011: 194).

lugar que ocupan en el proceso de producción. En nuestro caso, no sólo creadores/as y coreógrafxs, sino también espectadores/as. En este sentido, recordamos las reflexiones de Luis Biasotto, en entrevista al diario *Página 12* en 2009 a propósito de otra de sus obras, *Octubre (un blanco en escena)*, y respecto a qué es lo que espera del público. A lo largo de esa entrevista, el director ofrece algunas respuestas:

No sé si espero algo del público. Pero el espectador ya no puede seguir siendo un espectador kantiano, donde el eje pasa sólo por lo que está viendo (...). Debe irse a su casa con preguntas y no hablando de lo lindo que se movían los bailarines. (...) el espectáculo presenta su propia crítica. Es radical y eso provoca ciertos enojos. Toma por sorpresa al público, que se encuentra con que en vez de ser mero voyeur es co-creador y debe mirarse a sí mismo (*Página 12*, 2009).

Podemos observar que Biasotto da una importancia fundamental a la relación con el espectador. No sólo lo concibe como co-creador sino que además pretende que la experiencia de espectación continúe con una instancia de reflexión y cuestionamiento luego del encuentro en el teatro. Es primordial, además de lo que el espectador ve en la escena y experimenta durante la función, las preguntas que esas imágenes y ese encuentro pueden activar. De “mero voyeur” a “co-creador” –de espectadores a colaboradores, diría Benjamin (2001: 306)– hay un salto radical en la actividad espectacular, y ese salto precisa una transformación de la escena, que en rigor no se trata simplemente de nuevos temas; de hecho la idea misma de transformación implica un cambio en las formas.

La insistencia de Benjamin en transformar (en vez de abastecer) el aparato de producción concibe una clara herramienta técnica: la transformación radicaría en la “refuncionalización” de la forma. Recordemos que la pregunta benjaminiana que transcribimos anteriormente iniciaba con “qué función tiene la obra...”; a esta pregunta sumemos entonces el procedimiento de “refuncionalización”. Benjamin da como ejemplo un caso de las artes musicales, más precisamente la crisis del concierto, y dice que la refuncionalización de la forma “debía cumplir dos condiciones: suprimir la

oposición entre el ejecutante y el oyente y suprimir la oposición entre la técnica y el contenido” (2001: 305). A nuestro entender, la respuesta de Biasotto refiere justamente a la idea de refuncionalizar la obra –o refuncionalizar, *desde* la obra– de danza contemporánea, por ejemplo reorganizando las posiciones de creador/a y espectador/a, productor/a y consumidor/a; redefiniendo sus tareas y transformando sus responsabilidades.

En este sentido, en *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)*, se expone en qué consiste el trabajo creativo, tanto compositivo (el coreógrafo como director, guiando la creación), como interpretativo (lxs bailarines investigando y proponiendo material escénico). Tanto uno como lxs otrxs exponen exactamente en qué consiste su tarea creativa, es decir esa búsqueda que tiene lugar en los ensayos de danza, cuando todavía lo que se investiga no ha adquirido la forma usual de un producto terminado listo para ser contemplado. Por el contrario, en esta obra el carácter provisorio y tentativo propio del ensayo es encarnado en el titubeo de los cuerpos y cierto tono de confusión, atontamiento e infantilidad en lxs intérpretes –también ficcionalizado–. Por ejemplo, en los primeros minutos de la obra, la voz de la dirección guía a los bailarinxs mediante frases que no se completan, como si estuviese decidiendo *in situ* qué indicaciones darles: “Sí, pasá, no te vemos ahí... No te vemos. Más... Entrá más. Como si se... Pero no tanto entre ustedes. Vayan ubic... No te distraigas. Vayan ubicando... en todo el...”. La voz se silencia por cuatro o cinco segundos, y luego continúa: “Recórranlo, recórranlo... Bueno vayan... tienen todo eso para...”³⁴ Se produce luego un apagón lento que sume a la escena en la oscuridad. Asimismo, la respuesta de lxs bailarines a las indicaciones de la voz de la dirección son intentos errantes³⁵ propios de una situación de ensayo; y esa errancia se presenta también algo caricaturizada. Lxs intérpretes miran a todos lados como intentando orientarse en el escenario, prueban una posición en el espacio –con sus cuerpos algo desgarrados y dubitativos–, la desestiman y cambian de lugar, se miran entre ellxs como buscando en los demás la pista de dónde es mejor ubicarse o qué es mejor hacer para responder a las indicaciones que les da la

³⁴ Indico con puntos suspensivos los momentos en que las frases no se completan –se cortan o se produce un silencio–, y suenan dubitativas, improvisadas e incluso, por momentos, desinteresadas.

³⁵ Lxs intérpretes se muestran errantes en un sentido doble: por un lado, parecieran desplazarse, errantes, sin un rumbo predeterminado, ocupando sectores del espacio a los que espontáneamente llegan o donde les indican colocarse; por otro lado, se muestran constantemente errantes, es decir, proclives a errar, equivocarse.

voz de la dirección. La voz/guía del director hacia sus intérpretes es tan bocetada, blanda e incompleta como las pruebas que físicamente realizan estxs últimxs³⁶.

Ahora bien, el ensayo y las relaciones que esa instancia implica –a saber, las llamadas “pautas”³⁷ que el director propone al elenco, las referencias a “estados”³⁸ que utilizan los intérpretes para generar material a partir de esas consignas, las opiniones y evaluaciones que hacen los integrantes del equipo respecto al material escénico que se va construyendo– están tematizadas en la obra pero no podemos decir que se trate de un ensayo en términos reales, puesto que los intérpretes no están probando allí por primera vez sino representando la prueba, no están cometiendo errores sino representando el errar, no están sorprendiéndose por lo que sus compañerxs crean sino representando el asombro. Esto es, el ensayo está siendo representado o, dicho de otro modo, la representación–como construcción– del ensayo está en lugar del ensayo real, una cosa presente en lugar de una ausente; es decir, se trata del desplazamiento y construcción que está en la base del concepto mismo de mimesis, desde la concepción aristotélica – diferente de la platónica– retomada por Paul Ricoeur (1980). La mimesis para Aristóteles y para Ricoeur –a diferencia de la concepción platónica– no tiene que ver con la relación de semejanza (con que la representación se asemeje o no a lo representado), sino con un proceso de construcción/creación, un *hacer*. El hacer o, el *haciendo*, constituyen este gerundio escénico que es central en *Bajo, feo y de madera...* y que recupera la tarea que se lleva a cabo en los ensayos de una obra de danza contemporánea.

Como ya mencionamos, al inicio de la pieza, la voz amplificada del director desde la extra escena indica a una intérprete que se acerque más a la luz porque donde está no podemos verla. Aquello que ocultaría ciertos elementos procesuales como texto o movimiento para convertirlos en escénicos pareciera diluirse, y reemplazarse por la remarcación de la dimensión procesual. En otro momento, otra de las intérpretes dice “voy a abrir y cerrar mis ojos a ver qué siento”, y después agrega “no siento nada”. Otro de los intérpretes, describe los pasos necesarios para descender hacia el piso: “Voy a

³⁶ Los rasgos referidos específicamente a las fisicalidades de los bailarines, son retomados en el segundo capítulo de este trabajo, a propósito del análisis sobre la presencia y el estado de los cuerpos.

³⁷ Nos referimos a las indicaciones, premisas o consignas ofrecidas a lxs intérpretes, a los fines de hacer aparecer material escénico.

³⁸ En el marco de una propuesta de improvisación dentro de una situación de ensayo de danza o experimentación kinética, la referencia a “estados” a menudo implica que lxs intérpretes trabajen con sus sensaciones y recurran a imágenes para generar material escénico; corresponde a un trabajo de senso-percepción e imaginación.

dejar caer la mano, como un suicida...los dedos, las yemas, los nudillos... alejo la rodilla ahí, ¿ves? Apoyo ahora la cola, el antebrazo. Y cae el brazo, todo esto [se señala el costado del torso], y acá la cabeza” (Biasotto, 2006). A medida que enuncia, va realizando las acciones, mirando las partes de su cuerpo sucesivamente involucradas en ese descenso al suelo: baja la mano derecha hasta apoyarla en el piso –esto es diferente a “dejarla caer”–, luego apoya la rodilla derecha en el suelo, después el trocánter derecho, luego el antebrazo derecho, desciende el torso hasta yacer en el piso y por último apoya la sien derecha. Unos segundos después, aludiendo a una pauta que “acaba de ocurrírsele probar”, dice: “hago como un *rewind*³⁹ acá...como eso del grabador, voy...” y a continuación se levanta del piso, mediante ese rebobinado que anunció, queda de pie y acota “buenísimo” (Biasotto, 2006), conforme con el resultado de la prueba. Evidencia así tres instancias usuales en un ensayo de cualquier forma escénica, sea teatro o danza: plan (pautas, propuestas) + realización de la prueba planeada + valoración del resultado.

Si bien *Bajo, feo...* tiene muchas capas posibles de ser analizadas, por el momento nos quedaremos con una de ellas, la que radica en la tematización/conceptualización del proceso creativo, es decir, el gesto autoral de referir a las operaciones y procedimientos coreográficos mediante los cuales se construyó “esta” obra y, por qué no, métodos de composición que, en términos más generales, son recurrentes en la creación de piezas de danza contemporánea. En esta obra de Biasotto nos interesa entonces especialmente el gesto de tematización del recorrido procesual; gesto que, según observamos, algunos años después tiene lugar en la escena dancística de la ciudad Buenos Aires de manera recurrente, tomando diversas formas según diferentes inquietudes de distintos creadores, es decir, con tonos más o menos documentales, más o menos autobiográficos, más o menos irónicos, mediante texturas escénicas más o menos fragmentadas, desde voces más y menos desencantadas.

Otra pieza de Luis Biasotto, *Octubre (un blanco en escena)* (2009), retoma algunos de estos interrogantes ya presentes en *Bajo, feo...*, a la vez que instala la reflexión sobre otros elementos y sujetos de la puesta en escena, como ser el rol del espectador. Pero en lo que se refiere a la escenificación del proceso creativo, se dan

³⁹ La traducción de *rewind* al castellano es “rebobinar”.

situaciones similares a las que describíamos anteriormente. Lxs performers se dan indicaciones entre sí e intercambian diálogos con los técnicos de la sala, la función de dirigir la escena circula entre lxs intérpretes, que se turnan para darse indicaciones –en este caso, no como voz en *off*, sino desde el escenario–. Esto es, la tarea de dirigir no recae en un solo miembro del elenco: la voz de la dirección está presente y a la vez democratizada en varias personas. Por un lado, se expone la tarea compositiva mediante indicaciones, sugerencias y reflexiones sobre el/los lenguajes de la danza y sus posibilidades e imposibilidades, y a la vez la función del director, que sabemos por la ficha técnica que es Luis Biasotto, además de ser ocupada por él, es intercambiable con las demás intérpretes (Gabriela Gobbi, Florencia Vecino y Vicky Carzoglio) quienes también ofrecen sus observaciones y valoraciones.

Las intervenciones de lxs performers en torno a cómo ejecutar las escenas resultan un entramado ficcional que, como dijimos respecto a *Bajo, feo...* transforma en tema el hecho de que la obra es una fabricación; expone los procedimientos de construcción de esa ficción. Lo que resulta ficcional allí es, en todo caso, el carácter provisorio y procesual: el ‘hacer de cuenta’ que lo que sucede es un ensayo, es ‘ficción’. En *Octubre...*, el proceso creativo se ha constituido en tema; y observamos que el tratamiento mediante el cual se lleva a escena ese tema exige la exposición de los procedimientos del ensayo de una obra de danza.

No es sólo la referencia al proceso creativo lo que ingresa a escena en *Octubre...*, sino que también son incluidos posibles errores, accidentes e imprevistos, y sus consecuentes resoluciones por parte de lxs artistas escénicxs. Estos eventos, en principio inesperados, se muestran como sorprendidos y no planeados. Luego, mediante el procedimiento de la repetición en forma idéntica (por ejemplo, de un tropiezo, que pareció real en cuanto a forma y espontaneidad), descubrimos que esos instantes que en un primer momento aparentan ser casuales, se revelan como guionados y coreografiados. En este sentido, Biasotto interroga la idea de autor/director, y lo hace en una doble dimensión: por un lado, juega a diluir la autoría unipersonal y compartirla con el resto de los sujetos que conforman el elenco, dando lugar a una democratización de las tareas del “dirigir” y/o flexibilizando la división por rubro de las tareas propias de la construcción de una pieza escénica. Pero, por otro lado, al incluir la ficcionalización del error, el accidente, el tropiezo, el imprevisto, vuelve a relativizar el rol del

autor/director, ahora en manos del azar, en este caso un azar potencial, hipotético y ficcional.

Como autor/director, Rakhil Herrero propone un juego análogo. En su obra *Basura* (2013) aparece una relación similar, en este caso entre el director (Rakhil en escena) y el segundo performer (Matías Gutiérrez). A los trece minutos de iniciada la pieza, Herrero—de espaldas al público y mirando a Gutiérrez— guía los movimientos de este último, construyendo gestos, poses y movimientos típicos de un cantante o músico de rock en un recital: “Un poquito más de piernas”, “Más, más... ahí”, “Eso, que no se te vea la cara”. Así, el diseño que generalmente suponemos espontáneo e improvisado por un músico en su *show*, acá aparece explorado por Gutiérrez bajo las indicaciones Herrero⁴⁰, lo cual instala una situación de dirección en escena.

En esta primera versión de la obra *Basura* parecen tomar entonces, como objeto de estudio coreográfico, el diseño kinético del rockero. A partir de ahí exploran y resitúan el tipo de movimiento extraído de otro tipo de teatralidad que es la implicada en un recital de *grunge*. Ahora bien, Herrero nos aclara en una entrevista que esta escena estuvo presente sólo en las primeras funciones y luego no se mantuvo a lo largo de las presentaciones (Herrero, 2016). Esta aclaración vuelve a ser significativa en términos de nuestro interés en el ingreso de lo real procesual, y específicamente los elementos del ensayo. Nos cuenta que “en su momento sí tenía que ver como con una especie de dirección en vivo”, “una necesidad real”, y explica que “Mati [se refiere a Gutiérrez] por ahí no encontraba los tiempos justos o el momento de hacer tal cosa, y era como lo que pasaba en los ensayos, yo estaba ahí y le decía cosas, y de alguna manera seguía sucediendo lo mismo en función” (Herrero, 2016). Cuando se refiere al devenir de las funciones y el momento en que esa exposición de la provisoriedad dejó de ser real, afirma que “de alguna manera se depuró esa exposición del ensayo dentro de la obra (...) había un artificio que en un momento se dejó de sostener” (Herrero, 2016).

En el caso de Herrero asistimos al ingreso de lo real procesual de un modo diferente al de Biasotto. En las obras de este último (*Bajo, feo... y Octubre...*) observamos la ficcionalización de la lógica del ensayo, con su provisoriedad, tentatividad, errancia y dilución de la autoría, encausada a constituir un entramado en el

⁴⁰ Tanto Gutiérrez como Herrero son además músicos en la “vida real” (es decir, por fuera de esta obra de danza contemporánea) y actualmente integran una banda que se llama *The Basuras* y que se consolidó después de esta experiencia juntos.

que ficción y realidad se confunden y se distinguen permanentemente. En Herrero, lo real ingresa mientras siga siendo real: tiene lugar la provisoriedad auténtica, mientras sea auténtica, y cuando deja de serlo, esa provisoriedad deviene definición, y lo que se presentaba en tono de ensayo (con sus pruebas, fallas, búsquedas) desaparece, y lo provisorio adquiere la forma de lo definitivo. Así es que la dimensión procesual aparece en la medida en que la obra incluya momentos aún en estado de proceso. En Biasotto el ensayo es incluido dramáticamente, en Herrero lo procesual se filtra mientras exista (es decir, en tanto exista como instancia de verdadera provisoriedad); en ambos casos el interés por la evidencia del proceso creativo define la construcción de las obras.

A propósito de la reflexividad hacia el interior del acto creativo y el subrayado interés por la dimensión procesual que manifiestan estas piezas, resulta interesante la perspectiva de Óscar Cornago Bernal respecto al concepto de lo performativo. El autor señala que el interés por el proceso y la revelación del funcionamiento más que por los productos finales, es un fuerte rasgo de la cosmovisión cultural occidental desde el siglo XX. Se refiere a la recurrencia a

hacer visible los telares de la representación, la relevancia de la “materia prima” sobre la que se construye. A partir de este proceso de concienciación se abre un espacio dinámico de tensiones y encuentros de elementos diversos y heterogéneos, oposición entre límites diversos, entre el cuerpo y su imagen, los objetos y su utilización, el mundo y su representación, el espectador y el actor o la actuación y la “realidad” (Cornago Bernal, 2004: 15).

Nos interesa la proposición de pensar la vehemencia con que aparece lo procesual *con-formando* las puestas en escena, y la dinámica instauración del “proceso de concienciación” que tal lógica puede habilitar. Nos preguntamos ¿cuáles son las motivaciones compositivas, en las obras que estudiamos como creaciones situadas, que devienen en la configuración de ese “proceso de concienciación”? ¿Quiénes son los sujetos que lo proponen (autores/as, directores/as, bailarines/as, performers) y con

quienes lo comparten (espectadores/as)? Nos interesa saber cuáles son las particularidades de esos (nuestros) procesos que ingresan a (nuestra) escena.

Cornago Bernal encuentra en la base del asunto un modo de ver y pensar la realidad, que no sólo compete a la esfera artística, sino que la trasciende. Lo performativo tendría su origen en una respuesta a la “crisis de la filosofía representacional” característica del siglo XIX (Cornago Bernal, 2004). En términos sociopolíticos, Eduardo Grüner (2004) también se refiere a la crisis del llamado “sistema de representación”, subrayando la polisemia del concepto “representación”, asumiendo su alcance a la teoría artística y preguntándose si el colapso de las formas de representación (de la economía, de la política, del arte) pueden ser el síntoma de un “retorno de lo real”.

En las artes escénicas, el género de la performance es el que encarnaría de manera radical esa respuesta al interrogarse “acerca de sus procesos de funcionamiento” y sus “mecanismos de producción de significados” (Cornago Bernal, 2004: 16). En la danza específicamente, entre esos “procesos de funcionamiento” podemos mencionar la dimensión del ensayo, la generación de lenguajes kinéticos, las estrategias y procedimientos para producir una pieza –y también, por qué no, el “funcionamiento” de lo productivo y sus reveses–. Y entre los “mecanismos de producción de significado” podemos mencionar las posibilidades (e imposibilidades) de la danza de representar ciertos tópicos, las estrategias compositivas para construir la semanticidad de una obra, etc. Podemos inferir, considerando las obras que estudiamos, que ni los procesos de funcionamiento ni los mecanismos de producción de significado están escindidos de las condiciones materiales en las que se produce, ni de los cuerpos que los encarnan ni del contexto dancístico rioplatense en su conjunto.

Un año antes del estreno de la pieza de Rakhal Herrero se estrenó *Ensayo para morir* (2012) de Jélica Josiowicz, que directamente lleva en su título la palabra “ensayo” y hace referencia a “ensayar” la representación de una situación que sólo podría producirse realmente una vez, y nunca reproducirse: la muerte. Desde la información que acompaña a la obra y colabora en la construcción de sentido se resalta que el tema de la pieza se centrará en el carácter procesual del acto de crear; es decir, la obra tematizará, de entre los “procesos de funcionamiento” de las artes escénicas, el del ensayo y sus pruebas. Además de sugerirlo desde el título, la sinopsis comienza

diciendo “Dos bailarines, un reemplazo y un coreógrafo investigan cómo representarán la muerte en su próxima pieza” (Josiewicz, 2012). Así es que, de entre los “mecanismos de producción de significado”, la obra *tratará* el de la investigación formal del movimiento como vehículo de representación de un contenido (en este caso, el morir). Varios elementos están presentes en tan sólo una oración, a saber: la enumeración detalla quiénes conforman el equipo creativo –o parte de él–, el verbo “investigan” remite al carácter experimental que define la idea de ensayo en buena parte de la danza contemporánea; la pregunta sobre cómo hacer para representar sintetiza el carácter reflexivo que define a esta práctica, e implica la ficción entendida como un *hacer*. La pregunta sobre *cómo hacer* implica la dimensión de la técnica.

Según podemos observar, todas las obras que integran nuestra serie expresan, ya desde sus títulos, y también en las respectivas sinopsis, el rompimiento de la ilusión que habilita un terreno definido por la reflexión sobre la práctica escénica. Hacen “visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales” (Cornago Bernal, 2004: 15). Esta porción de obras de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires tiende a replantear, desde configuraciones singulares, la relación entre arte y realidad. El contexto específico porteño de creación y producción ingresa a la escena configurándola. Este replanteamiento de la relación arte/realidad organiza las posiciones de enunciación y recepción, refuncionalizando la práctica, aspecto que retomamos en el tercer apartado de este capítulo, focalizándonos en el lugar del espectador.

Ahora bien, en esta elección de llevar a la puesta en escena aquello que define al quehacer creativo –las tareas, el trabajo, el ensayo– en *Ensayo para morir* de Josiewicz también encontramos la situación de la directora que indica, corrige y guía a los bailarines/performers/actores. En el inicio de la obra, uno de los intérpretes ingresa al escenario, se coloca en el proscenio frente al público y emite un texto en tono expositivo, como si se tratase de una conferencia. El texto refiere a las distintas variantes en las que ha sido representada la muerte a lo largo de la historia del arte escénico occidental, según los distintos géneros y obras. En un momento es interrumpido por la voz de la directora, proveniente de la extra escena, que le indica corregir su ubicación en el espacio, le dice a quién dirigir la mirada y cuándo detenerse.

La obra se estructura de esa manera, es decir, escenas que se alternan con intervenciones de la directora, o intrusiones y evaluaciones que parecen interrumpir las situaciones antes de que terminen; y a los veintisiete minutos de iniciada la pieza, son lxs tres intérpretes (Roxana Galand, Soledad Gutiérrez y Luis Sodá) quienes exponen cómo se sienten⁴¹ y qué consideran de lo que están probando en ese momento, ofreciendo frases y reflexiones que suelen hacerse en un ensayo, sobre si algo “es creíble” o no lo es, si realmente importa “ser o no ser creíble”, si algo “es interesante” o no, si “es divertido o levanta”, etc. Asimismo, conversan sobre posibles modos de vincular las escenas que ya tienen –y las nombran–: “podríamos mezclar esas dos partes... ‘Sandro’ y ‘El cisne’” (Josiowicz, 2012). Como vemos, los títulos de estas escenas ponen en relación un elemento icónico de la historia de la danza pretendidamente universal, como lo es el cisne y su también famosa muerte, y un elemento de la cultura popular local como lo es la figura de Sandro (Roberto Sánchez), cantautor argentino, actor de cine, también apodado Sandro de América. No sólo se juega a poner en relación un elemento pretendidamente universal y uno argentino, sino que el procedimiento que se enuncia es el de la mezcla (“podríamos mezclar esas dos partes”, dicen). El elemento cisne, en la danza, proviene de una construcción historicista aparentemente escindida de los contextos; por el contrario, el elemento Sandro, que sale extemporáneamente al encuentro de ese cisne muerto pero eterno, supone una figura geográfica y temporalmente situada.

Esta escena que describíamos, basada en *ensayar* reflexiones y propuestas, finaliza con una de las bailarinas, Roxana Galand, intentando explicar de una manera singular lo que siente con respecto al material resultante del ensayo. Esta explicación, incompleta y fragmentada, es acompañada por gestos que parecieran ocupar el lugar de lo que no es posible decir acabadamente con palabras. Transcribimos un fragmento, a modo de ejemplo:

Hay... [Galand hace movimientos de manos y brazos] Hay... [hace movimientos de omóplatos y brazos] algunas [danza dando pasos y moviendo brazos] partes, ¿no? En.....algunas escenas, [baila moviendo el

⁴¹ Recordemos que en *Bajo, feo y de madera* lxs intérpretes también hacen referencia a “estados”, a cómo se sienten al llevar a cabo determinadas pruebas escénicas, cómo experimentan individualmente esas búsquedas.

pecho y exhala fuerte] como que [realiza movimientos de brazos y cabeza, retrocede dando pasitos y cae técnicamente al piso] Yo, como..... ¿Viste? [se desliza por el piso sobre una de sus rodillas] necesitaría como... [repite movimientos de brazos y tórax, danza con sus brazos, repite la caída al piso]⁴² (Josiewicz, 2012).

De esta manera, la explicación verbal se ve interrumpida por el aparentemente necesario complemento físico danzado –aclarado en nuestra descripción, entre corchetes–, que tiende a resolver, completar, confirmar o esclarecer (aunque en realidad no lo hace) el significado que el decir no puede terminar de ofrecer. Es posible observar la puesta en evidencia de las reflexiones en torno a cómo organizar, poetizar, representar, bailar, crear; esto es, el desnudamiento tanto de los procesos de funcionamiento como de los mecanismos de producción de significado.

Repasando las obras que componen nuestra serie, es posible observar que el ingreso del proceso creativo en escena no se da sólo en términos de la representación –ficcionalización– de la instancia de ensayo, sino que en algunos casos aparece mediante la puesta en escena explícita de las reflexiones en torno a la organización –estructura y elementos– elegida por lxs creadores para determinada obra. Así, al inicio de *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) del Grupo Krapp, un espectador con un micrófono reproduce frente al resto del público una serie de afirmaciones que alguien del elenco le va transmitiendo mediante auriculares. El espectador colaborador, devenido en sujeto de la escena, dice lo que le indican que diga; y estas afirmaciones se constituyen en una explicación que descubre la estructura de la pieza: “Muchas escenas de las que van a ver forman parte de una obra que no existe, una obra del futuro, una obra sobre la muerte. Muchas otras escenas nunca serán parte de esta obra y morirán acá mismo” (Acuña y Biasotto, 2010).

El fragmento que acabamos de transcribir, además de referirse a una obra futura que tratará sobre la muerte, deja ver que la obra presente también trata de la muerte. Sin embargo, este pasaje también habla de “escenas” –partes que conforman la pieza–,

⁴² Nuevamente aquí usamos los puntos suspensivos para indicar que el texto enunciado contiene momentos de silencio en los que la explicación pareciera no poder construirse desde el lenguaje hablado. Asimismo agregamos aclaraciones para referirnos a movimientos corporales.

momentos de obra que se eligen o se descartan. De hecho, la disposición de escenas en una obra, corrientemente es información que sólo compete a lxs creadores/as y equipo técnico, no a lxs espectadores/as (estxs últimxs tradicionalmente reciben la pieza como una unidad, sin importar la estructura o el ordenamiento interno). No obstante, en este caso sí se evidencia la concatenación de momentos organizados en escenas cuyos títulos incluso son proyectados en la pared de fondo: por ejemplo “Dueto A”, “Opereta”, “Dueto B”, “Re-utilización”.

Si nos detenemos por un momento en los títulos de estas escenas, podemos observar que no se trata de construcciones metafóricas o ficcionales, sino que refieren a información sobre estructuras compositivas (“Dueto A” y “Dueto B”), genéricas (“Opereta”) y procedimentales (“Re-utilización”). Esto es, “Dueto A” informa que la escena estará integrada por dos personas –independientemente de lo que esa escena contenga en términos temáticos o formales–; “Dueto B” informa que se trata de otra escena que también estará integrada por dos personas pero ubicada a posteriori de un dueto que ya tuvo lugar –el “A”–; “Opereta” sugiere que es posible que la escena contenga elementos que la emparentan con el género operístico (canto y música, por ejemplo); y “Re-utilización” sugiere que la escena está construida con algún material o elemento que ya ha sido utilizado antes. En este sentido, observamos que mediante esta evidencia de escenas se devela, por un lado, la estructura u orden interno de la pieza, y por otro lado, los procedimientos que se utilizan; instalándose así el “proceso de concienciación” al que nos referimos y, consecuentemente –en línea con el espectador que pide Biasotto–, desactivándose toda posibilidad de espectación basada en la distracción visual o el entretenimiento.

En el tercer apartado del presente capítulo, analizamos de qué manera el develamiento de la estructuración de las piezas y las referencias al proceso y a las operaciones prácticas y reflexivas sobre las que se construye la propia pieza, reorganizan las relaciones entre lxs artistas, sus creaciones y lxs espectadores/as. En esta línea, nos preguntamos qué función tienen las obras dentro de las condiciones (específicas, materiales) de producción dancística, para observar si la supuración procesual y los singulares planteamientos respecto a la espectación constituyen una forma escénica, una poética, autóctona de nuestra ciudad, y dónde radica ese interés poético.

Puesto que no estamos pensando esta “forma” escénica como inmanente de sus circunstancias materiales de creación y producción, como ya hemos dicho nuestra perspectiva resulta menos estética que poética (y retomamos esto en el tercer capítulo). En este sentido, ya desde el comienzo del capítulo pensamos en una “danza anaurática” cada vez que insistimos con nuestra perspectiva poética y puntualmente cuando nos referimos a *Bajo, feo y de madera...* Usamos la expresión “danza anaurática” de manera análoga a la noción de “teatro anaurático” propuesta por Federico Irazábal (2015). Observamos que la anauraticidad es un rasgo que está presente también en las demás piezas, y que no se trata solamente de una cuestión formal, sino que implica además otra dimensión: la productiva, que en todo caso también impacta en las formas de las obras. La anauraticidad de la que habla Irazábal⁴³ supone un modo cultural de presencia y relación, es decir que no se trata sólo de un rasgo inmanente de la obra sino que incluye su modo de producirla⁴⁴. Entendemos que lo anaurático implica, además, la exposición de las condiciones de producción y sus problemáticas en tanto trabajo. Las obras de nuestra serie centran su atención en ello; por ejemplo, en *Recordar 30 años...* Otero subraya esas problemáticas cuando dice que “como yo no tengo musa inspiradora, todo se me hace cuesta arriba”, cuando confiesa “soy una bailarina frustrada que ni siquiera hace una coreografía de mierda” y, aún de modo más explícito, cuando señala, casi como una clarividente, que “Andrea⁴⁵ quiere que trabaje, que tenga plata para producir la obra” (Otero, 2014).

El carácter anaurático implica, según el autor, la muerte del simulacro. Si hablamos de teatro anaurático lo hacemos en oposición –o al menos eso sugeriría el prefijo “an”– a un teatro aurático; y si hablamos de arte aurático, se hace indispensable volver primero la noción de aura y, consecuentemente, la pérdida del aura que desde el punto de vista benjaminiano resulta de la reproductibilidad técnica en artes como la fotografía y el cine (en contraste con la pintura y el teatro, respectivamente).

⁴³ El autor se refiere al teatro, pero como vemos, las obras que aquí abordamos justamente tensionan desde la puesta en escena los límites entre estas disciplinas y también con la performance, con lo cual podríamos referirnos al rasgo de la anauraticidad, que en las distintas formas escénicas adquiere modos particulares.

⁴⁴ Por lo tanto, la noción de anauraticidad no sería plenamente homologable a la de posdramaticidad propuesta por Hans-Thies Lehmann (2013), que implica la evidencia de los procedimientos poético-formales con los que trabajan el teatro en particular y las artes escénicas en general.

⁴⁵ Se refiere al personaje ficcional (llamado Andrea) de su obra inmediatamente anterior (titulada *Andrea*).

El aura en Benjamin es definida como “la manifestación irreplicable de una lejanía”, y la reproductibilidad constituye el desmoronamiento de esa aura. Habría por un lado un arte de lo cultural (irreproducible), fundamentado en el ritual y, por otro lado, lo des-ritualizado (reproducible) del arte. Cada uno implica un modo de recepción diferente: ritual o des-ritualizado, respectivamente. Benjamin ubicó al teatro del lado de las artes irrepetibles, irreproducibles, quién sabe, el arte aurático por antonomasia. Irazábal tensiona esta afirmación cuando distingue la disciplina teatral en general del momento específico en que una obra se representa, y afirma que

El teatro simula el evento pero es repetición (siempre variable, siempre otra, siempre en fuga). La performance es la “garantía” del carácter único, de algo que ocurre verdaderamente “aquí y ahora” y que aunque se repita no será la misma ya que es dependiente del momento único, del instante (Irazábal, 2015: 18-19) ⁴⁶

Irazábal propone que hay un teatro aurático, que es en realidad el que *representa* su carácter aurático, pero en el que lo único rigurosamente aurático es el día de la función, con su inevitable aleatoriedad y con el encuentro con lo inesperado. Sostiene que, concretamente, lo que hace el teatro representacional aurático es ocultar que *no* es aurático sino un plan de repeticiones, que lo acercan a la condición de mercancía, mucho más que lo que el sentido común (o lo que Irazábal propone como teatro-idea) cree. En relación al ocultamiento –propio del teatro aurático– al que refiere Irazábal, podemos pensar en el ocultamiento propio de la danza aurática, que consiste en disimular o encubrir el esfuerzo de los cuerpos al bailar. Uno de los fundamentos sobre los que se erigió la danza escénica occidental hegemónica (especialmente el ballet y la danza moderna), es la concepción de unos cuerpos ideales, atópicos y atemporales (incluso, podríamos agregar: cuerpos neutros, inmortales, a-históricos, sin genitalidad,

⁴⁶ Vale aclarar que con el término *performance*, Irazábal se refiere al momento de la función o representación de la obra –que sería lo más “aurático” del teatro- y no al género performance.

sin vejez, sin contradicciones) que en apariencia no se esfuerzan y no se cansan. Son, en apariencia, cuerpos estándar, que ocultan –cuando no niegan– su dimensión laboral⁴⁷.

Pero, por otra parte, otro de los fundamentos sobre los que se fundó la danza escénica occidental hegemónica es la mimesis ilusionista, de la cual resultan obras escénicas que ocultan sus procedimientos y técnicas, para ofrecer una experiencia contemplativa –podríamos decir, encantadora– a partir de la cual no se caiga en la cuenta de que esa obra es producto del trabajo, de trabajo humano. Una danza anaurática rompe ese encanto, desestabiliza este ocultamiento, los cuerpos entran a escena en tanto cuerpos de trabajo, como el iluminador de *Adonde van los muertos (lado B)*, Matías Sendón, que comparte la escena como un performer más, no solamente haciendo su trabajo –de iluminador– a la vista de lxs espectadores/as, sino también participando de otras situaciones escénicas como jugar con una pelota de fútbol. Se nos propone a quienes espectamos, que los cuerpos involucrados en la creación artística no quedan fuera del teatro como si fuese una muda de ropa que se cambia por una muda ficcional, determinada por la ‘estética’ de la obra, sino que ingresan a la sala porque son parte de su ‘poética’. En esta línea, y respecto a la diferencia entre el teatro convencional y las nuevas propuestas del siglo XX, Irazábal afirma que

sin negar el carácter aurático del teatro, me interesa poner el acento en las distintas mediaciones imperantes entre la vida y la escena en los teatros convencionales (...) y la desaparición a casi grado cero de las mismas en las salas que el siglo XX fue produciendo junto con la aparición de un nuevo público.

Entrar a un clásico teatro a la italiana era un modo de despojarse de la vida y de la calle (Irazábal, 215: 79).

En este pasaje el autor destaca lo que implica tan sólo el cambio de una arquitectura teatral que permite un “estado de ensoñación y recogimiento” –la ilusión teatral es, en parte, lo que ocasiona ese *encanto*–, hacia otra disposición definida por la

⁴⁷ En el segundo capítulo de esta tesis, retomamos el modo en que se exponen los cuerpos en las piezas que estudiamos.

cercanía y contaminación entre la sala teatral y la calle o la vida cotidiana. En este sentido, podemos decir que lo que Irazábal propone es que pensar la práctica teatral como eminentemente aurática, puede hacernos imaginar una práctica suspendida en el tiempo y el espacio, es decir sin vínculo con el trabajo que llevan a cabo sus hacedores/as. ¿Qué sucede en las piezas que estudiamos? ¿Existe esa suspensión? *En Obra*, la puesta de Eugenia Cadús, subraya esa relación entre lxs artistas y su quehacer desde, por ejemplo, el vestuario: todxs lxs performers visten ropa de trabajo que, incluso más que tratarse de ‘ropa de trabajo de danza’ son mamelucos de operarixs, que refieren a un tipo de trabajo cuya imagen de ‘trabajador/a’ resulta más instalada e incuestionable, incluso en la autopercepción de los propixs trabajadores/as.

Como observamos, las obras no suspenden la realidad, no se escinden de lo real, sino que esta dimensión ingresa –como tema, como concepto–; no queda fuera. Incluso es importante aclarar que la relación entre la escena y la realidad (o la permeabilidad de la primera a la segunda) no se da en términos de una “ilusión de contigüidad entre mundo y arte” como sucede con la búsqueda “realista” del drama moderno (Dubatti, 2009) –es decir mediante la representación, lo más fidedigna posible, de esa realidad que transcurre fuera del teatro–. Por el contrario, se da mediante el develamiento del trabajo material en escena, el ingreso de las circunstancias creativas y de producción en el mercado del arte. Así, se expone incluso el trabajo material anterior al día del estreno (el proceso creativo anterior a las funciones), y/o el trabajo material posterior a la presentación en la sala teatral –en obras como *Cartas a mi querido espectador*, *En Obra*, *Recordar 30 años...*, podemos ver a lxs propixs artistas “desarmar” el espacio escénico a la vista del público, ordenar y guardar los objetos utilizados, exponiendo las últimas acciones implicadas en su día de trabajo–.

Entonces, por una parte, una práctica escénica –¿pura, inmanente, abstracta?– apartada de su realidad cotidiana implicaría, desde esta perspectiva, olvidar la dimensión de trabajo –creativo, productivo e interpretativo– que esa realidad incluye. En contraposición, una danza anaurática es entonces aquella que “no privilegia el carácter mágico de la escena a través de juegos sacralizantes que instan a la platea a establecer una percepción con recogimiento” (Irazábal, 2015: 88), sino que rompe esa magia y quiebra el encanto que nos impide ver que los cuerpos de la escena están trabajando. A nuestro entender, la noción de anauraticidad evidencia la cercanía y la complementariedad entre tres términos: 1. la potencialidad política implicada en la

ruptura del encanto, 2. la refuncionalización de las relaciones (entre lxs sujetos implicadxs) en el arte y 3. la instauración escénica de un proceso de concienciación (experimentado también por lxs sujetos implicadxs). Son tres patas imbricadas en esta poética que llamamos ‘del desencanto’. Es entonces esta suerte de red la que proponemos para pensar la serie de obras que estudiamos.

Por el dinero (2013)⁴⁸, la obra de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky, es la danza ‘del trabajo’, puesto que su estructura de des-ocultamiento devela la danza como trabajo y sus hacedores/as como trabajadores/as. Desde su anauraticidad, que “pone el trabajo sobre la escena y que permite que se lo vea” (Irazábal, 2015: 88), podríamos decir que *Por el dinero* formula una pregunta sobre la relación entre el arte y el dinero, o entre los artistas y sus creaciones haciendo foco en el circuito productivo y simbólico en el que el quehacer creador se inscribe. La obra se centra en tematizar las condiciones y dificultades de la creación.

Acuña y Moguillansky (ambos autores/as, directores/as y performers de la pieza), provienen de disciplinas artísticas distintas; la danza y el cine, respectivamente. La pieza fue creada en el marco de la tercera edición del Programa Proyecto Manual coordinado por Matías Umpierrez en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 2013. La versión escénica⁴⁹ de *Por el dinero* evidencia que existen similitudes a la hora de comparar los senderos y condiciones por los que transitan sus creadores en la tarea específica de crear de modo independiente en Buenos Aires.

El Programa Proyecto Manual proponía como punto de partida para la generación escénica, un alejamiento de formas tradicionales de construcción dramática. En lugar de textos dramáticos o concebidos para la escena, el desafío consistía en trabajar a partir de manuales de instrucciones, con lo cual la dimensión procesual y provisoria ya estaba presente en esa primera propuesta. El presupuesto con el que contaron fue de 10.000 pesos en 2013, dato que Luciana Acuña explicita en la obra, en la versión 2014 que es la que analizamos. La obra deviene una creación estructuralmente anaurática que refuncionaliza la escena –por ejemplo, mediante la

⁴⁸ Tuve oportunidad de ver la obra en junio de 2014, en el marco de la temporada de funciones en el Centro Cultural San Martín. Trabajo sobre un registro fílmico de esa versión, facilitado generosamente por sus creadores.

⁴⁹ En 2019 se estrenó la película *Por el dinero*, con dirección de Alejo Moguillansky. Su sinopsis refiere que es sobre “un grupo miserable” de artistas y un proyecto escénico compartido. El film fue producido por El Pampero Cine y la Universidad del Cine (FUC).

exposición de las dificultades que supone hacer una obra de danza contemporánea en Buenos Aires– y cuya cualidad procesual con insumos, datos y testimonios provenientes de la vida cotidiana propone un espacio de concienciación respecto a las tramas de vinculación entre el arte y el contexto de producción.

En este sentido, observamos qué aspectos de la realidad ingresan a *Por el dinero*, de qué modo los elementos extra escénicos (como los datos de cuánto gastan las familias de los performers) devienen intra escénicos al detallarse y discutirse en el escenario. Se cuelan trazos biográficos de quienes construyen la obra (cuánto dinero invierten en telefonía celular, en el jardín de sus hijos y en hacer una obra, por qué decidieron dedicarse al arte, etc.), configurando una zona de permeabilidad entre las vidas de los performers y la instancia ficcional. Retomando lo que mencionábamos antes, la “contigüidad” entre la escena y la realidad no se da en términos de “ilusión” o representación (fiel y realistamente) de la segunda en la primera; sino que la vida (y en este caso, las vicisitudes económicas del trabajo en el arte de la danza⁵⁰ de Buenos Aires) ingresa y se debate conformando la obra.

Por el dinero habla, a primera vista, sobre sí misma: sobre el modo en que se tomaron algunas decisiones de puesta en escena, sobre sus creadores y las dificultades de llevar adelante esa pieza, sobre los malabares económicos para llegar a estrenar la obra. Los lenguajes presentes constituyen una sinergia escénica que incluye tanto lo coreográfico –en el sentido de una secuencia de movimientos vinculados a lo que usualmente se reconoce como danza–, como también proyecciones en soporte audiovisual con material documental, momentos de recital de música con ejecución de instrumentos en vivo –es decir, en un sentido más amplio de coreografía, como la composición de la puesta en escena–. El gesto autorreferencial⁵¹, presente en esta pieza

⁵⁰ Aunque, además de referirse a las dificultades de los artistas de la danza (desde las voces de Acuña y Perpoint –otro de los performers–), también refiere a los reveses que Moguillansky atraviesa en su profesión de cineasta y montajista independiente, y hace mención –en una suerte de contrapunto– a la faceta comercial del trabajo del músico Gabriel Chwojnik, también en escena.

⁵¹ Aquí resulta necesario hacer una diferencia respecto a las creaciones teatrales centradas específicamente en lo autobiográfico, biográfico y documental, como podrían ser los trabajos de Vivi Tellas y Lola Arias, estudiados, entre otros, por Pamela Brownell (2017; 2013a; 2013b; 2012) y Ma. Fernanda Pinta (2015; 2013), o los unipersonales argentinos de los años 80 y 90 estudiados por Beatriz Trastoy (2002). En las obras de danza que estudiamos, observamos que el documentalismo y la autorreferencialidad no son medulares sino que están dirigidos a desocultar las maniobras del aparato escénico en tanto artificio encantador, a develar el proceso creativo y el quehacer artístico de la danza y a reorganizar las relaciones entre artistas, obras y espectadores/as. Quizá *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* es, de las piezas de nuestra serie, la que se incluye una dimensión autobiográfica más explícita (ya desde el título mismo), ya que Otero hace referencia a una enfermedad de su infancia, los vínculos

y en las prácticas dancísticas que estudiamos, y que por otra parte sintoniza con un segmento importante del teatro argentino contemporáneo en obras que refieren a cómo fueron creadas o a cómo trabajan sus creadores, constituye una forma particular de “posdramaticidad” (Lehmann, 2013) que implica nuevas relaciones entre la sociedad y su arte escénico. Es decir, que el teatro cuando parece que está hablando de sí mismo, concretamente está hablando también de otra cosa, puesto que plantea “desde perspectivas inhabituales ideologemas sociales y culturales” (Trastoy, 2018: 22), lo cual propicia un espacio de reflexión y crítica.

Desde nuestra perspectiva, esas nuevas relaciones que las obras plantean, radican en la refuncionalización de la escena mediante el retorno a la pregunta propuesta por Benjamin y que retomamos para la danza: ¿qué posición –y por lo tanto, qué función– tienen estas piezas dentro de las relaciones de producción de la danza de la ciudad de Buenos Aires? La danza contemporánea que habla “de sí misma”, está hablando también de otra cosa. La autorreferencialidad es, además de una elección formal, aquello que instauro ese ‘espacio de reflexión y crítica’ que consideramos nos acerque a responder la pregunta benjaminiana⁵².

En este sentido, la autorreferencialidad de *Por el dinero* (no sólo lo que concierne a cómo se construyó la obra sino también en lo que atañe a la vida y las economías familiares de lxs creadores) es, a la vez que una elección formal, el desnudamiento, no sólo del trayecto creativo-productivo de este proyecto en particular, sino también, como señala Victoria Fortuna (2019), la exposición de las relaciones desiguales a nivel de la economía global (“fricciones”) y los desfases (racializantes, exotizantes) de las estructuras de financiación.

Es posible que lxs interlocutores/as más inmediatos de *Por el dinero* sean, por un lado, quienes integran la esfera del arte escénico porteño, además de como espectadores/as, como sus agentes activos: gestores culturales, otrxs creadores/as, programadores/as, dueñxs de salas, intelectuales, instituciones, Estado, organizaciones sindicales afines, etc. Y, por otro lado, una porción de la clase media, que –además de

intrafamiliares, sus primeros acercamientos a la danza y al teatro, y explicita desde uno de los textos que acompañan la obra, que esta es “un boceto” que está “hecho de retazos de mi vida” (Otero, 2014).

⁵² En línea con la perspectiva poética que estamos adoptando en este trabajo, observamos la autorreferencialidad, no en términos estéticos, sino como la manifestación (poética) de artistas que trabajan en un contexto específico, con dificultades particulares al interior de sus campos de acción y con características específicas en cuanto a sus vínculos con la economía global.

estar teóricamente definida y explícitamente problematizada por la voz de un economista al inicio de *Por el dinero*— es el estrato más vinculado a este tipo de manifestaciones escénicas, no sólo como grupo espectador sino como grupo creador-productor.

En la obra se develan los procedimientos de ambos procesos: el de creación, en términos de construcción formal, y el de producción, en términos económicos. En este sentido, lxs creadores reconocen su condición de trabajadores. El hablar de cómo la obra se construye y evidenciar las elecciones compositivas que se han tomado para llegar al resultado final, es una decisión metalingüística y, por lo tanto anti-ilusionista. Pero hablar del dinero con el que se hizo la obra (incluso hacer de ello su eje central), posiblemente habilita un encuentro más amargo con la pieza (de lxs espectadores/as y de lxs propixs creadores), habida cuenta de la reflexión que instala respecto a la economía de lxs artistas. En este sentido, al referirse a la extroversión que lleva a cabo el propio Moguillansky en *Por el dinero*, Fortuna (2019) advierte que “nos enfrentamos a una amarga ironía” (“*we are faced with the bitter irony*”) (22) al conocer el penoso recorrido que la obra detalla respecto al proceso de creación y los escasos fondos de realización de una de sus piezas fílmicas, y también al conocer las disyuntivas e interrogantes que trae aparejada para sí misma la carrera profesional de Luciana Acuña.

El gesto autorreferencial insta un espacio de reflexión y criticidad que excede el conjunto de las decisiones formales para ocuparse de develar el funcionamiento y los intercambios propios de la danza contemporánea local. Como observamos, la obra de Acuña y Moguillansky no es un caso aislado en el contexto de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires. *Por el dinero*, en su explicitación de las reflexiones respecto a la circulación de obras de danza, hace serie con otros trabajos de fines de los años 2000, como por ejemplo *CMMN SNS PRJCT* (2011) de Laura Kalauz y Martín Schick⁵³.

⁵³ Vale aclarar que no incluimos esta obra en nuestra serie por tratarse de una producción transnacional que no fue estrenada en Buenos Aires sino en Suiza, lo cual excedería nuestro recorte local. Pero en cuanto a las categorías de análisis que estamos proponiendo, podemos mencionar brevemente el caso de esta pieza puesto que contempla las inquietudes de sendxs creadores/as (Kalauz, argentina; Schick, suizo) acerca de la circulación del arte escénico en el mercado del arte y el lugar que ocupan lxs artistas que lo generan, en tanto trabajadores/as. Resultan interesantes a este respecto, otros títulos de obras escénicas de Schick: *Holiday on Stage* (Vacaciones en escena, 2013), *Low Budget Series* (Series de bajo presupuesto, 2016), o *Not my Piece* (No es mi pieza, 2012).

Ahora bien, considerando esos diferentes niveles de explicitación de las circunstancias de producción, volvamos al caso de *Basura*. Sin referirse manifiestamente al contexto de circulación, Rakhil Herrero concibe composición y producción como procesos entrelazados y determinantes entre sí, puesto que desde la sinopsis de la obra se refiere al reciclaje –un procedimiento que, no solo en la danza sino también en otras prácticas, implica una decisión de reutilización, tanto en términos formales como en lo concerniente a la trama productiva–. Pero además, cuando nos cuenta que realiza esta pieza con restos y residuos de una obra suya anterior –*En el ruido* (2011)– que, según él mismo señala, no funcionó y cayó en el olvido luego de unas pocas presentaciones, conocemos su estrategia de reciclado como consecuencia de las dificultades en términos de circulación (Herrero, 2016).

Recordar 30 años para vivir 65 minutos (2014) de Marina Otero, también desnuda que su proceso creativo es a partir de restos de una obra anterior pero a diferencia de *Basura*, en *Recordar...* esta relación con una pieza previa que ha fracasado es aún más subrayada en la puesta en escena –no sólo en sus elementos paratextuales–: se narra ese procedimiento, se explican los motivos de retomar materiales, y se vuelven a presentar escenas que formaron parte de la obra preliminar. Esa pieza anterior se titulaba *Andrea* (2012) y aunque cercana a Otero en muchos puntos, *Andrea* era un personaje, inspirado en un personaje de ficción literaria de *La ley de la ferocidad* (2007), una novela del escritor argentino Pablo Ramos. “*Andrea* era una prostituta trágica que se acostaba con el protagonista y terminaba muerta con una botella rota clavada en la garganta” (Otero, 2014). Otero enuncia esas condiciones verbalmente, refiriendo por ejemplo que,

En el 2012 estrené esa, mi primera obra, *Andrea*. Estaban programadas catorce funciones de las que sólo hice diez (...) Yo inventé la obra *Andrea* para que hablara de mí (...) Con la última función, maté a *Andrea*, pero ella volvió en un sueño durante unas vacaciones y me dijo que esta vez hiciera una obra sobre mí. (Otero, 2014)

E incluso, a la voz de “*Andrea* fue una obra que empezó de atrás para adelante y arrancaba así”, representa, sentada en una banqueta y fumando, el inicio de su obra anterior, mientras comenta algunos detalles de la noche del estreno, desde minutos antes de que comience la función, pasando por la asistencia a una fiesta con el elenco (en modo “torbellino, fiesta, muerte”) y la llegada de Otero a su casa en horas de la madrugada, incluyendo datos sobre la cantidad de espectadores/as, su mareo, su tristeza, su vómito. En el presente de la función de *Recordar...* se representan, de manera alternada, dos tipos de materiales recuperados de la noche del estreno de *Andrea*: un material ficcional, escénico (*Andrea* sentada en un inodoro, mientras suena un tema musical de Charles Aznavour); y un material real, extra-escénico (sus nervios antes de salir a escena, los veinte espectadores/as que vio sentados en la grada, la fiesta post función, el vómito al terminar la noche).

Como observamos, estas obras reflexionan sobre su contexto creativo-productivo y des-ocultan la situación de representación mostrando sus costuras e hilachas. Habitando constantemente una zona fronteriza entre la representación y lo real, entre lo escénico y lo biográfico, y entre el escenario y el mercado del arte escénico, como cuando Otero, en referencia a la última función de *Andrea*, cuenta que asistieron sólo seis personas. Así, lo escénico propiamente dicho se muestra reversible. En algunos casos exponiendo lo pre-escénico –devenido escénico–, es decir lo real, como cuando las obras –como *Recordar...*– muestran cómo fueron construidas, sus movimientos (en un sentido amplio: procedimientos, decisiones, revelaciones, gestos, confesiones). En otros casos, mostrando lo extra-escénico –devenido escénico– como cuando los performers de *Por el dinero* cuentan la cantidad de espectadores/as que hay en la platea en ese mismo momento en que tienen lugar la representación, para calcular cuánto ganarán por la función esa noche. Esos modos de reversibilidad de lo escénico basados en la preeminencia de lo real procesual, traslucen y explicitan el vínculo entre las obras y sus espacios de circulación.

Ahora bien, como dijimos anteriormente, tanto en *Basura* como en *Recordar...*, aparece el material procesual de una manera específica que corresponde al reciclaje, esto es, residuos, descartes y reformulaciones de elementos que han formado parte de una obra anterior del/la mismo/a autor/a son puestos en escena nuevamente. En *Adonde van los muertos (lado A)*(2011) del Grupo Krapp, sucede algo similar respecto a la circulación de materiales y temáticas escénicas de una obra a otra a lo largo del tiempo.

Los dos primeros casos –el de Herrero y el de Otero– explicitan o sugieren que sus insumos (escenas, objetos, ideas, danzas) provienen de procesos creativos anteriores, y son reutilizados en la obra en cuestión. En el tercer caso, *Adonde van los muertos (lado A)* constituye –en diálogo con su antecedente *Adonde van los muertos(lado B)*(2010)–, el ‘resultado final’ de lo que el Grupo Krapp venía trabajando respecto a cómo representar la muerte en escena; o, para ser más precisos, podríamos decir que lo que en ...(*lado B*) se había mostrado como parte del proceso creativo *hacia* una obra futura, concluye con el estreno, al año siguiente, del lado A de esa investigación, a modo de resultado. En este sentido, ... (*lado A*) incluye la idea de construirse a partir del material de la obra inmediatamente anterior del grupo.

Tomemos, por ejemplo, elementos paratextuales de cada una de estas tres piezas, en tanto creaciones que recuperan –y lo hacen explícitamente– materiales previos, como un modo singular de hacer ingresar el proceso creativo en la puesta en escena. En primer lugar, la sinopsis de *Basura* agrega, a un título ya sugerente, la siguiente idea: “El mundo está lleno de basura. Una obra también genera sus propios residuos”, y añade “*Basura* es un proyecto construido con residuos, con sobras, con sombras. Es un reciclaje. Es la primera hipótesis de una pieza que se alimenta de otra pieza” (Herrero, 2013). Asimismo, la sinopsis de la obra de Marina Otero anuncia: “Hace ocho años que estoy tratando de terminar esta obra. Este será un boceto más de esa obra incompleta, interminable. Está hecho de retazos de mi vida, de una obra vieja, de amores pasados y de otras cosas que ya maté” (Otero, 2014). Por último, en el caso del díptico del Grupo Krapp, la referencia entre el material insumo y el material reelaborado se propone desde los títulos: ambas obras utilizan la misma construcción en su denominación, “Adonde van los muertos”, con la diferencia de que la primera tiene la aclaración “(lado B)” aludiendo a un reverso, y la obra del año siguiente lleva la aclaración “(lado A)”, aludiendo a un anverso o, en este caso, el posible trabajo terminado, la consumación de lo que venía elaborándose. No obstante ello, en ...(*lado A*) se vuelve sobre el metalenguaje y la disección de la elaboración escénica, evidenciando los modos en que la obra ha sido construida y exponiendo sus procedimientos de creación. Otra vez, el pretendido ‘resultado final’ es la mostración de la estructura compositiva de la obra, que se supone rodea el tópico de la muerte y las problemáticas implicadas en cómo representarla.

En *Adonde van los muertos (lado A)*, la organización espacial resulta, en alguna medida, análoga a la de ...(*lado B*), puesto que en ambas hay una zona destinada a la representación propiamente dicha, esto es, un área escénica relativamente amplia en la que los performers que están en vivo ejecutan las acciones, circulan y desarrollan materiales reconociblemente dancísticos, o no tanto, que constituyen el material escénico principal (*in situ*, no proyectado) de las sucesivas escenas. Por otro lado, en ambas piezas hay una zona que localiza lo procesual: en ... (*lado B*) esa zona se reserva para un par de mesas de trabajo, en las que se reúnen lxs artistas y técnicos de la obra a ‘operar’ (tomar decisiones, manejar una consola); y en ...(*lado A*) la zona procesual está destinada a la proyección audiovisual (por ejemplo, se proyectan los nombres/títulos de las escenas, y los videos de lxs directores, externxs al Grupo Krapp, invitadxs a componer las escenas, explicando sus ideas creativas –aspecto que describiremos en seguida–). Como dijimos antes, el hecho de hablar de “escenas” o del ordenamiento interno de la obra, ofrece información que usualmente no compete a lxs espectadores/as de danza contemporánea, pero en las obras que estudiamos en este trabajo esa estructura se muestra como si se tratara de una cocina a la vista. Particularmente este díptico de Krapp está atravesado por esta motivación metalingüística: en ...(*lado B*), en una de esas dos mesas de trabajo que se ubican en la zona procesual (Imagen 1), el equipo se reúne y comenta, analiza, prepara y reflexiona sobre la obra (todas tareas que definen el proceso creativo); y en...(*lado A*), hay un trasto o bastidor del lado izquierdo⁵⁴ sobre el que, como dijimos, se proyecta información sobre cada escena (Imagen 2).

⁵⁴ Cuando referimos lado izquierdo o derecho consideramos la mirada del espectador, desde la platea. Así, hablamos de lado izquierdo del/la espectador/a o lado derecho del/la espectador/a.



Imagen 1. Fuente: Imagen de *Adonde van los muertos (lado B)* (Acuña y Biasotto, 2010), extraída del sitio web de Luis Biasotto: <http://luisbiasottocompany.blogspot.com/>



Imagen 2. Fuente: fotograma extraído de *Adonde van los muertos (lado A)* (Acuña y Biasotto, 2011).

La estructura de ...(*lado A*) consiste en una concatenación de diez escenas, cada una encargada a un/a director/a (de danza, de teatro o de cine) que no es miembro del Grupo Krapp. En la pared del lado izquierdo del escenario (a la que nos referimos como una zona eminentemente procesual) se proyecta, durante cada escena, información sobre la misma: su título y director/a a cargo. Así, cuando está teniendo lugar la escena que se construyó a partir de lo propuesto por el teatrista Mariano Pensotti, por ejemplo, en la pared se proyecta lo siguiente:

Hacer presentes cuerpos ausentes

Mariano Pensotti

En el lado derecho del espacio, en otro trasto, se proyecta la respuesta que exs creadores/as por encargo, desplegaron ante la pregunta –formulada por Acuña o Biasotto– “¿Cómo representarías o presentarías la muerte en escena?” (Acuña y Biasotto, 2011). A partir de ello, la obra se estructura del siguiente modo: una presentación/explicación hacia el público por parte de uno de los integrantes de Krapp, Edgardo Castro; y luego la sucesión de escenas construidas por lxs Krapp a partir de las directivas o imágenes propuestas por cada artista consultadx e invitadx⁵⁵.

En la presentación/explicación, Castro se presenta como parte del grupo y detalla la premisa operativa mediante la cual se compuso ...(*lado A*). Dice: “Esta es una obra que habla sobre la muerte o, mejor dicho, sobre cómo representar la muerte en escena. En esta obra, les pedimos a diez artistas que nos digan cómo ellos representarían o presentarían la muerte en escena” (Grupo Krapp, 2011). Comenzar diciendo que “esto es una obra” constituye un gesto de resquebrajamiento de cualquier posibilidad de ilusión teatral/dancística, desde el mismo inicio de la pieza. Se llama la atención al público, aclarándosele que lo que van a presenciar es una obra (en el sentido de un

⁵⁵ Los/las artistas a quienes les hicieron esta propuesta son: Fabiana Capriotti, Rafael Spregelburd, Diana Szeinblum, Federico León, Stefan Kaegi, Mariano Pensotti, Françoise Chaignaud, Lola Arias, Mariano Llinás y Fabián Gandini. Como vemos, algunxs provienen de la danza contemporánea (coreógrafxs, bailarines/as, performers), otrxs del teatro (directores/as, dramaturgxs) o del cine.

espectáculo: una cosa para ser vista⁵⁶), es decir que es una construcción artística que trata determinado tema.

Este subrayado metalingüístico inicial nos coloca en un terreno en el que la ilusión teatral queda diluida, por lo que probablemente nuestra relación con la obra no será de alienación o contemplación ilusionista. En este sentido, las palabras –en este caso, de Edgardo Castro– explican y describen, pero a la vez detentan su posibilidad de mentir, negar, subrayar, relativizar, confrontar, etc. Es decir, que la aclaración rotunda con la que inician el espectáculo –casi una confesión de lo que vienen a ofrecer a sus espectadores/as– informa que se trata de una obra, pero podríamos decir que al subrayarlo, niega su condición de espectáculo –como cosa para ser vista– y nos fuerza a iniciar una tarea espectral reflexiva, consciente. La confesión de Castro –y con él, del Grupo Krapp– nos hace conscientes del proceso por el que llegan a aquello que exponen el día de la función en el teatro.

Si pensamos en las relaciones que pueden establecerse entre el lenguaje verbal y las imágenes, podemos recordar como ejemplo icónico, significativo en las artes visuales, el gesto del surrealista René Magritte cuando en 1928/29 acompaña su famoso cuadro con la leyenda, que a la vez lo titula, *Ceci n'est pas une pipe* (“Esto no es una pipa”), en el marco de una serie de obras que refieren a las imágenes y su propiedad de describir la realidad pero también de traicionarla. Esto es, la representación como terreno de conflictividad semántica. Es esencial en el gesto de Magritte, la relación entre la imagen y el lenguaje que nombra esa imagen. La palabra se hace presente torciendo, problematizando e ironizando la referencia que esa imagen ofrece. Un gesto similar en la llamada corriente conceptual de la danza contemporánea francesa, es el de Jérôme Bel en su obra *Le dernier spectacle* (1998), en la que los performers se acercan de a uno por vez al micrófono y enuncian una frase que comienza con “Yo soy...” (*Je suis*), aunque lo que continúa esa frase contradice lo que vemos. Por ejemplo, un performer que no es Jérôme Bel dice “*Je suis Jérôme Bel*” (soy Jérôme Bel), luego quien ingresa, vestido de tenista, dice “*I am Andre Agassi*” (soy Andre Agassi), pero este no es el reconocido tenista sino el propio Bel. Incluso, desde el título de la pieza (*Le dernier spectacle*) también se refuerza el gesto metalingüístico, subrayando que se trata de un espectáculo, en un sentido análogo a Edgardo Castro enunciando “esto es una obra”.

⁵⁶ Considerando su etimología: “espectáculo”, derivado del latín *spectaculum*, derivado de *spectare* = contemplar (Espectáculo, s.f.)

En el caso de *Adonde van los muertos (lado A)*, se refuerza la idea de obra como construcción escénica es decir como *poíesis*, que incluye tanto el trabajo implicado en esa construcción –el proceso de creación y producción de la pieza– como el resultado de ese trabajo –la función, que tiene lugar en el teatro y que se ofrece a lxs espectadores/as–, dos componentes que están en la genealogía misma de *poíesis* (el objeto creado y la acción de crear).

La escenificación de las pruebas en torno a las posibilidades representacionales de la danza, es uno de los rasgos que colaboran al desocultamiento que define a estas obras, en diálogo –y contraste– con el ilusionismo de la danza escénica hegemónica. El desocultamiento de los procesos de creación y producción fragmenta la escena y su posibilidad de producir encantamiento y distracción visual recreativa en lxs espectadores/as. ¿Es entonces, esta fragmentación escénica una estrategia para refuncionalizar –en términos benjaminianos– el arte de la danza? ¿Es este desocultamiento una posible respuesta a la pregunta sobre qué función tiene la obra dentro de las relaciones de producción de la danza?

Además de la inclusión escénica de las pruebas en torno a las posibilidades representacionales de la danza, observamos en las obras la exposición subrayada de los medios técnicos necesarios para el desarrollo de la pieza en la sala teatral. Esto es, si la obra cuenta con proyecciones audiovisuales vemos el proyector y la notebook, como fuentes de esa textura escénica que es la proyección. Los cables y zapatillas prolongadoras están también a la vista, proponiendo una nueva formalidad objetual desencantada –ya que su recorrido dibuja un garabato de líneas curvas negras sobre un piso de color claro–, diluyendo cualquier resabio de ilusión que pudiera quedar; casi como la ilustración, con los cables a la vista, de las condiciones en las que se trabaja a diario. Elementos y objetos que otro tipo de configuración escénica intentaría ocultar, en estas piezas adquieren singular presencia: no solo no se ocultan sino que son subrayadamente exhibidos. Inclusive son expuestas también las tareas de manipulación de esos elementos, como en el inicio de *Recordar 30 años...* en la que, mientras el público va ingresando a la sala, los performers/asistentes en escena Lucio Bazzalo y Gastón Exequiel Sanchez acomodan cables, ponen marcas con cintas en la pared, conectan artefactos y los prueban, configurando el espacio escénico con sus costuras a la vista.

A continuación, podemos observar la exposición subrayada de los medios y elementos técnicos en cuatro de las obras de nuestra serie, que fueron estrenadas en el año 2013 (Imágenes 3, 4, 5 y 6).



Imagen 3. Fuente: fotograma extraído de *Basura* (Herrero, 2013).



Imagen 4. Fuente: fotograma extraído de *Por el dinero* (Acuña y Moguillansky, 2013).



Imagen 5. Fuente: fotograma extraído de *En obra* (Cadús, 2013).



Imagen 6. Fuente: fotograma extraído de *Cartas a mi querido espectador* (Gandini, 2013).

Cables, amplificadores, computadoras, tomacorrientes, proyectores, consolas, cuadernos de notas, cargan el espacio escénico quebrando la unidad ilusionista, mostrando una nueva capa de las tramoyas de las obras. Nos hemos referido a una de esas capas, que era el trabajo de lxs artistas: mostrar el quehacer compositivo y productivo de los bailarines y coreógrafxs en términos de trabajo desencanta la escena

dislocando su unidad y continuidad. La exposición subrayada de los medios técnicos necesarios para realizar la función es otra capa de esa fragmentación escénica que también tiende al des-encanto: a des-cubrir, des-ocultar, resquebrajar el encanto.

Advertimos entonces la elección de la fragmentación escénica (entendida como el quiebre o la descomposición de una escena unificada e ilusionista), que en parte se apoya en la exposición subrayada de los medios técnicos, puesto que esos elementos que enumeramos no están en la escena a modo decorativo sino que son objetos sobre los que hay que operar y ejecutar acciones, que *son* la obra y que definen modos específicos del cuerpo en escena. Por ejemplo: utilizar la notebook para transmitir la información a un proyectar contenido audiovisual en una pared como hace Gastón, uno de los realizadores de imágenes durante toda la obra de Marina Otero; desplegar cables para trasladar una cámara de video hasta la vereda del teatro, como lo hace Lucio, el realizador de video en esta misma obra, para filmar a Otero y transmitir su recorrido en vivo cuando esta corre hacia fuera de la sala; ecualizar y probar el instrumento con el que producirá música, como hace Matías, el performer que acompaña a Rakhal Herrero en *Basura*; manipular un proyector para corregir la imagen, como lo hace Fabián Gandini en *Cartas a mi querido espectador* y como lo hacen en *Recordar...*; operar una consola como lo hacen lxs espectadores/as en *En obra* de Eugenia Cadús sobre la que profundizaremos en el siguiente apartado.

Estos ejemplos son descripciones que nos permiten observar y analizar la particular fisicalidad que estas acciones producen: los cuerpos adoptan formas mucho menos en función de una dimensión dancística (el bailar) y más en función de una dimensión operativa (el hacer, el resolver, el manipular). O en todo caso, podríamos pensar en la expansión de la idea de danza, en *bailar* una tarea o un trabajo, o en la expansión de la idea de trabajo. Resulta posible vincular esto con el “movimiento-como-tarea” propuesto por Yvonne Rainer⁵⁷ (1983) en los años sesenta: movimientos ordinarios, o que insumen la energía real necesaria para ejecutarlos (y no una energía aparente, ni subrayadamente escénica), y que no provienen de los sistemas generados por el ballet ni por la danza moderna, sino por las tareas implicadas en hacer una obra. Sin embargo, entre las intenciones que motivaban esa inclusión de movimientos cotidianos en Rainer, estaba el gesto tomar un elemento ordinario y transformarlo en

⁵⁷ Yvonne Rainer es una bailarina y coreógrafa estadounidense que integró el grupo disruptivo y experimental denominado Judson Dance Group.

escénico por el simple hecho de nombrarlo/ubicarlo/coreografiarlo como tal, y en consecuencia otorgarle el estatuto de “artístico” a la manera de un *objet trouvé*⁵⁸ duchampiano. Entre otras cosas, el valor de esos movimientos radicaba en realizarse con una tonicidad muscular real, devenida de la ejecución de una tarea, y por lo tanto despojados del exceso de tono y energía que hasta el momento demandaban las técnicas de danza para ser bailadas. De otro modo, en el caso de las acciones/danza o los cuerpos accionando/operando presentes en las obras que estudiamos, esas formas y disposiciones de los cuerpos tienen por finalidad y objetivo la ejecución de *esas* acciones (accionar un proyector, mover un elemento, encender una computadora, orientar una cámara, etc.) como parte del trabajo necesario, no delegable ni oculto, de realizar, interpretar y llevar a cabo una puesta en escena. En el segundo capítulo profundizamos sobre la cuestión de la particular corporalidad que estas acciones –este trabajo– otorga.

Resumiendo lo abordado en este apartado, podemos decir que las obras que estudiamos tematizan elementos característicos del ensayo y del proceso creativo, y lo hacen en una doble dimensión. Por un lado, la inclusión de aquellas herramientas compositivas propias del quehacer coreográfico, que otorgan a las piezas un gerundio escénico que prioriza la exposición de lo procesual. Con esto nos referimos al develamiento de las pautas coreográficas, la mostración del rol del coreógrafo y del artista escénico (bailarín/a, performer, intérprete) y la reflexión en torno a sus tareas específicas. Uno de los rasgos que colaboran al desocultamiento que define a estas obras –y que establece un diálogo con la herencia ilusionista de la danza escénica– es la escenificación de las pruebas en torno a las posibilidades representacionales de la danza. Todo esto confiere a la escena un tono provisorio y tentativo. Las referencias al error, las correcciones, el imprevisto, la prueba y el intento colaboran a definir de qué tratan las obras; y la exposición de las estructuras y de los modos en que se construye la escena instituyen un proceso de concienciación del que lxs espectadores/as también participan, y sobre lo que ahondamos en el apartado siguiente.

Por otro lado, esta lógica de desocultamiento y de puesta en escena de lo procesual también incluye la dimensión de la producción. Así, el proceso de concienciación se amplía conteniendo también la temática del trabajo y la exhibición de

⁵⁸ El objeto encontrado, separado de su funcionalidad original, es reubicado por el artista en un ámbito diferente; el objeto pierde así su utilidad y pasa a conformar –o formar parte de– una obra.

las condiciones, a menudo dificultosas, en las que lxs artistas crean, producen, gestionan y hacen circular sus obras en nuestro contexto específico porteño. Las puestas en escena alojando entonces lo real procesual creativo y productivo de sus creadores, suscitan el ingreso de lo real autobiográfico, en tanto los cuerpos de creadores y bailarines en escena son el punto de intersección entre lo que concretamente sucede en el escenario, y la trama laboral/biográfica de sus protagonistas.

1.3. Composición coreográfica de la experiencia espectral⁵⁹

A lo largo de este capítulo nos hemos referido al desencanto de lxs artistas a causa de las condiciones en las que crean y producen, y a la voluntad anti-ilusionista (des-encantadora) a la hora de construir las obras des-ocultando sus operaciones y procedimientos. En este apartado analizamos un eslabón más en esta cadena del desencanto. Nos referimos a la figura del espectador/a o, en términos más dinámicos, a la composición de la experiencia espectral como otro elemento de esta lógica de desnudamiento del hecho escénico y de instauración del proceso de concienciación de las relaciones que lo configuran. En este sentido, observamos en las obras la desnaturalización de la actividad de espectral, la reformulación de la posición receptiva/consumidora del público, y la puesta en juego de otras relaciones entre lxs artistas/productores/as y lxs espectadores/as. Asimismo, advertimos una desaceleración de la velocidad del flujo “creación/producción → espectral/consumo”, como consecuencia de los modos en que las obras exponen el proceso de creación y producción protagonizado por lxs creadores, las peripecias de los artistas/trabajadores de danza y las lógicas de la tarea de espectral.

Comencemos con *En obra*, estrenada en 2013 en la ciudad de Buenos Aires. Se trata, como lo especifican sus elementos paratextuales, de una pieza escénica en construcción. Esto no significa que el público asiste a una creación que se abre en una

⁵⁹Vale aclarar que, en el marco del enfoque de este trabajo, analizamos la experiencia espectral en términos de cómo está configurada desde la composición escénica; es decir qué elecciones formales, compositivas, interpretativas, dramáticas, se ponen en juego para habilitar la reflexión respecto al rol del espectador. Quedan fuera de nuestro abordaje los posibles modos en que la obra es recibida o las diferentes lecturas que esta pudiera posibilitar, dado que ello sería objeto de otro trabajo, con otro marco teórico, probablemente sustentado en estudios sobre la recepción; y vinculado más a la estética que a la poética.

instancia de su proceso (lo que usualmente denominamos *work in progress*), sino que lxs espectadores/as son co-creadores/as de ese proceso mediante la toma de decisiones compositivas como son la duración, el orden, la superposición y la detención de las escenas. Se trata de un dispositivo escénico en el que lxs espectadores/as miran y deciden, espectan y construyen la obra. Seis performers se encuentran frente al público, separadxs del grupo de espectadores/as de pie, por una mesa rudimentaria (Imagen 7). La mesa es similar a las que podemos ver en las obras de construcción de inmuebles, que consisten en un tablero armado de manera rápida –y sin consideraciones estéticas– por lxs trabajadores de turno; pero en este caso sostiene una consola con una decena de interruptores, también de aspecto artesanal, que será el objeto mediador entre la responsabilidad creativa y constructiva de lxs espectadores/as, y las acciones, danzas y escenas desarrolladas por lxs performers.



Imagen 7. Fuente: Imagen de *En obra* (Cadús, 2013).

Esta instancia de creación y reflexión conjunta anclada en la dimensión procesual, es decir, subrayando ese gerundio escénico a partir del cual se establece más un *creando juntxs* que un producto terminado, determina un restablecimiento de las

acciones, responsabilidades y relaciones entre lxs unxs (performers) y lxs otrxs (espectadores/as), ya que sendos grupos son instados a involucrarse—y en el caso de quienes integran el público en cada función, no solamente se implican como observadores—. En este sentido, retomando “El autor como productor”, observamos que Benjamin se refiere a los procedimientos del teatro épico de Bertolt Brecht, y especialmente al procedimiento de la “interrupción de la acción”, señalando que éste fuerza al espectador a tomar posición respecto de lo que acontece en escena, y también fuerza a lxs actores y actrices a tomar posición respecto de su propio papel (Benjamin, 2001). Esta lógica contempla una concepción de la escena, de lxs espectadores/as, y del modo de relación entre ellxs, que la obra de Cadús aloja desde su idea rectora, puesto que *En obra* se propone, ya desde su sinopsis, como un juego creativo y compositivo que permite la reflexión y prueba conjunta de las relaciones que se establecen en un hecho escénico. ¿Qué lógicas implican esas relaciones? ¿En qué consistiría interrumpir esas lógicas relacionales y cuáles serían las consecuencias? ¿Qué implicancia tiene, en *En obra*, este *ceder* la toma de decisiones a lxs espectadores/as?

Uno de los trabajos más importantes del crítico teatral alemán Hans-Thies Lehmann, *Teatro posdramático* (2013), compendio que resulta ineluctable para las discusiones sobre la escena actual, finaliza justo cuando su autor deja flotando la pregunta sobre el teatro posdramático y lo político y, en términos más generales, sobre el vínculo entre las nuevas formas de creación escénica y las relaciones sociales. Consideramos que cuando Lehmann señala que el compromiso político del teatro, más que en los temas, está en sus “modos de percepción”, retoma al Benjamin de 1934 y sus observaciones sobre el teatro épico.

Sin establecer una relación explícita con la conferencia de Benjamin, podríamos decir que Lehmann epiloga su trabajo retomando aquella pregunta benjaminiana que ponía en relación al arte y la trama social. Como dijimos, Benjamin se pregunta específicamente por la función de la obra de arte dentro de las relaciones de producción; Lehmann, con cierta proximidad, y pensando en las formas teatrales con “intención política” o con una manifiesta “dimensión política”, organiza en su epílogo la reflexión sobre la “eficiencia” del teatro político o su “efecto político real”, es decir, sobre qué es lo que hace político al llamado teatro político y si promueve modificaciones más allá del teatro (Lehmann, 2013: 429).

La “eficiencia” política de la que habla Lehmann, es decir, la facultad potencialmente transformadora del hecho escénico, es divisada previamente por Benjamin en la técnica, y específicamente en la redefinición de las relaciones que tienen lugar en el hecho teatral y, agregamos, también dancístico. *En obra* horizontaliza la toma de decisiones, disolviendo de ese modo el carácter unipersonal de la autoría y la dirección, cediendo a lxs espectadores/as gran parte de las acciones (reflexivas y efectivas) de la tarea compositiva. ¿Quién es el autor/a? ¿Quién compone? ¿Quién produce y quién consume? ¿Quién crea y quién contempla? Estas preguntas flotan en el aire mientras se activan interruptores de la consola, o eventualmente los interrogantes emergen luego, cuando la obra ya ha des-cubierto e invitado a desnaturalizar las lógicas relacionales del hecho escénico, poniendo en el cuerpo de lxs espectadores/as una parte del trabajo creativo/intelectual –decidir, componer, ordenar escenas, consensuar (o no) colectivamente, con lxs demás espectadores/as– y también del trabajo operativo –accionar físicamente, operando la consola–.

Como mencionamos, Lehmann–en consonancia con lo planteado por Benjamin respecto al teatro brechtiano– concibe que el compromiso político del teatro, se asienta más en sus “modos de percepción” que en lo temático. Asimismo, cuando sugiere que “hacer que el espectador se tope con su propia presencia” (Lehmann, 2013: 449) es constitutivo del teatro, al menos del teatro anterior y posterior al drama moderno, además de la co-presencia de actores y espectadores/as esta idea implica, si no es la demanda de una/s acción/es concreta/s, al menos un grado profundo de reflexión respecto a la tarea de espectación. En la obra de Cadús, esta instancia de reflexión conjunta –o, en palabras de Cornago (2004), este “proceso de concienciación”– no es sólo una propuesta que cada espectador/a puede decidir experimentar o no.

Para que resulte más claro este punto, describo a continuación cuál es la explicación y el acuerdo que ofrece *En obra* al público presente. Durante el ingreso de lxs espectadores/as a la sala, una de las performers se encuentra junto a la mesa de la consola dándoles la bienvenida y haciendo algunas aclaraciones, como por ejemplo avisándoles que no podrán tomar asiento. Quienes conocen previamente a Cadús pueden ver que es ella misma, autora y directora⁶⁰ de la obra, quien recibe al público. En este

⁶⁰ Es posible que en el marco de la propuesta de *En Obra* quizá hubiese sido apropiado entrecomillar los términos que refieren a la autoría o la dirección de la puesta en escena, puesto que a lo que la obra apunta es a repensar las funciones y relaciones, e incluso ejercitar cambios de posición. Así, entre otras, *En Obra*

momento, Cadús habla con un tono amable y una gestualidad rígida, artificiosa y algo publicitaria. Con su cuerpo algo contenido, sin desplazarse y sólo permitiéndose pequeños cambios de frente para dirigirse a quienes van ingresando. Con una amplia sonrisa y paseando la mirada por los asistentes, explica cordialmente de qué se trata el juego: “Esta es la caja con interruptores. Cada interruptor activa un dispositivo. Cada dispositivo desencadena una escena. Cada escena será ejecutada por los performers; yo voy a ser su reemplazo (...) Así que los invito a acercarse y accionar los interruptores” (Cadús, 2013).

A partir de ese momento inaugural que, simultáneamente, expone la estructura y lógica de desarrollo de la obra, y establece de modo explícito el acuerdo democratizador y la refuncionalización, lxs espectadores/as se van aproximando a la mesa. Muchas veces examinan la consola leyendo los títulos de las escenas que cada tecla activaría, se deciden por alguna/s, observan lo que se desencadena en el espacio que ocupan lxs performers. A veces el público se organiza espontáneamente y lxs asistentes operan la consola por turnos, prestando atención a los resultados de las ejecuciones que a la vez determinan las próximas decisiones de operación de los interruptores. De este modo, el público se ve involucrado en una absoluta tarea compositiva, decidiendo qué quiere ver o dejar de ver, cuánto esperar o cuándo detener el desarrollo de las acciones, cómo mezclar y yuxtaponer. Incluso, en ocasiones lxs espectadores/as se hacen sugerencias entre ellxs respecto a qué tecla pulsar, o si esperar un poco para ver cómo se desarrolla la escena antes de realizar un nuevo cambio (como si se tratara de una tarea de creación colectiva).

Ahora bien, imaginemos por un momento que la decisión de todxs lxs espectadores/as, ya sea de manera casual o mancomunadamente, fuese la de no acercarse a la consola y por lo tanto no activar ningún interruptor. Sabemos que esta situación hipotética y extrema no ocurrió en ninguna de las funciones, pero aun si se dieran estas circunstancias, lxs espectadores/as estarían, de igual manera, siendo lxs responsables creadores de esa aparente quietud, sin dudas tensa, que acontecería en escena. En este sentido, *En obra* propone que el evidenciar la reflexión en torno al rol de lxs espectadores/as se constituya en una experiencia de co-creación concreta, inclusive si lxs asistentes se negaran a participar “activamente”, trasladando

hace flotar la pregunta foucaultiana “¿Qué es un autor?” (Foucault, 2010), proponiendo como respuesta una acción conjunta de composición coreográfica entre artistas y espectadores/as.

efectivamente sus cuerpos hasta la mesa y manipulando interruptores para modificar la escena. Erika Fischer-Lichte (2014) llamaría “contradicción performativa” a este tipo de negociación que hemos imaginado, en la que justamente parecería no haber negociación. Se trataría de una contradicción ya que, negándose a tomar las riendas de la escena, lxs espectadores/as estarían precisamente *dirigiendo*, y así accediendo a lo que se negaban a hacer (Fischer-Lichte, 2014: 87).

De hecho, es posible experimentar en las funciones lo complejo, y también atractivo, de esos momentos de negociación como parte de la propuesta de la obra. Por ejemplo, el tiempo dilatado entre la invitación a participar y la acción del/la primer/a espectador/a que decide activar algún interruptor; o el tiempo que se toma quien, antes de accionar la consola, observa la escena, evalúa en silencio posibilidades de modificarla y se decide por tocar alguna de las teclas (o apagar todas, o prender todas). Incluso, es posible observar que cuando algún/a espectador/a acapara la consola y se toma el atrevimiento de tomar una seguidilla de decisiones solx, activando sucesivamente una tecla tras otra, se genera cierto grado de tensión que resulta escénicamente interesante para quienes observan la situación: están lxs que se muestran conformes o disconformes con quien está asumiendo la dirección “débilmente democrática” en ese momento, lxs que parecieran disfrutar de esa toma de posición, lxs que disputan el control de la consola, los que suman apreciaciones o indicaciones verbales, etc. En fin, se trata de una muestra significativa del funcionamiento de las relaciones de poder implicadas en el “convivio”⁶¹ (Dubatti, 2012a) de esta pequeña porción de espacio-tiempo en el teatro, y también, por qué no, una experiencia y “concienciación” de las relaciones de poder en general; se trataría de un ejercicio concreto de refuncionalización benjaminiana desde la técnica.

Aún sin habernos referido a qué tipo de escenas desencadenan los dispositivos activados por los interruptores, observamos el modo en que funciona este aparato lúdico de co-construcción escénica entre espectadores/as y performers, que nuevamente es la develación del proceso de creación de esta pieza, diferente en cada presentación. Lo procesual, con su carácter provisorio y tentativo, sigue en primer plano, ya no mediante la representación/tematización del ensayo sino a partir de la experiencia concreta de la

⁶¹ Desde la filosofía del teatro, el convivio se define como la reunión en presencia física de los cuerpos de quienes conforman el acontecimiento escénico (actores, actrices, performers, técnicos, espectadores/as) (Dubatti, 2012a).

tarea compositiva, en este caso depositada mayormente en el accionar de lxs espectadores/as a partir de sus propias elecciones, ya sea por ejecución o por omisión. Los aparatos que pueden ser activados según el interruptor que sea accionado son: una sirena, una máquina de burbujas, diferentes fuentes de luz, dos reproductores de música, un ventilador, una luz de flash y una tira de luces led. Tal como lo detalla la performer presentadora encargada de explicar cómo funciona el juego, las nueve escenas que la activación de esos dispositivos desencadenan, se titulan de la siguiente manera: “bailarina bailando”, “comedia”, “monólogo”, “danza exótica”, “danza del viento”, “escena de amor”, “tragedia”, “unísono” y “pausa”. Vemos entonces que, si bien las propuestas de escenas son nueve, las posibilidades de combinación en el tiempo, superposición y variables de encuentro de esos materiales son de una vastedad superlativa. Y si a eso le sumamos que, por parte de lxs performers que las tienen a su cargo, el desarrollo de cada escena va siendo objeto de exploración y transformación, las constituciones, reacciones y efectos de las escenas no son absolutamente previsibles para lxs espectadores/as ni tampoco definitivamente controlables por ellxs.

Así es que la co-acción y co-responsabilidad entre intérpretes y espectadores/as va consolidando una lógica de construcción colectiva que subvierte los modos de percepción, refuncionalizándolos. ¿En qué sentido? Recordemos que Benjamin instaba a “transformar” el aparato de producción en lugar de “abastecerlo”, puesto que “el progreso técnico es para el autor como productor, la base de su progreso político” (Benjamin, 2001: 304). *En obra* refuncionaliza—permeabiliza y entremezcla en la propia experiencia dentro de la sala teatral— las dos posiciones enfrentadas de: creador/productor que ofrece una obra producto de su trabajo versus espectador/consumidor que especta/consume ese producto. Como mencionamos en el apartado anterior, cuando Benjamin da como ejemplo de refuncionalización en la música, el procedimiento que tiene lugar a partir de la crisis del concierto, encuentra fundamental, por un lado, la supresión de la oposición entre el músico —quien ejecuta—, y el espectador —quien escucha—; y por otro lado, la supresión de la oposición entre la técnica y el contenido (Benjamin, 2001). Observamos que este procedimiento es esencial en *En obra*, puesto que reorganiza las posiciones de creador/a y espectador/a, productor/a y consumidor/a, re-delineando sus tareas y democratizando sus responsabilidades. Además el tema de la obra no es simplemente una red de significados a los que la materialidad de la obra hace referencia, sino que el contenido

es el propio aparato lúdico propuesto, la composición conjunta entre performers y público, y el proceso de concienciación que ese aparato habilita.

Retomando tanto las preguntas que deja suspendidas Lehmann en el epílogo de su libro respecto al “efecto político real” del llamado teatro político, como también las propuestas benjaminianas en torno a la pregunta por la función de la obra dentro de las relaciones de producción, observamos que la democratización de las tareas compositivas que tiene lugar en *En obra*, supone la suspensión de la estabilidad del flujo producción/consumo y la invitación a reflexionar y expandir la definición de los roles de creadores/productores y espectadores/consumidores. Se trata entonces de la interrupción de un modo dominante: la refuncionalización benjaminiana, que en *En obra* no es tema sino técnica, suspende la inercia implicada en ir al teatro a consumir lo que “nos corresponde” por haber pagado/comprado la entrada⁶². Esto es, no hay *a priori* un “algo” –imagen, trama, espectáculo, obra consumada– que el público tome o “aproveche” por haber pagado, sino que se trata de construir ese “algo”, allí; lo cual quebranta –o al menos, opone resistencia– al eficaz flujo ‘producción → consumo’.

De este modo, la relación entre artistas (creadores/as, performers) y espectadores/as se disloca, al tiempo que se propone no dar por sentada la distribución de tareas que implica unos sujetos productores –oferentes– y unos sujetos consumidores –receptores–, sino que estos compartimentos se problematizan. Ese quiebre en el modo de relación dominante entre artistas y espectadores/as constituye el desencanto, en la medida en que ya no es posible o probable seguir estando en el teatro sin detenerse a reflexionar acerca de las posiciones –y relaciones– ocupadas por unxs y otrxs. En efecto, nuestra experiencia como espectadores/as no se funda en el encantamiento, sino que, por el contrario, atenta contra él. Como observamos, no se trata de cualquier procedimiento anti-ilusionista, sino una configuración escénica que –con voluntad anti-ilusionista– expone, desnuda y subraya cómo funcionan las relaciones entre quienes crean/producen y quienes espectan/consumen.

⁶² El valor que, según la teoría de la plusvalía (Marx, 1980), el/la trabajador/a agrega, es decir “la cantidad de trabajo que añade al material” (76) queda subrayado en este gesto de suspender el modo dominante de relación entre performers y espectadores/as (caracterizada por actividad física de quienes están dentro de la escena y la inactividad física espectral). La suspensión implica entonces detener la actividad de lxs performers hasta tanto lxs espectadores/as –esxs mismxs que abonaron una entrada– accedan a operar la consola y, en consecuencia, encargarse del curso de la obra.

En *Cartas a mi querido espectador* (2013) de Fabián Gandini podríamos pensar la lentitud, por momentos cercana a la quietud e inacción, como un modo en que se suspende o desestabiliza esa inercia del flujo “creación/producción → espectación/consumo”. La obra se dirige ya desde su primer enunciado –el título– a uno de los sujetos que constituye el hecho escénico. Inferimos que es el autor, el director, quien escribe esa decena de cartas que, leídas en escena, estructuran la obra desnaturalizando y problematizando la relación entre creador y espectadores/as. Hablamos de lentitud: la obra es lenta –por momentos, exasperantemente pausada, casi detenida–, pero ¿lenta en comparación con qué? Quizás sea más adecuado decir que la obra propone experimentar una lentitud espectral, es decir, una especie de demora o ralentización en la tarea de espectar. Y de ese modo nos invita –nos fuerza, nos obliga– a vivir la situación de espectación mientras la pensamos, la observamos, la sostenemos, e incluso, mientras la *espectamos*. Algo así como ser espectadores/as de nuestra propia experiencia de espectación.

Las primeras presentaciones de *Cartas a mi querido espectador* fueron en el teatro El Extranjero, y luego se realizaron funciones en Café Müller Club de Danza, ambas salas de la ciudad de Buenos Aires. La disposición escénica de la obra distaba bastante en uno y otro sitio. En El Extranjero el espacio escénico está diferenciado de la platea: esta última es una grada con capacidad para recibir a algo más de sesenta espectadores/as sentadxs, mirando hacia el espacio escénico, que se encuentra al ras del piso. Por el contrario, la propuesta en Café Müller invitaba a habitar juntxs, performers y espectadores/as, un mismo espacio, indiferenciado. Sin butacas, lxs concurrentes podían recorrer el espacio o elegir un lugar, permanecer de pie o sentarse en el piso⁶³, esquivando o deteniéndose en algunos objetos como por ejemplo papeles (quizá las “cartas” al “querido espectador”), un par de vasos con agua, algún pomo de dentífrico, un par de cepillos dentales.

Cartas... promueve una experiencia de la propia situación de ser espectador/a y –o desde– una singular propuesta de experimentar el tiempo de espectación. Asistimos a ello desde los sucesos mismos de la presencialidad (esperar, intentar descifrar el porqué de esa lentitud, gestionar nuestras expectativas, seguir esperando) promovidos por la

⁶³ Aquí nos referimos especialmente a esta segunda ambientación (la de Café Müller) ya que es la que, según Gandini, se ajusta más a la idea e intereses iniciales del proyecto de Lucía Disalvo y el propio Gandini (ambxs co-autores/as y performers de la pieza, si bien la dirección estuvo a cargo del segundo).

quietud o las mínimas acciones aparentemente operativas pero aletargadas que lxs performers ejecutan. Orientar, sin ninguna prisa, un proyector de video hacia una pared; cruzar, pausadamente y con poco vigor, el espacio escénico para tomar un objeto; mirar, indiferentemente, a lxs espectadores/as ocupar la sala; son momentos de la obra que se valen delo propio de la espectación convivial –la singular tensión forjada en la presencia conjunta de los cuerpos–. Cuando los cuerpos están allí reunidos, en un entorno silencioso (sólo se oye el sonido de los cuerpos al desplazarse), Fabián Gandini, Lucía Disalvo y lxs espectadores/as se miran entre sí, adoptan lugares en el espacio y espectan el estar juntxs –envueltos en la tensión propia de esa situación convivial–. En una de las paredes el proyector que opera Gandini instala algunas frases escritas en letras blancas sobre fondo negro: “Desde que escribo la palabra tiempo el cuerpo empieza a sentirlo. Un sentimiento de espera empieza a aparecer”; y luego “Más espero, más empiezo a necesitar que algo suceda” (Gandini, 2013).

Las esperas van adoptando diferentes amplitudes e intensidades según la percepción –posiblemente determinada por la atención, las expectativas, la ansiedad– de cada espectador/a. En *En obra*, los tiempos de espera entre la activación de un interruptor de la consola y su consecuencia en la escena, o el intervalo entre la manipulación de la consola por parte de un/espectador/a y otro/a, también son parte de esa administración de esperas que refuerzan la propuesta de prestar atención a nuestra tarea de espectar. Puesto que *En obra* delega la composición a lxs espectadores/as, el esfuerzo de la espera y la gestión de sus expectativas también recae en ellos. La inercia del flujo “creación/producción → espectación/consumo”, se suspende por partida doble: por ceder la tarea compositiva a los asistentes, y como consecuencia, por cederles también esa administración temporal, que podría ocasionar, si lxs espectadores/as así lo decidieran, una absoluta pausa⁶⁴. *Cartas a mi querido espectador* no delega la administración de las esperas–es decir, no podemos como espectadores/as, suscitar una aceleración de los tiempos escénicos–, nos fuerza a vivir ese letargo espectadorial y

⁶⁴ La decisión de ofrecer a lxs espectadores/as el ejercicio de la toma de decisiones compositivas es contundente, puesto que, como observamos, el público elige la duración, el orden y la simultaneidad o alternancia de las escenas. No obstante, hay algunos elementos que limitan esta libertad compositiva de lxs espectadores/as. Por ejemplo, en *En Obra*, el interruptor que produce la “pausa” escénica tiene una duración preestablecida, es decir, una vez que unx de lxs presentes activa la “pausa”, lxs performers se detienen por completo, descansan, y por más de que algún otro espectador/a active otro interruptor para proponer otra escena, lxs bailarines seguirán en su momento de descanso hasta tanto se apaguen las luces activadas por el interruptor de “pausa”.

hacer consciente nuestro rol de espectador/consumidor que debe gestionar su expectativa o abandonar el teatro.

De esta manera, se ralentiza y se desnaturaliza la velocidad a la que se produce el intercambio. Se habilita un proceso de concienciación entre las dos partes de ese intercambio y se llama la atención sobre las relaciones –de poder– implicadas en el hecho escénico. Resquebrajando la lógica que, en otras propuestas escénicas, tiende a transparentar estas relaciones, *En obra* y *Cartas...* des-encantan al espectador y lo obligan a experimentar conscientemente su tarea. Así es que, en el trayecto de este capítulo, además de hablar de artistas desencantados a causa de las condiciones en las que crean y producen, y de su voluntad des-encantadora (anti-ilusionista) a la hora de construir sus obras des-ocultando sus operaciones y procedimientos, aparece un eslabón más en esta cadena del desencanto. La pregunta sobre a quién/quienes des-encantan las obras también toma cuerpo en torno a la figura de un espectador al que se le propone desnaturalizar su actividad, reformular su tarea receptiva/consumidora, ensayar otras relaciones en y con el hecho escénico.

Una arista más del desnudamiento y consecuente proceso de concienciación de las relaciones entre lxs hacedores de las obras (coreógrafxs, bailarines/as y técnicxs) y lxs espectadores/as, podría pensarse respecto al gesto de develar –sacar el velo que oculta– cómo lxs artistas imaginan a sus espectadores/as, o qué imaginan que los espectadores/as de sus obras espectan, o cómo gestionan (durante o luego) eso que experimentan en la hora u hora y media que dura la función. Ya nos hemos referido a *Adonde van los muertos (lado B)* y sus estrategias de desocultamiento, pero respecto a las preguntas recién enunciadas, resulta relevante una suerte de conversación que mantienen los integrantes de Krapp en el momento en que se reúnen en esa zona del espacio escénico –situada del lado izquierdo del escenario– que anteriormente denominamos “mesa de trabajo”. A los veinte minutos de comenzada la pieza, habiendo tenido lugar algunas escenas, los performers se sientan alrededor de esa mesa y recrean entre ellxs las preguntas y apreciaciones que, hipotética y posiblemente, podrían hacerse lxs espectadores/as luego de ver la obra:

¿Cuánto duró? (...) ¿Cuánto se habrán tomado para hacer esto, no? ¿Esto lo hacen a propósito, o es que no pueden hacer otra cosa? (...) ¿Hay una

técnica o lo puede hacer cualquiera? (...) Yo no me identifiqué con nada, nada, nada de lo que vi. (Acuña y Biasotto, 2010)

Se trata de un momento en que lxs artistas escénicos imaginan a sus espectadores/as en la tarea misma de espectación. Juegan a ensayar posibles recepciones –o formas de encuentro entre la obra y el público– ralentando la velocidad del flujo “creación/producción → espectación/consumo”, de un modo diferente al que lo hace *En obra* o *Cartas a mi querido espectador*. Esos modos posibles de transitar la espectación que lxs Krapp imaginan y explicitan, incluyen el fracaso, las dudas, la distracción, la desconfianza, y un posible derrotero de pensamientos que el encuentro (la obra) entre artistas y espectadores/as podría motivar en estxs últimxs.

A partir de una estrategia de des-encantamiento de la experiencia espectacular, los Krapp imaginan situaciones de espectación desencantadas en varios sentidos: en algún caso podría tratarse de espectadores/as que experimentan ciertas dudas o desconfianza respecto al producto final –“¿Cuánto se habrán tomado para hacer esto, no? ¿Esto lo hacen a propósito?”–; o quizá podría tratarse de una experiencia espectacular fallida –“Yo no me identifiqué con nada, nada, nada de lo que vi”–; o a lo sumo una experiencia agradable pero no muy trascendente –“A mí cuando lo veía me disparaba cosas”–; o una experiencia interferida por cierta dispersión –“Uno tenía como un peinado, no?”, “A mí en un momento me vino un barandazo a tabaco tremendo”–; o quizá una experiencia que haya motivado alguna reflexión –“Yo me imagino que cuando uno muere camina desnudo hacia algún lugar”–; o la posibilidad de una lectura o interpretación –“Si hay algo que está claro es que al final lo que representan es la muerte, no?”–. Esta situación de sentarse a la mesa y compartir ese tipo de preguntas y reflexiones irónicamente, se repite dos veces más en la obra, cada vez en referencia a las escenas que la antecedieron–aunque repitiendo casi el mismo texto–, y desestabilizando el viaje unidireccional y unívoco desde lxs creadores y hacia lxs espectadores/as.

En esta misma línea, en *Recordar 30 años...* Marina Otero tiene preparado un texto que esgrime lo que un/a espectador/a hipotéticx algo decepcionadx podría experimentar con la obra, pero que por “decoro” no se lo diría tan frontalmente a la autora/directora/performer. En el momento en que invita a ingresar al escenario a tres espectadores (a los que llama Pablo 1, Pablo 2 y Pablo 3, respectivamente), Otero le

indica a uno de ellos (Pablo 1) leer ese texto mirándola a los ojos. Comienza diciendo: “¿Esta es la obra? A mí no me parece una obra. Me parece que nos juntaste a todos para hacer tu catarsis y chau”; y más tarde agrega: “en la parte que te pusiste en bolas directamente me dieron ganas de irme. Ahora en todas las obras de danza se ponen en bolas (...) desde que arrancaste no bailaste ni una sola pieza” y “caés en todos los lugares comunes”.

Octubre... también es contundente en tanto lo que propone como experiencia espectacular, puesto que está construida a partir de una sucesión de interrupciones voluntarias, aparentemente espontáneas, imprevistas y accidentales. Varios son los momentos de la obra en los que el accidente y la interrupción fragmentan la supuesta unidad de una versión no fallida. Uno de ellos es cuando una de las bailarinas que está sentada en una silla, la derriba al ponerse de pie para dirigirse al micrófono, y otra de las bailarinas asiste el supuesto accidente levantando el objeto caído; sin embargo, cuando este pasaje se repite, el accidente está incluido en esa repetición, lo cual nos hace saber que la caída no había sido accidental. Una interesante interrupción tiene lugar cuando un espectador se confiesa sorprendido y manifiesta que no sabe qué de lo que pasa es parte de la obra y qué no. En medio de su “sincera intervención” lo invita a Biasotto a explicar algo de todo eso, el director da una respuesta un tanto evasiva, el pretendido espectador comienza a cantar y tocar una guitarra, y cuando esa situación se instala y perdura, descubrimos que era otro momento guionado.

De este modo, la pieza pareciera ser una versión “interrumpida” y fallida de un original continuo y sin cortes (son ejemplo de ello los pasajes de la obra que se repiten, corregidos, porque supuestamente algo ha salido mal). Sin embargo, en el transcurso de la pieza, lxs espectadores van comprendiendo –o no, y entonces quizá abandonan la sala decepcionadxs– que aquella estructura interrumpida y apócrifamente accidentada es medular en la obra; y que su principal objetivo radica en provocar ese esfuerzo en lxs espectadores/as por comprender qué ha sido pautado, qué es un accidente, qué salió bien y qué es un error, qué es ficción y cuál es su opuesto.

Este esfuerzo por parte de lxs espectadores/as no se da sin la emergencia a primer plano de ese trabajo espectacular –y por lo tanto su tematización y conceptualización– en el que lxs asistentes se enfrentan a su tarea, su comprensión, su participación, sus expectativas, y en algunos casos, su decepción. De los sujetos

involucrados en la obra, es decir, quienes nos encontramos allí reunidxs, por un lado sabemos que algunxs son actores/actrices/bailarines/as (están allí, en el escenario desde el comienzo), y por otro lado, uno sabe de sí mismo que es un/a espectador/a. Pero se dan situaciones que enturbian esa claridad sembrando la reflexión respecto a de qué se trata esperar: en algunos momentos se nos invita a participar activamente (por ejemplo, abriendo una caja que circula por la platea o hablando por *handie* con lxs actores), en otros momentos un espectador se manifiesta interrumpiendo el devenir de la escena y ya no estamos tan segurxs de quién es quién y qué roles asumimos. Y es que en *Octubre...* no se trata de asegurar(nos), entender y constatar la naturaleza de nuestros roles, sino justamente de desnaturalizarlas relaciones implicadas en ese encuentro.

Octubre... también trabaja en la alteración de la experiencia de espectación. Lo hace manteniendo un ritmo de proposiciones de imprevistos que ponen a prueba el encantamiento y el des-encantamiento sucesiva y alternadamente: cuando volvemos a creer que la unidad se reanuda, que el accidente o la interrupción fueron resueltos y la obra seguirá su curso, caemos nuevamente en la trampa; o más bien develamos que justamente ese es su curso. Así es que –como *En Obra y Cartas a mi querido espectador*– la obra de Biasotto también ralentiza la experiencia de espectación, pero lo hace de otro modo: interrumpe, repite, fragmenta e impide el avance continuo y constante de la “trama”. En *Octubre...* –pero también en las demás piezas a las que nos referimos en este apartado– se trata quizá de desentender estas relaciones tal como las entendíamos. Y en esa andanza de desnaturalizar las relaciones involucradas en el hecho escénico, podríamos decir –citando al Jacques Rancière (2019) de *Los bordes de la ficción*– que “no entender no es un déficit. Es la interrupción del modo dominante del proceso de producción de sentido que sin cesar racionaliza la obra de destrucción” (Rancière, 2019: 121), considerando que cuando Rancière dice “obra de destrucción” se refiere al progreso⁶⁵.

Anteriormente describíamos el propósito de desacelerar la velocidad del flujo creación/producción → espectación/consumo, suspender su inercia; y adjudicábamos a ese propósito las tácticas de desocultamiento propias de estas obras. En esta línea, “la interrupción del proceso dominante de producción de sentido” de la que habla Rancière

⁶⁵ “Esta historia de construcciones destinadas a la destrucción es lo que denominamos progreso (...). Esto es lo que resume el principio ficcional principal propuesto por Aristóteles, el principio de la peripecia” (Rancière, 2019: 114).

respecto a la literatura, puede pensarse en los particulares procedimientos de desocultamiento y des-encantamiento que estamos describiendo en estas manifestaciones de la danza contemporánea porteña. Sin encantamiento, estas obras erigen la escena sobre la fractura de la pretendida transparencia de sus materiales y mecanismos. O, en todo caso, subrayan, caricaturizan, ironizan y exponen el proceso de creación y producción protagonizado por lxs creadores; las peripecias de los artistas/trabajadores de danza.

En conclusión, podemos decir que las obras que estudiamos ofrecen un develamiento de las relaciones de producción implicadas en el hecho escénico, esto es, una desestabilización de la transparencia de esas relaciones. El desencanto se produce, en estos casos, mediante el desocultamiento del rol del/la espectador/a y la tarea de espectación, lo cual instala un “de qué trata la obra” (es decir, un tema) alrededor de la experiencia espectral, como sucede en *Octubre (un blanco en escena)*. Observamos que el modo de posibilitar esas experiencias espectatoriales se basa tanto en la participación concreta –por ejemplo, instando a los espectadores/as a accionar desde sus propios cuerpos en el espacio, como sucede en *En obra*, en *Recordar 30 años...*–, como también en la insistente referencia a la tarea y a los modos de ser espectador/a, es decir, el señalar, el nombrar, el imaginar y el explicitar espectadores/as posibles, hipotéticos, reales, probables, ficticios, como sucede en *Adonde van los muertos (lado B)*, *Recordar 30 años...*, *Cartas a mi querido espectador*.

Por otro lado, algunas de las obras presentan una disminución de la velocidad del encuentro convivial en dirección a habilitar un estar demorado que contribuya a reflexionar sobre la naturaleza de las relaciones y los modos en que, en ellas, se administra el poder, el tiempo, el espacio. Si a menudo los sucesivos pasos implicados en el encuentro del espectador con la obra desde el momento mismo de la reserva de las localidades para asistir a una función, parecieran tener una dirección naturalizada, esto se pone en cuestión en obras como *Cartas a mi querido espectador* y *En obra*. En ellas, una velocidad aminorada nos permite, mediante un proceso de concienciación, ser espectadores/as de nuestra propia experiencia de espectación. La clara división de tareas implicada en el hecho escénico (léase, lxs artistas crean y producen la obra; lxs espectadores/as espectan y consumen la obra) se desplaza al centro de la escena para ser repensada y recreada en su *praxis*.



A lo largo de los tres apartados que componen este capítulo, hemos estudiado los modos específicos en que una parte de las creaciones de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires llevan al nivel de la puesta en escena las circunstancias de creación, las vicisitudes del proceso de producción y circulación de las obras. La tematización del ensayo y de las operaciones propias del proceso creativo, la inclusión de la realidad productiva de lxs artistas trabajadores, la reflexión sobre los roles y las relaciones implicadas en el hecho escénico (coreógrafxs, director/a y autor/a, intérpretes, espectadores/as) son causa y resultado de elecciones compositivas que fundan una escenicidad desencantada.

El primer apartado es de carácter contextual, necesario para la comprensión de la realidad productiva de la danza contemporánea porteña y la configuración del quehacer creativo que define a un/a artista trabajador/a. Consideramos que las puestas en escena están determinadas por quienes las crean e interpretan, cómo las producen y en qué condiciones, es decir, la realidad creativo-productiva ingresa y conforma la obra artística –esto es, incide en su forma–. Así es que las piezas incluyen marcas, tanto de sus procesos de creación, como también de las relaciones de producción dancística. En este sentido, para observar esta serie de obras –que denominamos “poética del desencanto”– nos ubicamos, no desde la perspectiva del consumidor, sino desde la del productor, es decir, desde una perspectiva poética (Groys, 2014).

En esta línea, analizamos algunos de los rasgos que caracterizan el desencanto como una forma singular de anti-ilusionismo. Describimos la configuración de ese gerundio escénico en el que prevalece la mostración de lo procesual –la tematización del ensayo con su tono provisorio y tentativo–, el desocultamiento de las premisas que estructuran las obras y de los procedimientos mediante los cuales se construye la escena –los cuales confieren una forma fragmentada, discontinua a las piezas–, la instauración de un proceso de concienciación de las relaciones entre trabajadores/as escénicos y espectadores/as, las marcas de las condiciones de producción dancística que caracterizan el contexto porteño.

Por último, estudiamos cómo estas obras problematizan y repiensen la relación entre artistas (creadores/as, performers) y espectadores/as, observando diversos modos en que las piezas desnaturalizan la actividad espectral, reformulan la tarea receptiva/consumidora, y proponen otras relaciones en y con el hecho escénico. Estas creaciones ensayan modos de desestabilizar esa dirección única que implica una obra acabada y sin fisuras ofrecida al público. En este sentido, en el tercer apartado nos dedicamos a analizar cómo las obras instauran procesos de concienciación, ya sea exponiendo impresiones y respuestas de espectadores/as hipotéticxs, imaginadxs, ironizadxs, o bien alternando –interrumpiendo, ralentando, demorando– la experiencia de espectral, desde la propia configuración de una lógica escénica desencantada.

Capítulo 2. Humor e ironía en cuerpos desencantados

En la introducción mencionamos la “fiscalidad hipotónica” como uno de los rasgos de las obras que estudiamos, y nos referimos a ella como el bajo tono muscular del cuerpo (hipo=bajo) o la ejecución de acciones con la mínima energía requerida, ya sea que esas acciones correspondan a bailar, decir, manipular elementos, o cualquier otro quehacer escénico. En algunas prácticas de danza como los ensayos o clases de danza contemporánea o clásica, “marcar” un paso o una secuencia de movimientos hace referencia a ejecutarlo de manera ligera, es decir, utilizando el mínimo tono muscular requerido para hacerlo. Generalmente el objetivo de “marcar” el movimiento es recordarlo, estudiarlo para saber el orden de la secuencia coreográfica, antes de hacerla por primera vez. “Marcar” implica dosificar el esfuerzo, guardar energía para después, ejecutar los movimientos sin cansarse demasiado. Esta manera de moverse, bailar, accionar o desplazarse caracterizada por un tono bajo está presente en las obras y ofrece varias aristas que analizamos en el presente capítulo.

En primer lugar, a menudo las obras que conforman la poética del desencanto ironizan a partir de ese bajo tono –que en algunos casos muestra los cuerpos algo blandos, o con cierta pesadumbre, o simplemente ahorrando energía– y la contrastación con su opuesto, que sería un modo de bailar contundente, acabado, definido. Por un lado, se muestra un estado provisorio de la pieza escénica (aspecto que analizamos en el primer capítulo), una fase no terminada, o con desaciertos o fallas, con un tono muscular más cercano al de “marcar”. Y en algunos casos aparece la referencia a lo imperfecto mediante decisiones como incluir un/a performer de reemplazo o la copia, un plan B, el reverso de una escena, el sobrante de otra obra, o la reutilización de “basura”. Por otro lado, esta mostración de lo provisorio, procesual, inacabado y/o fallado, presupone un término opuesto que, de un modo u otro, también se evoca: lo consagrado, acertado, sólido, original, definitivo, hegemónico, aceptado, indiscutido.

Observamos entonces que en las obras que estudiamos aparece de manera recurrente una organización de sentido que implica dos caras, dos términos contrastados, que son presentados constituyendo una ironía respecto a lo esperado, a lo dominante. En el primer apartado analizaremos cómo las puestas escénicas proceden irónicamente presentando lo bocetado en oposición a lo definido y lo procesual en

oposición al objeto artístico acabado, utilizando frecuentemente un tono humorístico que torna risible aquella supuesta incompletud que en otro contexto escénico podría significar un error, la falla y, en términos más amplios, cuerpos, movimientos y modos escénicos alejados de los establecidos.

Ahora bien, las obras que estudiamos nos permiten interpretar los sentidos propuestos por los cuerpos en escena (cuerpo como significante), pero observamos además otra dimensión menos vinculada al significado, y no por ello menos “espectable”. Consideremos que, en la danza académica hegemónica, la legibilidad –es decir, la claridad del significado de los elementos escénicos– es un supuesto establecido como dominante. En el ballet, por ejemplo, la capacidad del cuerpo de ser “leído” se presenta como una de las posibilidades de vehiculizar el argumento de una obra. Nuestra perspectiva supone atender a la dimensión de lo real como aquello que se pone de manifiesto en los cuerpos, permea la escena más allá de las decisiones dramáticas y compositivas, y da cuenta de aquello que, en tanto presencia, no puede ser precisamente comprendido/traducido en términos de significado, pero sí percibido, vivido, espectral. Nos referimos a una dimensión relacionada con *cómo está el cuerpo*, con ciertos tipos de motricidad, tipos de quietud, vitalidad –o disminución de ella– en el estar en escena. Si bien esta dimensión menos vinculada al significado se encuentra próxima a elecciones dramáticas y compositivas –como lo son el uso del procedimiento irónico y también el metalenguaje–, trasciende las decisiones y planes compositivos, ya que implica lo real de los cuerpos y sujetos de la escena. En este sentido, cuando hablamos de “lo real” nos referimos a aquello que los cuerpos portan –ya sea en su tono muscular, en la potencia o economía de su voz, en el modo de estar de pie, etc.–.

Así es que en el segundo apartado profundizamos en esa dimensión de lo real que consiste en lo que penetra o irrumpe en escena asentándose en los cuerpos. La fisicalidad hipotónica a la que nos referimos tiene como consecuencia una escena hipotónica, que da cuenta de lo real de esos cuerpos (cuerpos del esfuerzo, cuerpos que dosifican la energía, cuerpos del cansancio –después del esfuerzo–, por ponerles nombres). Nos aproximamos entonces a una dimensión que bordea la dramaturgia y la coreografía y avanza hacia otra zona que incluye impresiones de lo real.

2.1. Ironía y desencanto

En la entrada al término “comicidad” de su *Diccionario de teatro*, Patrice Pavis (1998) la define como un “arma social” que “proporciona al ironista los medios que le permiten criticar su medio” (80). Es decir que el autor no sólo asocia la comicidad a la ironía, sino que también vincula ambas a la posibilidad de un uso crítico. En las obras que abordamos, la escena se torna recurrentemente irónica. ¿Hacia dónde se dirige la ironía? ¿Qué sentidos transporta, y qué sentido sintetiza? La dinámica irónico-humorística está muy presente en este grupo de obras que integran nuestra serie, encarnando elementos, lógicas y referencias que analizamos en este apartado. En este sentido, proponemos que la ironía y un uso particular del humor parecieran conformar una amalgama que define el tono de las piezas escénicas develando, en algunos casos, las condiciones en las que se crea y produce parte de la danza contemporánea porteña; y en otros casos, las relaciones desiguales que las culturas dancísticas latinoamericanas tienen con las culturas dancísticas hegemónicas.

En términos generales, ironizar es poner en relación dos sentidos que “caminan” paralelos, tensionándose. Por ejemplo, si ante algo que me desagrada, enuncio “¡Oh, qué hermoso!” y simultáneamente los gestos que realizo con mi rostro/cuerpo subrayan mi desagrado o displacer—o simplemente indiferencia ante lo que veo—, estoy proponiendo dos sentidos a la vez y en tensión. Nos referimos aquí, por un lado, a un sentido emplazado en las palabras (mediante el texto enunciado, caracterizado por cierto nivel de univocidad), y por otro lado, un sentido emplazado en una determinada disposición corporal, en este caso facial (esto es, lo que porta el cuerpo, contradiciendo a las palabras).

Además de esta conformación de la ironía (contener dos sentidos a la vez y en tensión) encontramos en las obras un componente humorístico que proviene de la intersección de esos dos sentidos, es decir, una comicidad transportada justamente por el encuentro de ambos que, como veremos, en las obras que estudiamos a menudo se asienta en el metalenguaje: tanto en la decisión de evidenciar que la obra es una fabricación, como en las referencias —a menudo desde una posición reflexiva y crítica— a la tradición dancística escénica occidental. Respecto a este uso crítico, coincidimos con

Ana Flores cuando, en el marco de sus investigaciones sobre la cultura humorística argentina, advierte que:

El discurso humorístico (...) se constituye desde una particular posición ante la norma, ante los hábitos, ante la doxa: las normas de interacción social, de la lengua, de las representaciones, de las enunciaciones, su hacer frente a los discursos hegemónicos, los paradigmas cognoscitivos de una cultura, las diferentes ideologías. Esto lleva a pensar que lo político, que es una dimensión constitutiva de todo discurso (como lo ideológico), en el humor regula los procedimientos que lo identifican como tal (Flores, 2014: 82).

Un ejemplo del funcionamiento de esta dinámica irónico-humorística lo encontramos en *Bajo, feo y de madera...* de Luis Biasotto. Podemos observar el momento en que lxs tres performers están probando formular movimientos (“producir danza”) mientras la voz amplificada –la voz de la dirección– que viene desde la cabina lxs va guiando (ya sea celebrando o desaprobando lo que proponen), y Eugenia Estévez prueba un sencillo movimiento de cabeza a un lado y otro (como girando el cráneo en su eje para mirar a derecha e izquierda alternadamente). Mientras hace ese movimiento (sorprendente por ser fácil, pequeño y que implica poco esfuerzo) lo describe diciendo “Voy a mover la cabeza así, mirá”, y la voz que dirige (es decir Biasotto, aprobando, y proponiendo una interpretación posible) asevera “Ahá..! Estamos en el plano de las ideas entonces ahora...? Bien” (Biasotto, 2006). El vínculo que establece el autor/director al compartir su interpretación, podríamos decir “filosófica”, ante tan insignificante movimiento de cabeza de Estévez, resulta una humorada al jugar con la oposición entre la sobrevaloración de lo racional y la ejecución de un pequeño movimiento intrascendente. Así, este enunciado de Biasotto pareciera ironizar sobre el dualismo cuerpo/mente, insistiendo y subrayando la separación entre el cuerpo como mecanismo y el plano racional. Asimismo, Biasotto valida el material escénico propuesto por la performer e incluso, podríamos decir, hace una sobre-interpretación del mismo, ya que al referirse al “plano de las ideas”, pone en relación –de modo un tanto forzado– la referencia solemne al mundo ideal platónico, con la acción simple y concreta de mover levemente el cráneo hacia un lado y hacia el otro (lo cual pareciera

no significar un descubrimiento, ni compositivo, ni poético, ni interpretativamente virtuoso).

Este procedimiento escénico, basado en una contrastación humorística, está presente en varias de las obras de nuestra serie. Esa recurrencia nos lleva a preguntarnos cuál es el objetivo de proceder irónicamente y cuál es su motivación. Santiago Gerchunoff (2019) finaliza su libro *Ironía On* diciendo que “La ironía juega con la ambivalencia de los supuestos contrarios” (76), y este es quizá el aspecto sobre el que hay más acuerdo respecto a qué implica el proceder irónico. Pero del recorrido que propone Gerchunoff en su libro, hace derivar un señalamiento que resulta aún más productivo considerando la situación escénica que recién describimos, y es que la ironía “hace aparecer al humilde a través del vanidoso, al sabio a través del ignorante, a lo grande a través de lo pequeño. Es la ironía, pues, la que nos impide la separación total de lo alto y lo bajo” (Gerchunoff, 2019: 76). Posiblemente, para precisar esta dicotomía en las obras, sería conveniente especificar cómo articulan “lo alto” y “lo bajo”, por ejemplo en *Bajo, feo y de madera...*—y también en las demás piezas—, pero además corroborar si la oposición es tal.

El encuentro entre lo alto y lo bajo —con sus tensiones y zonas intermedias—, entre lo canónico y lo que se excluye del canon, entre lo aparentemente importante y lo aparentemente menor o contingente, entre lo legitimado/establecido y lo “bajo”, lo “feo” y “de madera”, constituye la intersección principal del procedimiento irónico. Observamos que esto se hace presente también en las otras obras que estudiamos, y podemos decir que la ironía se construye sobre lo que, desde la perspectiva de Fabián Barba (2017), podríamos nombrar como la jerarquización de diferentes culturas dancísticas, y que consiste en que algunas culturas se presentan como centrales, distinguiéndose de otras a las que se ubican como marginales o periféricas. El proceder irónico como rasgo de la poética del desencanto subraya la desigualdad existente entre las culturas dancísticas. La ironía opera entonces sobre estos dualismos (centro/periferia, alto/bajo, acabado/en proceso, bello/feo, virtuoso/“de madera”⁶⁶), contaminando los términos aparentemente polares que los constituyen, y consolidando

⁶⁶ En un lenguaje coloquial la expresión “de madera” refiere a alguien torpe o inexperto en alguna tarea (por ejemplo, quien es “de madera” para bailar o para jugar al fútbol, no baila bien, no juega bien).

una suerte de “desvío”⁶⁷ (Pavis, 2016) o interrogación⁶⁸/desnaturalización de la danza establecida.

Así, no siempre lo que se presenta como opuesto a “lo alto” es estrictamente “lo bajo”, pero se coquetea con esta oposición, como base para la construcción de la ironía. Tomemos como ejemplo las referencias que se proponen en *Bajo, feo y de madera...* y en *Ensayo para morir* respecto al cisne, que es un símbolo recurrente en la tradición balletística del romanticismo eurocentrista⁶⁹.

Referencia “al cisne” en *Bajo, feo y de madera...*

En el primer capítulo nos referimos a esta obra de Biasotto cuando analizamos la tematización del recorrido procesual, gesto que resulta una premisa fundamental dentro de la pieza –y que luego observamos de manera recurrente en posteriores creaciones del mismo Biasotto y de otros creadores/as de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires–. En esta obra, la referencia al ballet se da mediante varios ingresos a escena de una “bailarina clásica”. Estas entradas funcionan a modo de intervención interrumpiendo el material escénico (“contemporáneo”) que Estévez, Gandini y Acuña están “probando” en escena, puesto que, además de que el tipo de movimiento ejecutado por la bailarina que ingresa es diferente del que realizan los otros tres performers, el cambio en la iluminación y en la música colaboran a producir ese contraste entre el material “contemporáneo” y una irrupción de otro orden.

La referencia concreta “al cisne” se da en la primera “interferencia” de la intérprete: aproximadamente a los ocho minutos de comenzada la pieza se interrumpe el clima de ensayo que impregna la escena hasta ese momento (pruebas, indicaciones y

⁶⁷ El desvío consiste en elementos y procedimientos de los que se valen los artistas para “subvertir la norma, el sentido y la función de una obra”. Implica “reevaluar en beneficio propio una situación desfavorable” (Pavis, 2016: 77). Algunos ejemplos que el autor enumera son la caricatura, el fotomontaje, el *sampling* musical y el *cut-up*, la recuperación y el reciclado de objetos (78).

⁶⁸ Se trataría de un aspecto que está en la base de la ironía: “interrogación fingiendo ignorancia” (AA.VV., 2014: 91).

⁶⁹ *El lago de los cisnes* es un ballet icónico del siglo XIX, creado en la Rusia Imperial. Con música de Piotr Ilich Chaikovski, la versión coreográfica más exitosa es la compuesta por Marius Petipa y Lev Ivanov, estrenada en 1895 en el Teatro Mariinski de San Petersburgo. En 1905, el coreógrafo Michel Fokine creó, especialmente para la bailarina Anna Pávlova, *La muerte del cisne*, una pieza breve (para una bailarina solista) sobre la música de una parte (El Cisne) del *Carnaval de los animales* del compositor francés Camille Saint-Saëns. Así es que, como símbolo romántico, el cisne se instala con pregnancia y es revisitado una y otra vez, desde fines del siglo XIX hasta la actualidad, y con tonos muy diversos que van desde reposiciones de repertorio, pasando por versiones libres, hasta propuestas en clave paródica.

correcciones, luz blanca, aciertos, fallas, etc.). Detallemos el modo en que se compone escénicamente ese corte o irrupción que contrasta dos tipos de materiales. Unos segundos previos al primer ingreso de la “bailarina clásica”–y también unos segundos después de que esta sale de escena–, lxs tres performers intercalan entre sus pruebas, algunos movimientos de brazos y manos que evocan los movimientos de los sucesivos cisnes del ballet ⁷⁰ pero “a medias”, en versiones incompletas, descontroladas e imperfectas. Podríamos decir que algo de esa evocación al cisne se sugiere desde la validación del director: Biasotto celebra diciendo “Eso. Se parece...”, “Sí, eso es lo que queremos. Algo así, algo así”, “Es agradable” (Biasotto, 2006). La iluminación de esta escena es fría, blanca, cercana a la utilizada en instancias de ensayo o de trabajo anterior a las funciones en la sala teatral.

De repente la luz fría de ensayo cambia por una luminosidad color ámbar y un seguidor que va acompañar los traslados de la “bailarina clásica” por el escenario. Así, los movimientos, los tonos, y las actitudes de prueba de Acuña, Gandini y Estévez son interrumpidos por la técnica acabada y reconocible, hegemónica y aparentemente inobjetable del ballet. La bailarina que irrumpe es alta y rubia, viste medias de color hueso que cubren sus piernas por completo, un torso y tutú de ballet, y zapatillas de punta. Esta vestimenta es usual en este estilo de danza: las medias simulan el color de una piel clara –aún si la bailarina es de tez morena–; las zapatillas de punta –también del color de la carne blanca– a la vez que colabora a construir la ilusión de que el cuerpo se separa del suelo, permite mostrar el desarrollo de la técnica de danza clásica académica. Las entradas de la intérprete, a modo de interferencia, consisten en bailar secuencias de danza clásica, encadenamientos de pasos reconocibles del ballet. Si bien no lleva rodete –lleva el cabello suelto–y a su ejecución técnica no le suma un trabajo interpretativo en línea con el uso de las expresiones faciales del ballet –tampoco incluye pantomima ni ademanes–, las apariciones de la bailarina de ballet subrayan las ideas establecidas de “danza”, “técnica”, “virtuosismo”, “belleza”. La vestimenta urbana (pantalón y camisa informal) que llevan lxs primerxs tres performers entra en contraste con el vestuario que describimos antes, asociado a la danza escénica –ballet– por antonomasia.

De esta manera, la referencia concreta “al cisne” como interrupción del clima de ensayo tiene lugar con el primer ingreso de la bailarina de ballet, recorriendo el

⁷⁰ El cisne blanco (Odette) y sus compañeras cisnes en *El lago de los cisnes* de M. Petipa y L. Ivanov (1895), o el cisne de *La muerte del cisne* de M. Fokine (1905).

escenario de derecha a izquierda ejecutando un reconocible paso de traslado (el *pas de bourrée en couru*) que subraya la ligereza y liviandad al desplazarse. Este recorrido, técnicamente correcto y de una ejecución acabada y definida (en oposición al modo titubeante y bocetado de lxs otrxs tres performers), es acompañado con el también icónico *port de bras*⁷¹ del cisne, una suerte de aleteo fluido, ligado y estilizado que se inicia en los omóplatos y llega suavemente hasta las manos diseñando un serpenteo gradual y sosegado de los brazos (Imagen 8).



Imagen 8. Fuente: fotograma extraído de *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* (Biasotto, 2006).

Además de los cambios lumínicos y la irrupción de otro tipo de lenguaje de movimiento a partir del ingreso de la “bailarina clásica”, esta “interferencia balletística” termina de consolidarse con la banda sonora: el silencio acompañado de indicaciones orales y pequeños diálogos que organizaban las pruebas dancísticas, se interrumpe cuando suena parte del *Concierto para piano y orquesta N°21* de Wolfgang Amadeus Mozart, emblema del clasicismo musical occidental hegemónico. De ese modo, ingresa

⁷¹ En la técnica del ballet, un *port de bras* es un recorrido realizado con los brazos: implica partir de una posición y, mediante una trayectoria determinada, arribar a otra posición, ya sea con uno o ambos brazos.

a compartir el espacio escénico, la referencia a lo alto, bello y equilibrado de la “cultura”, del “arte”, del ballet, es decir, lo que *no es* ni bajo, ni feo, ni de madera. Considerando que en la danza académica hegemónica, el virtuosismo técnico instaurado por el ballet es un supuesto establecido como dominante, podríamos decir que la expresión “de madera” ironiza ese fundamento aparentemente inamovible, desestabilizando la idea de que hay un único modo (eurocentrado) de entender la experticia.

En este sentido, mediante el procedimiento irónico, Biasotto elabora pliegues de sentido que van confrontando lo alto y lo bajo, lo acabado y lo procesual. La evocación a la belleza consagrada se presenta en un entorno escénico que pareciera estar aún en proceso, es decir, la situación de lxs performers probando, con cierta torpeza e infantilismo, distintas formas de movimiento –búsqueda que expone tanto sus hallazgos como sus fallas– se interrumpe ante la llegada de la bailarina clásica, a la que miran obnubiladxs. De modo más general–es decir, no sólo en esta escena que describimos –, Biasotto procede irónicamente haciendo convivir términos contrapuestos. Los elementos del título de la obra son, de alguna manera, contrincantes de lo alto, bello y virtuoso de la figura de la bailarina clásica que reside en el imaginario respecto a “La Danza”.

El vestuario, la utilización de la música, el diseño lumínico, lo subrayan. La decisión de interferir la provisoriedad de las pruebas y el tono de ensayo con el ingreso de la belleza encarnada en la bailarina y su movimiento, resultan ser “los medios que le permiten criticar su medio” (Pavis, 1998: 80). La obra instaura un tono humorístico: la actuada incapacidad –lo provisorio, lo bocetado, lo bajo, lo feo y de madera–se coloca frente a lo históricamente enaltecido. Para la construcción de esta oposición respecto a lo alto, bello y virtuoso encarnado en el ingreso de la bailarina clásica, Estévez, Gandini y Acuña subrayan la torpeza de sus pruebas escénicas y lo infantil de su actitud: sus movimientos son marcadamente inseguros –por momentos tropezados o incompletos– y sus gestos faciales a menudo refuerzan un carácter aniñado y vacilante (expresando el temor a fallar, la vergüenza por haber fallado o la búsqueda de aprobación de la voz de la dirección).

Observamos entonces que se subraya desde el humor, la desigualdad entre la cultura hegemónica y “lo demás”. Podemos decir que estas obras evidencian la

jerarquización cultural a la que se refiere Barba (2017), que consiste en que algunas culturas, fundamentalmente blancas y europeas, se presentan como “centros”, estableciendo una diferencia respecto a otras culturas a las que designa como periféricas y receptoras. Mediante la ironía y el humor, estas puestas escénicas develan ese lugar periférico que la danza de los aparentemente incuestionables “centros”, reserva para los cuerpos, danzas y geografías a las que margina.

Referencia “al cisne” en *Ensayo para morir*

En esta obra se hace referencia a *La muerte del cisne* de Michel Fokine. A los diez minutos de iniciada la pieza, la intérprete Roxana Galand se posiciona frente al micrófono de pie, en el centro del escenario. Ante la pregunta sobre qué piensa cuando piensa en la muerte –formulada por otro performer– enuncia un texto. Se demora, hace algunos movimientos titubeantes, tose, la asisten corrigiéndole la inclinación del micrófono, hasta que por fin comienza a hablar. Enumera algunas cosas ofreciendo una respuesta: “cuando pienso en la muerte pienso en flores, en un ritual, ropa negra, café, sanguchitos [sic] de copetín”. Mediante este texto, Galand presenta de manera contrastada el peso de una noción densa y existencial con un elemento liviano y superficial; es decir, el tópico de “la muerte” vinculado al detalle superfluo de los aperitivos y la bebida. Continúa diciendo: “también pienso en un entierro, en la tierra, en un cuerpo que se va descomponiendo”; y así va asociando ideas y palabras como “picor, picante”, “belleza efímera”, “fantasmas desordenados”, hasta que termina diciendo “un pez corriendo, un cuerpo sin memoria. Eso.” Y ante la indicación que le hace la directora –desde fuera de escena– u otro performer –desde dentro–⁷², “Contáanos si tenés algún deseo que te gustaría cumplir antes de morir”, Galand responde “ser un cisne... en *La muerte del cisne*” (Josiewicz, 2012).

La escena siguiente, refiere a ello: Roxana, que viste una camisa suelta de color rojo y unas calzas negras que cubren sus piernas, unas rodilleras y soquetes negros, se prepara del lado izquierdo del escenario, y apenas suena la reconocible música de Camille Saint-Saëns utilizada por Michel Fokine en *La muerte del cisne*⁷³, se para sobre

⁷² En una primera versión es Josiewicz quien la interroga, y en una versión posterior lo hace otro performer desde dentro de la escena.

⁷³ Camille Saint-Saëns compuso, a fines del siglo XIX, *El carnaval de los animales*, una suite musical en 14 movimientos, cuyo movimiento número 13 es “El cisne”, fragmento escogido por Fokine para su obra

sus media-puntas⁷⁴. Comienza su traslado lineal (paralelo al proscenio) desde la izquierda hacia el centro del escenario. El movimiento que ejecuta replica el inicio de *La muerte del cisne* de la reconocida versión de Maya Plisétskaya: desplazándose en *pas de bourrée en couru*, de espaldas al público, desplegando los brazos y efectuando el *port de bras* que caracteriza al cisne (Imagen 9).



Imagen 9. Fuente: fotograma extraído de *Ensayo para morir* (Josiewicz, 2012).

Roxana Galand ofrece así su “muerte del cisne” y las figuras que componen su versión recogen tanto formas de Pávlova como de Plisétskaya, pero con algunas elecciones que construyen interesantes sentidos en fricción. Por un lado, su vestimenta de ensayo y el estar descalza, se contraponen a una ejecución caracterizada por el uso correcto de la técnica de ballet, un diseño del movimiento definido y acabado, y una meticulosa atención de la energía insumida en cada movimiento que compone la danza. En segundo lugar, la grandiosidad de la música –al tratarse de una pieza musical

La muerte del cisne, estrenada en 1905 e interpretada por Anna Pávlova. Muchas bailarinas han interpretado posteriormente esta pieza; y la versión de Maya Plisétskaya es probablemente la que actualmente tiene más vigencia.

⁷⁴ El punto de apoyo son los metatarsos y dedos; los talones se elevan, no tocan el piso.

consagrada por la academia y las “bellas artes”– y el universo simbólico por ella propuesto, se contraponen a un escenario sin un armado escenográfico que contenga la belleza del cisne. Por el contrario, están expuestos los artefactos lumínicos de pie (fuentes de luz para la escena) y el performer que la asistió anteriormente la observa⁷⁵. Estos elementos (el escenario desnudo, las fuentes de luz a la vista, el performer que observa sentado en el piso, la ropa de ensayo, los pies descalzos) fracturan al “cisne” en su romanticismo, y desencantan la escena.

Por último, al finalizar la danza, y luego de unos minutos de silencio, la voz amplificadora de la directora de la obra desde la extra escena le dice “Bien. Gracias Roxana. Gracias. Contáanos lo que vendría después de esta escena. A ver...podés hacerlo? No lo cuentes, hacélo”. Galand responde efectuando un saludo a público, luego otro, y otro⁷⁶ –con cierta solemnidad y conservando aún algo de la kinesis⁷⁷ del cisne– similar a las reverencias que hacen la “primeras bailarinas” de ballet luego de una danza solista protagónica. Luego de varios saludos queda detenida unos segundos –como habitando ese momento posterior a *ser* cisne, y aparentemente todavía presa de cierta emoción–, contemplando la platea y llevando una mano a su pecho. Este momento, que replica esos instantes cargados de agradecimiento de las *etoiles* al recibir los aplausos –pero esta vez en silencio–, se contraponen a la voz de Josiowicz que desde fuera de la escena la interrumpe y la invita a retirarse del escenario, diciendo “Gracias Roxana, bien. Sí, podés salir. ¿Podés ir? Gracias” (Josiowicz, 2012).

De esta manera observamos nuevamente el contraste entre dos términos. Por un lado, la solemnidad de las reverencias, la reposición de las formas físicas que caracterizan el saludo sentido y emocionado de la bailarina estrella luego de una interpretación virtuosa. Por otro lado, la imagen de una performer en un espacio anti-ilusionista, y la voz de la dirección interrumpiendo, tan sólo con una frase, ese momento de encanto y compenetración evocado por la intérprete. En línea con lo analizado en el primer apartado, observamos que esta fractura subraya, además, la dimensión procesual,

⁷⁵ En términos espaciales, el performer observa a Galand desde el “borde” del escenario cerca de bambalinas, pero ocupa también un lugar de “borde” entre escena y extra-escena, ya que está atento a su compañera y ante cualquier necesidad acude a asistirla (por ejemplo, acomodándole el micrófono).

⁷⁶ Este momento tiene lugar en la primera versión de *Ensayo para morir* (2012). En versiones posteriores fue modificado.

⁷⁷ Llamamos “kinesis” a: tipo de movimiento, gestualidad, particularidad del cuerpo al desplazarse o moverse.

ya que recupera las tareas propias de la situación de ensayo –los diálogos posibles entre directora e intérprete–, y la dinámica del trabajo implicado en crear una obra de danza.

Asimismo, observamos que este tipo de quiebres tiene lugar en el modo de estar en escena de la propia bailarina. La majestuosidad del símbolo romántico "cisne", no sólo se rompe con el vestuario (el uso de ropa de ensayo y las rodilleras de Galand atentan contra la belleza y elegancia del cisne). Además se quiebra en la medida en que unos segundos antes de iniciar la danza solista de *La muerte del cisne*, Roxana expone un tono muscular bajo –es decir una energía menor a la que luego le imprimirá a la ejecución de su danza– y cierta liviandad en su estar en escena, que evidencia un estado preparatorio, anterior a *bailar como "cisne"*. Del mismo modo, al terminar su danza, la bailarina recupera ese hipotono, "suelta" ese grado escénico que le demandaba encarnar la belleza y el virtuosismo desde el código de movimientos del ballet. Se produce una concatenación de cambios de estados del cuerpo y del modo de estar en escena, que si bien desarrollamos en el apartado siguiente, corresponderían a ver el contraste entre el "cisne" (o el tono corporal que requiere la danza de *La muerte del cisne*), y el cuerpo preparándose para bailar, o luego de bailar.

En línea con lo que señalamos en el capítulo anterior, podemos decir que se trata de momentos de simulación de lo que es la danza aurática (en los que cualquier esfuerzo físico es ocultado por el *ser "cisne"*, como sucede en el ballet) alternados con momentos de danza anaurática en los que aparece como central el cuerpo de la bailarina en situación de trabajo (en el ensayo, administrando su energía y rendimiento, concentrándose para empezar una danza, dudando, dialogando con sus compañerxs o "soltando" el tono luego de haber realizado una danza).

En este sentido, sobre el escenario se ofrece un contraste entre los modos de estar en escena que la danza hegemónica ha exigido –cuerpos ahistóricos, sin esfuerzo ni cansancio visible– y a continuación su contrario, un cuerpo que espera, se demora, se cansa, duda, prueba, falla, tose. Los momentos anauráticos –que incluyen cuerpos anauráticos– ironizan a los cuerpos auráticos del ballet, y en esa ironía fracturan su ilusionismo, dismantelan la lógica que indica cómo deben mostrarse (ocultarse) los cuerpos en escena.

No sólo en la escena de la danza del cisne, sino también en otros momentos de la obra, *Ensayo para morir* juega con la alternancia entre, por un lado, elementos del arte

escénico hegemónico (pasos de ballet, modos de estar en escena, virtuosismo técnico académico, obras icónicas del teatro canónico) y por otro lado, bailarines locales aproximándose a –mostrando su relación con– ese arte establecido (como la escena que describimos, y el *querer ser* “cisne”). Por ejemplo, durante el ingreso de lxs espectadores a la sala, lxs performers realizan pruebas de *grand jeté*⁷⁸ –algunos con cierto desinterés, falta de virtuosismo y otros con más predisposición– mezclados con movimientos de precalentamiento y pruebas de caídas al suelo⁷⁹. La obra juega a su vez con otra alternancia entre, por un lado, la apariencia y gestualidad marcadamente escénicas (como el momento de danzar un fragmento de *La muerte del cisne*, o la enunciación de un texto en voz alta y clara), y por otro lado, una gestualidad menos definida, movimientos más bocetados, voces dubitativas, fallas y rectificaciones. Por ejemplo, en los primeros minutos de la obra, uno de los intérpretes pronuncia un texto en voz alta y proyectada a público con seguridad: “En la historia del arte escénico, podemos encontrar diversas obras en las que la representación de la muerte es una escena anunciada, un destino...” (Josiowicz, 2012). A partir de que su compañera comienza a hacerle unas marcaciones, indicándole que mire a tal o cual espectador o cortando su parlamento para corregirlo, la voz del actor comienza a volverse menos segura, interferida por unos “Eeeeh...” y hasta un olvido –ya sea real o ficcional⁸⁰– hace que deba consultar el papel que tiene en sus manos para continuar.

Así es que, tanto en *Bajo, feo y de madera...* como en *Ensayo para morir*, observamos esta sucesión de sentidos contrincantes que construyen una relación irónica respecto a la referencia ‘cisne’. Estas alternancias, que plantean la relación de lxs artistas porteños respecto a la danza hegemónica y a una manera establecida de entender la “obra acabada” y los cuerpos que ella exige, son tratadas a partir del humor.

2. 1. 1. La dinámica irónico-humorística

⁷⁸ Paso virtuoso de ballet que consiste en saltar, realizando una apertura de ambas piernas extendidas en el aire –una de ellas dirigida hacia adelante y la otra hacia atrás–, sumando a la elevación, un avance suspendido del cuerpo.

⁷⁹ Esta situación tiene lugar en la versión de *Ensayo para morir* del 2014; no estaba en las primeras funciones de la obra.

⁸⁰ Si bien a lo largo del apartado retomamos y completamos cómo entendemos la noción de lo real, aquí la distinción entre “real” y “ficcional” implica pensar lo real como aquello que no ha sido construido o inventado para la escena sino que pertenece a la dimensión “extra-teatral” (Brownell, 2013c: 74-75).

Uxoá Anduaga Berrotarán (2011) señala que “Las representaciones (constituyentes de procesos discursivos sociales y productoras de *sentido*) también están influidas y determinadas por ciertos intereses del sistema hegemónico” (24). Según lo que observamos, las obras que estudiamos hacen un uso particular del humor basado en la propuesta reflexiva y crítica de la distancia entre la danza escénica occidental establecida como referencia aparentemente perpetua e incuestionable, y las demás (nuestras) danzas. Entonces, coincidimos con Anduaga Berrotarán (2011) en que “la práctica humorística tiene características que pueden llevar a la transformación de concepciones y creencias sociales; sin embargo, la clave para ello no se encuentra tanto en su naturaleza transgresora como en la intencionalidad con la que se use” (30).

En este sentido, creemos que la clave para comprender la intencionalidad es la siguiente: la escena, configurada en clave irónico-humorística, refiere a elementos de la danza hegemónica como la belleza y la sublimidad, pero fracturándolos; cruzando lo consagradamente artístico/dancístico con versiones de “ensayo”, o versiones “bajas”, “feas”, “de madera”. Ahora bien, habiéndonos detenido especialmente en las referencias irónicas de estas dos obras, podemos también observar el procedimiento irónico en las demás piezas escénicas de la serie, toda vez que mientras se subraya la austeridad, la falta de recursos, la versión fallada, fallida o desencantada, la incompletud en la comparación, etc., estas creaciones incluyen referencias *a* (o la contrastación *con*) elementos de la danza escénica hegemónica (ya sea el ballet, o la danza contemporánea legitimada).

Pareciera jugarse a una suerte de “lado B” de “La Danza”, mediante la instauración de una dinámica irónico-humorística que se asienta en la comparación respecto a un pretendido “lado A”. Podemos pensar –y en esos términos aparecieron los interrogantes iniciales de esta investigación– en una poética de “lo *loser*”⁸¹, un juego irónico que consiste en hacerse el perdedor en comparación a otra cosa, que es la danza hegemónica, aparentemente incuestionable. En el segundo capítulo de *Ironía On*, titulado “El contexto originario”, Gerchunoff (2019) recupera el origen oral y conversacional de la ironía, antes de asumirse como figura literaria. Ese origen –el de la *eironeia*– proviene del teatro de comedia en la Grecia antigua, y más precisamente del

⁸¹ Cuando decimos poética de “lo *loser*” nos referimos al germen de lo que aquí nombramos como desencanto; precisamente aquello que es la raíz de la ironía.

carácter del personaje del *eiron* que, como estrategia ante el *alazon*⁸², ostenta “humildad e ignorancia”, se hace pasar por tonto, deja “que el otro hable y se autoafirme” para “en el momento justo dar un golpe de efecto sutil y aparecer (irónicamente) como triunfante” (21-22).

Los “golpes de efecto sutil” basados en mostrarse disminuidos frente al *alazón*, en las obras que estudiamos, se anuncian por adelantado cuando recurren, ya desde sus títulos, a términos que presentan esa condición disminuida respecto a lo que, por ausencia, sugieren. La obra *Basura* se titula con esa única palabra, que refiere a desecho, mugre, y podríamos decir que, por ausencia –y contraponiéndose a ello– alude a lo que sí sirve, lo útil o provechoso. Como ya mencionamos, *Bajo, feo y de madera...* realiza una operación similar con los tres términos incluidos en su título: las palabras (“bajo”, “feo” y “de madera”) encarnan la incompletud o la falla frente a –y en contraste con– lo consagrado (lo alto, bello, virtuoso), pero simultáneamente lo que se consigue es acercar y problematizar ambos extremos. Más aún, en este caso, el agregado entre paréntesis “(una pieza olvidada)”, también aporta a la subrayada modestia explicitando que no se trata de una obra “inolvidable” sino, por el contrario, “olvidable”.

En Obra recalca desde el título lo procesual, lo que está haciéndose, construyéndose; y de este modo sugiere la existencia de otro modo contrapuesto: lo acabado, lo definitivo, lo completo, la obra de arte terminada, y así ofrecida al público. Una operación equivalente observamos en la palabra “ensayo” formando parte del título de *Ensayo para morir*, subrayando lo provisorio. Y siguiendo la línea de la provisoriedad (el ensayo, el acierto y la falla), agreguemos también que la obra *Octubre...* lleva en su título la aclaración entre paréntesis “(un blanco en escena)” que puede referir a la circunstancia, vivida por un/a artista escénicx, al olvidarse de algo que formaba parte de la obra (sea un texto, una acción, etc.). En medio de una tarea que requiere de atención y memoria, “quedarse en blanco” implicaría fallar, olvidar, tener un lapsus; y en medio de una interpretación escénica, tener una “laguna”, “un blanco en escena”, implica una interrupción, un accidente, un error. Se subraya entonces, desde el título, la referencia a lo fallido.

⁸² Así, el *alazon* es entonces el jactancioso que ostenta sus cualidades, aun cuando no tenga tantos motivos para presumir. El *eiron*, consciente de la falla, es quien ironiza aparentando cierta modestia. El objeto de la ironía puede ser tanto el *alazon* como el propio enunciador (el *eiron*), que con su enunciado desmantela o deja a la vista un estado de cosas (costumbres, creencias, una institución, costumbre social, un modo de vida, etc.) (Muecke, 1969).

En obra propone versiones para géneros, estilos y/o extracciones reconocibles del arte escénico sacadas de contexto, cuando –como mencionamos en el capítulo anterior– organiza la pieza en función de poner a disposición interruptores que, activados por lxs espectadores/as, desencadenan escenas cuyos títulos son, por ejemplo, “tragedia”, “monólogo”, “danza exótica”, “comedia”, “bailarina bailando”. Nos referimos a que la implantación de, por ejemplo, una escena de “tragedia” o “comedia” –o al menos, tituladas de esa manera– se presentan sin ningún marco (argumental, escenográfico, autoral, etc.) que las ligue a las “grandes tragedias” o “grandes comedias” de la historia del arte escénico occidental. Estas versiones propuestas por Cadús son, en algunos casos, hipotónicas y desganadas; en otros, deformadas y caricaturizadas; y en otros, reducidas a sólo uno de sus rasgos. En este sentido, podríamos decir que se trabaja sobre la forma escénica estereotípica de la escena teatral trágica, de la escena cómica, la idea de la bailarina clásica, etc., y se las somete a un tratamiento formal: aumento y disminución de la intensidad interpretativa, exceso o falta de energía insumida en la escena, exacerbación de un elemento o rasgo por sobre otro.

Por ejemplo, la “tragedia” se ofrece vaciada de todo dramatismo, como si se deshabitara la interpretación y quedara solo la ejecución o la mínima expresión. Sucede algo similar con el “monólogo”, reducido a la acción de *decir* un texto, sin que el cuerpo colabore en la actuación más que desde la voz⁸³. Otras versiones se muestran caricaturizadas o comentadas desde la actitud corporal, como por ejemplo la “bailarina bailando” o la “danza exótica” que subrayan alguno de sus rasgos por sobre los demás: la bailarina realiza un extracto de secuencia de movimientos de una danza solista proveniente del repertorio del ballet clásico, pero exagerando su interpretación facial, sosteniendo una sonrisa que rebalsa la danza; y la danza exótica explota su carácter sensual, mirando fijo a lxs espectadores. Otras versiones se presentan reducidas a un solo elemento, como la escena “comedia” que consiste en que unx de los performers –o, eventualmente, quien es el reemplazo– se sienta en una silla a reírse de diferentes maneras (desde casi imperceptiblemente, hasta escandalosamente).

⁸³ Aunque por supuesto habrá que conceder aquí al cuerpo su autosuficiencia, es decir lo que implica su “*presencia* aurática y sus tensiones transmitidas”, su “*physis* y gesticulación” (Lehmann, 2013: 165) más allá de la producción de movimiento-danza, de quietud, de hacer o no hacer. Esto es, su centralidad más allá de su posibilidad de portar *un* sentido.

Ahora bien, aun cuando respecto a *En Obra* nos hayamos referido a distintos tipos de tratamiento formal, algunos basados en aumentar, exagerar, subrayar, y otros basados en restar, disminuir y sustraer, es evidente que, en unos y otros casos, las escenas tienden a mostrarse como una versión ridiculizada y algo burlona respecto de su aludido original serio, pero constituyendo también una versión burlona de sí mismas. Además –y esto lo abordamos en el siguiente apartado– la ironía termina de construirse mediante cuerpos que por momentos se ablandan, fallan, son reemplazos de otro, y en vez de mostrar su encanto y gracia, muestran su falla, desencanto e incompletud, cual *eiron*.

2.1.2. El lado B del encanto

En estas obras, la ironía burla al infortunio; y sin resolver lo adverso que muchas veces resulta *dedicarse a la danza* en Buenos Aires, lxs creadores/as evidencian cómo impacta esa realidad en sus obras. Antes mencionamos fugazmente la idea de la representación de “lo *loser*”, como una suerte de reverso o lado B del encanto y de la gracia implicados en los modos más prósperos, convenientes y redituables (y por lo tanto deseados) de crear/producir danza. Pero el lado A está evocado, ya sea tenuemente sugerido o aludido explícitamente, con frecuencia referido desde el lugar de la diferencia o la distancia. En estas piezas, el desencanto es la raíz del procedimiento irónico, aunque vale aclarar que de esto no se desprende que las dificultades en las condiciones de producción sean un potenciador creativo, más bien se trata de lo contrario: frente a esas condiciones indeseables de crear/producir, las creaciones escénicas presentan determinados rasgos que hemos ido observando en este trabajo, entre los cuales el procedimiento irónico es uno de ellos. Aun cuando el tono en escena devenga cómico, es posible observar que el triunfo (estético, productivo, creativo) es problematizado:

1. los cisnes son inseguros e imperfectos;
2. las obras sugieren su condición de no-terminadas o en proceso;
3. las dificultades del trabajo de crear (y producir, y poner en circulación) las obras, son expuestas e ironizadas, subrayando la desigualdad frente a la danza hegemónica o establecida desde los “centros”.

Estos tres ítems se encuentran plenamente imbricados entre sí. El primero de ellos –que acabamos de mencionar como “cisnes inseguros e imperfectos”–, es en realidad más amplio que el gesto de reformular el símbolo cisne, que describimos para *Ensayo para morir y Bajo, feo y de madera*. Radica en ironizar sobre las estéticas propuestas por la danza escénica hegemónica desde una aparente posición de incompletud o falla. Es decir, “jugar” a encarnar el papel –silencioso, invisible y subordinado– que nos han adjudicado: el de esa latitud que mira los autoproclamados centros e imita sus formas de hacer danza (pero también sus formas de vestir, de hacer arte, de desear, etc.). Y, como observamos, ese “jugar” se escenifica desde la ironía, tal como sucede en todas las obras que integran nuestra serie. La posición de subordinación es entonces el objeto de la ironía: la oposición *La Danza/las danzas*⁸⁴ es lo que estas piezas escénicas elaboran y critican desde la dinámica irónico-humorística. Esa posición de subordinación que estas obras ironizan es la que señala Barba (2017) al describir la desigualdad entre ciertas prácticas dancísticas de determinadas latitudes como la nuestra, y los “centros” que se conciben a sí mismos como universales.

El segundo de los puntos, que radica en que las obras sugieran su condición de no-terminadas o en proceso (aspecto que fue desarrollado en el primer capítulo), es también resuelto a partir de un tono irónico cuando es encarnado desde esa posición “del *loser*”. La provisoriedad se contrapone a la completitud, pero además la ridiculiza (se distancia del “modelo terminado” que, vale decir, es canónico hegemónico). En las escenas de *En Obra* que, como describimos antes, adoptan un orden, duración y superposición imprevisibles para lxs performers (puesto que se organizan según cómo lo propongan lxs espectadores/as), son encarnadas por lxs bailarines/as como aproximaciones no triunfantes: el “unísono” no llega a ser tal, la “tragedia” no llega a ser trágica, la bailarina clásica no llega a ocultar su esfuerzo, los artefactos (rudimentarios y artesanales) no alcanzan un nivel de alta tecnología, y por ello mismo la evocan (la sugieren como faltante). Y toda la incompletitud de la escena se refuerza mediante la performer que es “reemplazo”: que ofrece una versión aún más incompleta de ejecutar todas y cada una de las escenas cuando lxs performers “originales” (designadxs para interpretarlas) están ocupadxs.

⁸⁴ Donde “La Danza” indicaría “la idea de una 'Danza' con mayúscula” (Cadús, 2019: 146) tal como mencionamos en la Introducción. Esta manifestación hegemónica y pretendidamente universal, se presenta en oposición a “las danzas” que supone comprender la coexistencia de una pluralidad de prácticas situadas.

Por otra parte, la mostración subrayada del carácter procesual de las piezas escénicas, el juego de delegar permanentemente la autoría de la obra –ya sea en lxs espectadores, en lxs performers, o en el azar– y la acentuada inestabilidad de lo que podría mostrarse como producto “acabado” y sin fisuras ofrecido al público consumidor, caracterizan estas obras ironizando la idea del/la autor individual, genix creador/a o, en palabras de Barthes (1994) el “Autor-Dios”, ese personaje moderno producto de la ideología capitalista que ofrece un sentido único. Así, la mostración de una instancia procesual en oposición a la obra de arte acabada, el gesto de ceder la autoría en oposición a celebrar la “genialidad” de un único individuo creador, y la inestabilidad de lo provisorio y tentativo frente a lo definido y conclusivamente consolidado, constituyen el juego –desde la posición irónica de *loser*– entre términos opuestos.

El tercer aspecto, que vinculamos a la exposición de “las dificultades del trabajo de crear (y producir y poner en circulación) las obras” y su planteamiento desde la ironía, es trabajado de manera central, en las obras *Por el dinero* y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*. Ambas se presentan como no-triunfantes (y se posicionan en el lugar del *loser*) diferenciándose de lógicas de creación y condiciones de producción deseables. En *Recordar 30 años...* se subraya que la obra es producto del “fracaso” de una obra anterior, y su directora/performer por momentos instala en un tono belicoso (grita y corre fuera del teatro mientras suena un rock, hace preguntas incisivas al público como “¿se arrepienten de haber venido hasta acá?”, “¿se aburren?”, “¿a quién le importa?”), y por momentos instala un tono rendido, subraya el no-triunfo (el desencanto producto del esfuerzo de *dedicarse a la danza*). Es interesante que todo esto no se da sin tensiones: mientras en plena función de la obra (en el año 2019) Marina Otero pide a un programador escénico internacional que formaba parte del público, que por favor la contrate; en el reverso del volante gráfico de la obra (que por ese entonces ya había hecho funciones durante cinco años) denota cierto grado de triunfo de Otero al detallar que la pieza la ha hecho “girar” por Bosnia, Singapur, Chile, Suiza⁸⁵.

⁸⁵ Nos referimos a “cierto grado de triunfo”, considerando que viajar por varios países no es la suerte que corren la mayoría de las obras del circuito independiente de danza contemporánea porteña. De todos modos, vale aclarar que muchas veces 4 o 5 funciones en el exterior (aún cobradas en moneda extranjera) no significan la recuperación de lo invertido en producir la obra y el trabajo implicado en ello. Como ya mencionamos, este aspecto, relacionado a la producción y circulación, el valor, el intercambio y el trabajo, será objeto de nuestra próxima investigación.

Después de este recorrido que atiende a cómo proceden las obras irónicamente (o, mejor dicho, sus creadores/as), proponemos que, si consideramos la ironía como una elección *poética* –es decir, como una elección incluida en la acción de crear y construir, y entonces también referida al sujeto que la realiza, a su cuerpo, a su trabajo y a su anclaje histórico–, esta elección se constituye en la herramienta técnica para iniciar una discusión en torno al aparato de producción. Comenzamos este trabajo recuperando la pregunta benjaminiana que iniciaba con “qué función tiene la obra...” y observamos que las creaciones que integran nuestra serie establecen esa discusión. No es que antes lxs creadores/as no hayan reconocido y, en consecuencia, manifestado su desencanto, pero ahora estarían tematizándolo dentro de la escena misma. Si bien no es nuestra intención constatar hitos fundacionales (de poéticas, estilos, períodos, tendencias) creemos que es posible observaren este grupo de obras, la puesta en escena de estas reflexiones, exposiciones y advertencias sobre la realidad creativo-productiva, las condiciones en las que se trabaja, las relaciones implicadas en el hecho escénico. Lejos de darlas por sentado (a las condiciones y relaciones), se las expone: esos interrogantes, esos llamados de atención basados en cierta conciencia de las circunstancias materiales –de la propia contingencia–, y cierta visibilización del estado de situación de *dedicarse a la danza*, conforman las obras.

Ahora bien, cabe la pregunta: ironizar, exponer (incluso, a veces, ridiculizar) a partir de esa conciencia de las circunstancias, el estado de situación de la danza porteña, ¿se propone transformar ese estado de situación? El tono risible de lo provisorio, incompleto, fallado frente a lo acabado y legitimado, ¿apunta a desestabilizar la hegemonía de las estéticas establecidas? La puesta en escena irónica de lo no-triunfal (o lo *loser*), atento a lo adverso –y por momentos, irrisorio– que resulta el contexto creativo-productivo, ¿tiene como objetivo contrarrestar esa adversidad? Proponemos que el resquebrajamiento de la ilusión producto del desencanto (ilusión que otrora podría invisibilizar las relaciones y condiciones, materiales y simbólicas, de creación/producción) instala una poética basada en volverlas visibles. En este sentido, proponemos que esta visibilización podría constituir un primer paso hacia la refuncionalización de la obra, en términos benjaminianos.

¿Qué función tienen estas obras? Posiblemente, la de advertir sobre cómo es *dedicarse a la danza* en la ciudad de Buenos Aires, asumiendo que en ese “dedicarse” están implicados el cuerpo, el trabajo, el cansancio, aspectos del desencanto que

tratamos en el apartado siguiente. Algunxs de lxs artistas directores/as de las obras estudiadas, desarrollan –además de su trabajo artístico– un recorrido de militancia aspirando a la organización de lxs trabajadores/as en vías a modificar/mejorar el aparato productivo y las relaciones laborales del sector de la danza. Otrxs no se disponen a agruparse y organizarse con colegas, sino que de modo individual se manifiestan públicamente visibilizando situaciones de precarización, reclamando y exigiendo políticas públicas, o denunciando las condiciones adversas en las que trabajan. Algunxs otrxs canalizan estos interrogantes sólo al interior de sus creaciones escénicas, mediante procedimientos escénicos (que analizamos a lo largo del capítulo anterior y de este apartado).

Las obras que conforman nuestra serie se caracterizan por la ironía exacerbada que, según podemos observar, no sólo es producto del desencanto (producido, entre otras cosas, por la voluntad de desenmascarar las condiciones en las que se crea y produce), sino que además se propone des-encantar al espectador/a, resquebrajando la ilusión que ocultaría que las obras son producto del trabajo humano.

En el transcurso de este apartado nos dedicamos al proceder irónico, y Valeriano Bozal en *Necesidad de la ironía* (1999) afirma que sólo ella “parece capaz de fundamentar una resistencia posible..., sólo resistencia, pero nada menos que eso” (97), ya que “saca a la luz el simulacro, pero también aquello sobre lo que el simulacro se ha ejercido” (100). Consideramos que esta idea sintetiza dos aspectos interesantes que destacamos, no solamente para el uso de la ironía en las obras que integran lo que denominamos “poética del desencanto”, sino para aproximarnos a qué rasgos definen a la poética del desencanto, más allá incluso del proceder irónico.

1. El primer aspecto radica en la importancia de la exposición de los medios creativos permanentemente impactados/determinados por las condiciones productivas que caracterizan el contexto cultural/artístico/dancístico porteño. En este sentido, el desencanto se torna poético cuando, como tono escénico, expone, evidencia, devela esta estrecha relación entre aparato productivo y obra.

2. El segundo aspecto, su contracara, radica en que para la transformación material concreta del aparato productivo, posiblemente el desencanto es la exposición del estado de los medios, las condiciones y las relaciones dancísticas. En este sentido, este tipo de

tratamiento escénico se constituye en una evidencia poética que instala la afirmación de que el aparato productivo *debe ser* transformado.

Incluso, trayendo nuevamente a consideración la desaceleración que hemos analizado en el primer capítulo cuando observamos los modos en los que las obras suspenden la velocidad del flujo “creación/producción → espectación/consumo”, y en vínculo con lo expuesto en este apartado, proponemos que la ironía se constituye en un recurso que también colabora con esa suspensión o ralentización. Continuando con el planteo de Bozal (1999) coincidimos en que “La ironía afecta decisivamente las exigencias del mercado (...) exige detener el curso del consumo y pararse a mirar” (98), abonando al proceso de concienciación al que nos hemos referido, puesto que “la ironía permite contemplar la secuencia de procesos que han conducido a esos resultados, también el papel que hemos jugado” (98). Así es que en los casos que estudiamos, la ironía ofrece tanto una distancia para observar como una pausa para posar la atención sobre los elementos, las relaciones y el trabajo implicados en las prácticas de danza contemporánea de Buenos Aires.

Recuperando lo recorrido en este apartado, podemos decir que las obras que conforman la poética del desencanto, eligen la ironía para exponer, reflexionar y/o criticar su medio. Pero además de esta elección, que corresponde al plano de las decisiones compositivas, la escena irónicamente configurada permite entrever la elaboración de un doble malestar: por un lado, en la serie “poética del desencanto” la ironía se burla del infortunio, considerando que este corresponde a condiciones de trabajo creativo y productivo caracterizadas por la dificultad y el esfuerzo. Por otro lado, mediante el procedimiento irónico y el humor, las obras –como “*eirones*”– parecieran declarar y cuestionar esa posición en la que frecuentemente los autoproclamados centros dancísticos del mundo –desde su histórica posición de *alazón*– ubican a las prácticas de danza de otras latitudes como las latinoamericanas.

En este sentido, la ironía ridiculiza y reformula escénicamente esa actuada posición de falla y provisoriedad, expone en tono jocoso –cuando no irreverente– su anclaje histórico y las condiciones materiales en las que las obras se crean. Desde la posición del *eiron*, que practica una humildad e ignorancia apócrifas, las obras instauran el humor que permite desencantar en clave crítica. Así, la ironía se constituye en uno de los procedimientos de este plan de fractura o desmontaje del encanto.

2.2. El cuerpo y lo real desencantado

*El cuerpo ahí es tan real que va a ser difícil seguir
manipulando las cosas de una forma tan ordenada*
(Gandini, 2013)

Como ya mencionamos, este apartado está dedicado a una dimensión escénica que, si bien linda con la coreografía y la dramaturgia, implica a su vez otra capa que descubre huellas de aquello menos “decible”, menos “coreografiable”: lo real, es decir, lo que una y otra vez manifiestan los cuerpos en su dimensión histórica, biográfica, laboral, vital; antes incluso –o durante, o luego de– ejecutar una danza, enunciar un texto, accionar o detenerse. Resulta, tal vez, una presencia no tan fácilmente descriptible pero, en efecto, es parte de esa totalidad que esperamos cuando asistimos a las funciones de las piezas escénicas.

En este sentido, las obras que integran la poética del desencanto presentan un rasgo al que nos referimos como “fiscalidad hipotónica”, que implica un modo de moverse, bailar, transitar el espacio escénico, accionar, caracterizado por un tono muscular bajo. Observamos que este modo producido por los cuerpos es un tono que tiñe también la escena. La fiscalidad hipotónica trasciende la condición de un cuerpo significativo, por lo que, en términos de Lehmann (2013) podemos hablar de un “cuerpo posdramático”, ya que “se destaca por su *presencia*, no por su cualidad de significar algo” (352). En este apartado, entonces, analizamos ese particular estado de los cuerpos en la escena, como un rasgo recurrente en las obras que estudiamos: una fiscalidad hipotónica y, en consecuencia, una escena hipotónica.

Para comenzar a comprender de qué se trata ese estado singular, regresemos a *Octubre (un blanco en escena)*. Podríamos decir que durante toda la pieza hay una constante: un tonicidad monocorde e hipotónico de los cuerpos al transitar y estar en escena, e incluso un tono en el modo de hablar y de decir que tiende a oscilar entre media y baja. Si bien hay algunas situaciones en las que el “tono escénico” y de los cuerpos aumenta, tal aparición de “brillo” pareciera deberse al contraste con la propensión al hipotono. Detengámonos, por ejemplo, en uno de los momentos de la pieza: una de las performers, Florencia Vecino, ubicada en el centro del espacio (casi en

proscenio) dice al micrófono “Yo soy Florencia, soy de Tandil, Provincia de Buenos Aires; y a mí lo que me interesa es el tema de la mirada... Perdón, el tema de la muerte...pero tomado en el mejor sentido de la palabra” (Biasotto, 2009). Su modo de enunciar, sin prisa, sin matices, con cierto tono informativo y falta de afectación (aun cuando esté compartiendo que lo que le interesa es un tópico existencial como lo es “el tema de la muerte”) es completado por determinadas disposiciones corporales, propias pero también de sus compañerxs: modos monótonos de estar en escena, es decir, sin sobresaltos, con rasgos que podrían revelar cierto grado de desinterés, como dejar las manos en los bolsillos (Biasotto), descansar dejando caer el peso del torso en el respaldo de la silla (Vicky Carzoglio), cruzarse de brazos livianamente y cruzar las piernas a modo de descanso (Gabriela Gobbi), encorvar blandamente el torso (Carzoglio), rascarse la nuca de modo casual y tomarse las manos por detrás del cuerpo (Biasotto), tender a la quietud o a la movilidad mínima, exponer un tono muscular y un modo de estar en la escena que dosifica el esfuerzo.

Ahora bien, planteamos esta situación escénica como puntapié para analizar eso que anteriormente nombramos como fisicalidad hipotónica y nos preguntamos entonces sobre los modos (las formas, los estados) que adoptan estos cuerpos en estas obras. En tanto los cuerpos de creadores y bailarines en escena son el punto de intersección entre lo que sucede en el escenario (lo formal, dramaturgía y compositivamente construido), y la trama laboral/biográfica de sus protagonistas, nos preguntamos ¿qué hay de real en ese punto de intersección que es el cuerpo? ¿Cómo hablar sobre ello, cómo escribirlo/describirlo, cómo aproximarnos?

Referirnos a una dimensión escénica difícilmente capturable o que se resiste a ser descrita, se presenta como un desafío. Aun así, intentamos rodear esa presencia acercándonos lo más cuidadosamente posible, para comprenderla en esa singularidad tan recurrente como escurridiza. La noción de lo real ha sido –y sigue siendo– objeto de discusión de muchas disciplinas (la filosofía, la política, la estética, la psicología), e incluso "lo real" referido a las artes escénicas (danza, performance, teatro) es una categoría que vuelve a ser revisada constantemente, tanto dentro como fuera del escenario. Pero es preciso establecer un recorte respecto a qué llamamos “real” cuando nos referimos a “la irrupción de lo real”. El investigador José Antonio Sánchez, en su libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2017), incluye un capítulo al

que titula justamente así, “La irrupción de lo real”; construcción de herencia lacaniana que proponemos de manera textual en el primer segmento del título de esta tesis.

En términos del análisis de las prácticas escénicas, Sánchez (2017) advierte la diferencia entre real y realidad: la “representación de la realidad” y la “irrupción de lo real” son dos problemas distintos (9); y en este punto recuperamos la distinción que hicimos al comienzo de este capítulo cuando decíamos que la inclusión de la realidad es una decisión compositiva, pero que además advertimos una capa más sutil, escurridiza, otro tipo de presencia que también ingresa a la escena.

Sánchez analiza las reformulaciones de la tradición teatral realista, y las nuevas formas de ingreso de lo real en las prácticas escénicas contemporáneas. En su recorrido encuentra la reinención del realismo en el Living Theatre, grupo teatral norteamericano fundado en 1946, en el que “la realidad ya no es objeto de representación sino espacio de vivencia” (Sánchez, 2017: 114). Subraya que este grupo insiste en la realidad del actor y recurre a la actuación no ficcional (noción de actuación que cada vez tiene menos que ver con la de interpretación, puesto que más que interpretar los actores actúan –efectúan acciones–).

En su postulación, Sánchez vincula (tanto temporal –mediados del siglo XX– como conceptualmente) el desarrollo del Living Theatre y su alejamiento de la tradición realista, con la difusión del psicoanálisis lacaniano, en el sentido de que la relevancia otorgada a la dimensión compleja de lo real pareciera surgir en las prácticas escénicas. Así, tomando a Jacques Lacan, Sánchez resalta que lo real es inaccesible y que se manifiesta en forma de retorno, de repetición; eso que retorna no puede memorarse ni reproducirse porque no puede comprenderse, solo repetirse. Lo real se distingue de la noción de realidad, puesto que esta última sí puede ser comprendida por el sujeto (Sánchez, 2017: 115).

Considerando que Sánchez acude a la conceptualización lacaniana, es importante decir que “lo real” ha sido una noción ondulante y en permanente transformación en el transcurso de las exposiciones orales del propio Lacan desde el inicio de sus seminarios y luego en quienes formalizaron su propuesta. Posiblemente el

zigzag conceptual del autor respecto a lo real, se vincula justamente con la bruma que según él esta noción conlleva⁸⁶.

En las palabras de Lacan pronunciadas en 1974 “(...) lo real, justamente, es lo que anda mal, lo que se pone en cruz ante la carretera, más aún lo que nunca deja de repetirse para estorbar ese andar”; e insiste, “(...) lo real es lo que vuelve siempre al mismo lugar” (Lacan, 2010: 81). En este sentido, considerando las piezas que conforman la serie que estudiamos, vale citar un pasaje más: “Lo real no es el mundo. No hay menor esperanza de alcanzar lo real por la representación” (Lacan, 2010: 82). Esto es, si pensamos en las obras como parte de la matriz simbólica, lo real no conformará nunca esa construcción escénica planeada, es decir compuesta en términos coreográficos, excepto de manera irruptora y velada, es decir, rasgando el semblante, irrumpiendo, retornando. Lo real permanece externo a la simbolización, está en el cuerpo.

Recurriendo a un paralelismo literal o juego de palabras, cabe tener en cuenta que, según el *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* de Dylan Evans (2007), Lacan llama “escena” al “teatro imaginario y simbólico en el cual el sujeto escenifica su fantasma, que es construido sobre el edificio de lo real (...). La escena del fantasma es un espacio virtual que está enmarcado, del mismo modo que la escena de una obra de teatro está enmarcada por el arco del proscenio” (78). En este pasaje, no sólo resulta interesante que se hable de “escena” sino de cierta arquitectura teatral (marco, arco del proscenio) que más que una frontera fija, pareciera ser una zona permeable que hace lugar a esa dimensión escurridiza, a esa presencia.

La referencia a lo real en el territorio de las artes en general, y de las escénicas en particular, goza de trayectoria, es por eso que no reponemos aquí una genealogía exhaustiva de lo real en Lacan sino que, como adelantamos, nos valemos de la recuperación conceptual que propone Sánchez para pensar lo real en algunas manifestaciones de la escena contemporánea. En su elaboración, Sánchez adiciona la

⁸⁶ Cierta equivocidad, opacidad, movimiento, en alguna medida caracteriza la obra de Lacan, e incluso es solicitada por él respecto a la técnica de interpretación analítica. Tal como lo explicitó en 1975, en una de las conferencias dictadas en Estados Unidos: “La interpretación no debe ser teórica, sugestiva, imperativa. Debe ser equívoca. No está hecha para ser comprendida sino para producir oleaje” (citado en Rabinovich, 2017: 98).

interpretación de Hal Foster (2001) respecto de la noción de pantalla-imagen⁸⁷, en tanto da cuenta del reservorio cultural: los códigos y convenciones artísticas. Foster piensa algunas manifestaciones del arte visual, también en clave lacaniana:

algunos artistas sí la atacan [a la pantalla-imagen], mientras que otros, bajo el supuesto de que está rasgada, buscan tras ella la obscena mirada-objeto de lo real. (...) otros artistas exploran la represión del cuerpo material del que se dice que subyace al orden simbólico; es decir, explotan los efectos desbaratadores de sus restos materiales y/o metafóricos (Foster, 2001: 160).

Nuestra perspectiva de lo real en escena emerge de la observación de las obras que estudiamos en este trabajo. No se refiere necesariamente a lo verídico o a datos comprobables de la vida de lxs artistas –aunque a menudo estos elementos pueden darnos pistas–, sino que “lo real” en escena corresponde a aquello que los cuerpos portan, pero no en términos de representación ni de significación, sino de presencia. En este sentido, afirmamos junto con Sánchez que:

Lo real sería aquello que resquebraja la ilusión en cualquiera de sus niveles, aquello que provoca la experiencia amarga en el ámbito literario y el conocimiento científico en el ámbito sociológico. Pero lo real escapa a la representación: toda representación lo es siempre de una ilusión, más o menos compartida, a la que denominamos realidad (Sánchez, 2007: 37).

Así es que en este trabajo concebimos lo real como aquello que escapa a la representación, que se manifiesta (aunque “incoreografiable”) en los agujeros de lo simbólico, y que penetra las puestas en escena. En línea con la categorización que hace

⁸⁷Alineada a lo simbólico, la pantalla es una mediación que en algún punto oculta o vela la crudeza de lo real. Foster (2001) señala que la *screen* (pantalla) corresponde a “la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de la representación, los códigos de la cultura visual” (143).

Pamela Brownell (2013c) de las distintas formas en que aparece lo real en el teatro autobiográfico, nuestro modo de concebir lo real corresponde a “aquello que está más allá de lo cognoscible, aquello que escapa al lenguaje, que no puede ser simbolizado” (76). Desde la perspectiva lacaniana “lo real también tiene connotaciones de materia”, es decir, “implica una sustancia material” (Evans, 2007: 163), y lo advertimos en la recurrencia de ciertos *modos de estar* de los cuerpos. Esta recurrencia –esta repetición– es la materialización de lo real en los cuerpos –por fuera, o más allá de lo estrictamente planeado y guionado–. ¿A qué hace lugar el cuerpo, en ese “escape” de la representación, en esa irrupción de una presencia que ingresa por las hendidias del trabajo coreográfico, dramaturgico y compositivo?

En los cuerpos está lo que retorna, lo que no deja de repetirse. En las obras que analizamos, la recurrencia de estos *modos de estar* de los cuerpos es “lo que se pone en cruz ante la carretera (...) para estorbar ese andar” (Lacan, 2010: 81). Posiblemente los cuerpos dan cuenta de ese “andar” estorbado o dificultoso, esforzado, cansado, que se materializa –se corporeiza– como una “fisicalidad hipotónica”. El “estorbo”, o las consecuencias del esfuerzo, se asientan en los cuerpos y tiñen la escena, lo cual constituye un tono escénico opuesto al de la danza escénica occidental (fundamentalmente el ballet y la danza moderna) que históricamente ha organizado los cuerpos ostentando una administración eficiente del esfuerzo físico, ocultando el cansancio y negando el agotamiento, y la fragilidad (y agreguemos, por qué no, el envejecimiento y la muerte).

Señalemos como ejemplos los estados que adopta el cuerpo en escena en tres de las piezas que integran la poética del desencanto, y que vinculamos a aquello que se cuele por las hendidias de la coreografía, y las decisiones dramaturgicas y compositivas. En la obra *Octubre...* observamos los cuerpos en su modo hipotónico–en oposición a lo que mencionamos anteriormente: esos instantes, fugaces y esporádicos, de aumentos del tono de la escena–. Es decir, por momentos lxs performers parecieran “descansar”, ya sea de pie o en sillas. En *En Obra*, lxs bailarines/as nunca salen de escena, e independientemente de si están o no “actuando” (es decir, ejecutando acciones, “bailando”, hablando, etc.), sus cuerpos están sosegados; incluso por momentos también adoptan un tono de “descanso”, aún a la vista de lxs espectadores/as. Incluso en plena secuencia coreográfica, en *Por el dinero*, el modo en que los cuerpos bailan esa danza

es con un tono bajo, con cierta desafección y los rostros algo lánguidos o despreocupados.

Ahora bien, detengámonos en dos aspectos de la definición de lo real propuesta por Sánchez. Primero, la potencialidad de lo real, de quebrar o suspender la ilusión; y segundo, la idea de una “experiencia amarga” producida por ese resquebrajamiento de la ilusión. Queremos detenernos en *quién* experimenta “amargamente”: ¿se trata de la “experiencia amarga” del/la espectador/a, al quebrarse la ilusión, es decir, al desilusionarse? ¿o de lxs pixxs artistas, al quebrarla?

En el caso específico de *Por el dinero* observamos que el ingreso de lo real coquetea con la posibilidad de que algo (o todo) de todo eso que se presenta al/a la espectador/a pudiera ser ficción. Acudimos a un extracto de la sinopsis de la obra:

Lejos de ser una queja, o una denuncia, *Por el dinero* es un estudio o análisis, acaso un retrato festivo del bolsillo de los artistas en nuestro país, del absurdo rol del artista en el mercado, pero también un retrato de la perversa relación entre los fondos europeos y los artistas en la periferia (Acuña y Moguillansky, 2013).

Si bien la pieza se caracteriza por un marcado tono humorístico, que es subrayado en la sinopsis en términos de un “retrato festivo”, es posible notar también cierto desencanto que se desprende de esta condición de “periferia” que describen sus creadores/as tanto en este pasaje como en la obra misma. En este sentido, la “experiencia amarga” de la que habla Sánchez y que se vincula a la idea de desencanto, podría pensarse casi como una afirmación autóctona. Es decir, un desencanto propio de estas latitudes como producto de sus particulares condiciones de creación. Y los cuerpos implicados en el quehacer dancístico no quedan fuera de la obra, sino que son parte de su ‘poética’, esto es, ingresan a escena en tanto cuerpos de trabajo, y esto otorga –tanto a los cuerpos como a la escena– un tono particular, desencantado. Las dificultades creativo-productivas y el esfuerzo y el cansancio de *hacer* danzas en nuestro contexto específico se portan en los cuerpos, y así se cuelan en la escena(a diferencia de las

lógicas escénicas ilusionistas, que trabajan por ocultar esa continuación entre los cuerpos del trabajo y los cuerpos de la escena).

Vayamos al comienzo de *Por el dinero*, que inicia con una proyección audiovisual problematizando el concepto de “clase media”. Desde la pared de fondo del escenario, un economista del King’s College de Londres, Paul Segal, explica— valiéndose de gráficos y números— qué realidad económica caracterizaría a una familia de clase media teniendo en cuenta ingresos y tipos de gastos. Segal concluye su exposición señalando que, técnicamente, atendiendo al PBI per cápita en la Argentina de 2013, puede decirse que se considera “de clase media” quien gane aproximadamente \$6.500 por mes. Sin embargo, quienes se incluyen a sí mismos en la “clase media”, a menudo tienen gastos (como el pago de la educación y salud privadas, el mantenimiento de un automóvil de no más de cinco años de antigüedad, el esparcimiento, etc.) que superan ampliamente esa cifra. En consecuencia, Segal afirma que quienes tienen la capacidad de cubrir ese tipo de gastos no son “clase media” y se pregunta entonces, quiénes son “clase media”. Como voz de autoridad, el economista deja presentada esta desproporción que será corroborada de inmediato, en la escena siguiente.

Esta nueva escena tiene lugar cerca del proscenio, es decir en la parte delantera del escenario, que ofrece cierta proximidad con lxs espectadores/as. Tres de lxs performers, Luciana Acuña, Alejo Moguillansky y Matthieu Perpoint se sientan en sillas dispuestos a empezar a conversar (Imagen 10). Como se observa, se deja abierto el frente a la platea, de modo que podríamos decir que la disposición de las sillas para esta conversación sigue siendo “escénica”, en el sentido de que ese triángulo de asientos y conversadores/as no se cierra. Así, la organización espacial de la charla subraya que esta es ofrecida y expuesta al público, e incluso que lxs espectadores son incluidxs en ella, puesto que completan la ronda de la conversación.



Imagen 10. Fuente: fotograma extraído de *Por el dinero* (Acuña y Moguillansky, 2013).

Esta exposición continúa con la exhibición de los gastos reales de, por un lado, la familia compuesta por Luciana y Alejo (que son pareja en la “vida real”⁸⁸) y su pequeña hija; y por el otro, los gastos de la familia de Matthieu. Los datos se presentan como reales, dado que las cifras son leídas por ellxs directamente de las facturas o comprobantes de pago de los distintos servicios, impuestos y gastos que nombran. Las sumas de los gastos de cada familia –a las que Moguillansky llega utilizando dos calculadoras distintas– son muy superiores a la cifra que había dado el economista al principio de la obra como parámetro de pertenencia a la clase media. Esa información, irónica y contrastada, acompañada de silencio y quietud, queda flotando en el aire como una clara referencia a la vida económica de lxs performers y a la vez como una inyección de realidad, que suspende la ilusión que la representación implica. Se desoculta el dispositivo mediante lo que podrían ser dos afirmaciones: por un lado, *somos sujetos reales, artistas de la ciudad de Buenos Aires, que por fuera de esto debemos pagar las cuentas como todxs*; y por otro lado, *esto es una obra, pero no es ficción*.⁸⁹

En este punto, vale aclarar que, en cuanto a lo real y la escena, consideramos los aportes de Josette Féral (2003) en torno al concepto de “teatralidad”, como proceso fundante del teatro –aunque lo excede–. La teatralidad concierne tanto a la producción –de semiosis– como a la recepción –la creación, por parte del/la espectador/a, de un espacio potencialmente ficcional–. Como punto de partida, tomamos en cuenta las

⁸⁸ Utilizamos “vida real” en oposición a todo dato ficcional, inventado, construido.

⁸⁹ Se trata de afirmaciones hipotéticas derivadas de nuestro análisis (no están enunciadas en la obra).

reflexiones de la autora sobre la relación entre la teatralidad, lo real –“lo que sucede”– y la realidad –“lo que no es ficción”– (31). Féral entiende la teatralidad como un proceso en el que el/la espectador/a es tanto su punto de partida como su final. En este sentido, nuestro trabajo pretende adentrarse en los procesos de teatralidad no ficcionales atravesados por la realidad de los procesos creativo-productivos de las piezas escénicas que estudiamos, y lo real –que se asienta en los cuerpos– de lxs artistas creadores/as.

Ahora bien, respecto a las afirmaciones hipotéticas que propusimos anteriormente, queremos aclarar –asumiendo lo complejo del estatuto de la ficción– que, aun tomando en cuenta las diferentes dimensiones de la representación, en este caso cuando decimos que “no es ficción”, lo hacemos tomando otra de las categorías que recupera Brownell (2013c) como formas de irrupción de lo real en la escena autobiográfica. Esta concepción corresponde a “lo real como lo no ficcional” en tanto “aquello perteneciente al mundo referencial extra-teatral, al mundo de lo cotidiano y de lo histórico” (74-75). En tal sentido, los hechos y las personas de la escena no han sido contruidos *para* la escena, sino que *son* de la realidad extra-escénica (realidad material: biográfica, laboral, histórica y situada), aun cuando, como en este caso, lxs performers tengan vestimenta *para* la escena (Moguillansky con camisa y corbata, Acuña con ropa deportiva y polainas “de danza”) y por momentos un vestuario que ofrece una caracterización más acentuada (por ejemplo, Perpoint lleva ropa de bombero durante toda la obra, pero en un momento se coloca encima un vestido correspondiente al atuendo de una danza folklórica argentina). Volviendo a la afirmación que propusimos antes –“esto no es ficción”– proponemos que la utilización del vestuario *para* la escena en este caso refuerza el gesto de referir al conjunto de acciones y tareas que definen el trabajo del/la artista escénicx.

Ahora bien, retomando la oposición que se traza entre la definición de “clase media” y los gastos reales de lxs artistas, observamos que el contraste no está planteado solamente entre la información provista por el economista y los cálculos de las respectivas economías familiares de lxs performers, sino también entre el tratamiento humorístico que esa ironía ofrece y el modo en que aparecen los cuerpos en escena. Desde el momento en que Acuña, Moguillansky y Perpoint se colocan en las sillas cerca del proscenio para iniciar esta escena, y por lo menos hasta que desarman esta disposición –un cuarto de hora después–, su presencia se caracteriza por un tono muscular relajado –o justo– para ejecutar las acciones constituidas por gestos simples,

en general utilitarios y carentes de virtuosismo, realizados mediante movimientos sin ninguna prisa, o incluso aquietados. Toda acción y enunciación se percibe despreocupada y sin matices, es decir, manipulan sus papeles y calculadoras sin prisa y con cierta monotonía, se acomodan el cabello o la corbata sin atención, demoran sus intervenciones orales con cierta lentitud, hacen lugar a tiempos de silencio y esperas durante las cuales el sonido ambiente (incluso la movilidad del público) se hace más evidente, y quiebra el aura de “lo escénico”. No por ello la escena se torna menos atractiva, sino que la presencia –*esa* particular presencia– toma especial preponderancia.

Podemos vislumbrar que en dicha casi quietud o dosificación del esfuerzo –que por momentos se presenta como una sutil languidez–, los cuerpos cargan/portan el sentido de ese tono muscular que le sigue al trabajo del/la artista, o el desencanto producto de la toma de conciencia de la relación entre ese esfuerzo y las cifras de su economía cotidiana. Afirmamos esto, tomando también en consideración que en la pieza se presenta una comparación entre, por un lado, las economías –esforzadas– de lxs performers Acuña, Moguillansky y Perpoint como trabajadores/as de arte “no-comercial”, y, por otro lado, el buen rendimiento, en términos monetarios, del trabajo del cuarto performer/músico de la obra (Gabriel Chwojnik), quien compone música para publicidades.

Seguidamente, la pieza devela los elementos y las decisiones mediante las cuales se constituye parte de la obra. Lxs performers continúan en la misma disposición (en las cómodas sillas, descansando sus torsos en los respectivos respaldos y los brazos en los apoyabrazos) mientras tiene lugar el develamiento del proceso creativo como una de las formas de resquebrajar la ilusión, como hemos analizado en el capítulo 1. En este caso, Luciana Acuña procede a contar una anécdota mediante la cual explica qué lxs llevó a incluir las imágenes que están siendo proyectadas detrás de ellos desde el comienzo de la pieza. La anécdota refiere a un amigo de Moguillansky, también cineasta, que para la realización de su última película, lleva hechos tres armados de montaje y no puede decidirse por uno de ellos, y les ofrece ese material para ser incluido en la obra *Por el dinero* (y Acuña y Moguillansky efectivamente lo incluyen). Pero en una dimensión que excede a la dramaturgico-coreográfica, observamos esa recurrencia en cuanto a los modos de habitar la escena, al retorno de cierto abandono muscular o, quizá es más preciso decir que las musculaturas de esos cuerpos están sutil pero permanentemente cediendo a la ley de gravedad, en una “actitud muscular” opuesta a la exigida por la

danza escénica en sus formatos y manifestaciones más hegemónicas. En *Por el dinero*, como también en las otras obras de la poética del desencanto, la actitud muscular no da cuenta de cuerpos en estado de alerta, ni ocultan el esfuerzo/cansancio, ni tampoco habitan el escenario con una proyección especialmente escénica –es decir, diferenciada del modo que adoptarían, por ejemplo, al caminar o estar sentadxs fuera de escena–.

Como dijimos, todo este momento de alocución en el que lxs tres performers conversan sentadxs en sillas con esa actitud muscular que describíamos, se extiende durante aproximadamente un cuarto de hora, hasta que culminado el momento de realizar la suma de gastos de cada familia, desarman el triángulo de asientos y liberan ese espacio central para disponerse a hacer una secuencia de movimientos. La transición entre la escena sedentaria y el momento de baile es un breve momento en el que el tono de los cuerpos aumenta, ya que lxs tres performer trotan dibujando un círculo en el espacio, con sus brazos en alto (en una de las posiciones básicas de braceo de las danzas folklóricas argentinas⁹⁰) y se ubican en línea para empezar a bailar juntxs una secuencia de movimientos. Ahora bien, si el aumento de energía física que observamos durante la ronda, sembró por un momento la expectativa de que los cuerpos se dispondrían a bailar animadamente –es decir, con cierta dedicación e interés–, o tónicamente –esto es, con un tono muscular alto, e imprimiendo una actitud enérgica–o virtuosamente –es decir, ejecutando movimientos de modo acabado y definido, y detentando experticia–, tal expectativa es quebrada de inmediato. La danza que realizan, que dura alrededor de un minuto, es de una subrayada simpleza. Bailan casi al unísono (excepto los diez segundos finales), utilizando solamente el tono y la energía necesarios para la ejecución, y no más. Este momento danzado finaliza cuando lxs tres performers dejan el centro del escenario y se dirigen a una mesita con bebidas, comparten un trago, brindan y se toman un descanso.

Los cuerpos de Moguillansky, Perpoint y Acuña, son de texturas diferentes y, aparentemente, también de entrenamiento distinto; en consecuencia, esta diferencia ofrece un trío que danza al unísono pero que deja ver las marcas personales al realizar la secuencia de movimientos. Por momentos, tanto en el/la más expertx como en el más

⁹⁰ Se trata de una posición cuyo diseño comprende los brazos distanciados, levemente arqueados hacia arriba a los laterales, las manos a la altura de los ojos y los dedos dispuestos para el “castañeteo” (es decir, para chasquear los dedos, y producir el sonido que acompaña el ritmo de la danza). Esta posición y acción está presente en varias coreografías de danzas folklóricas argentinas como el gato, el escondido, la chacarera.

principiante de lxs danzantes, pareciera entreverse un tono aficionado o –y esto es lo que pretendemos subrayar–, cierto grado de dosificación en el esfuerzo para ejecutar los movimientos. Se trata de un hipotono: ese tono muscular al que nos referimos anteriormente, que es más cercano a la voluntad de “marcar” la secuencia coreográfica, en vez de realizarla con un tono contundente y acabado. Este hipotono choca con lo esperable en el marco de una danza de escenario, es decir quiebra la expectativa de ver un baile en el cual cada unx mostraría su mejor versión de lo que ensayó.

De este modo, observamos que el hipotono en los cuerpos –que además tiñe la escena– resulta una danza anaurática, en primer lugar, porque es una danza que cualquiera podría aspirar a hacer –ya que no presenta mayores dificultades–, incluso no teniendo un entrenamiento específico en danza; se trata de una danza no-virtuosa (no requiere gran experticia), y perfectible (presenta pequeños desajustes en la sincronización grupal, lo cual quiebra –temporalmente– el unísono, y diferencias en la manera de hacer los “pasos”, lo que rompe –formalmente– el unísono). En segundo lugar, el hipotono ofrece nuevamente el sentido de lo provisorio, por imperfecto: es una secuencia danzada que da muestras de lo que le falta para ser una versión completamente lograda, esto es, ensayada hasta constituirse en un unísono “perfecto”⁹¹ en términos formales.

Por último, el hipotono de los cuerpos deja ver, o bien la energía que se “reserva” (nos referimos a la dosificación que mencionamos anteriormente, que nos sugiere una ejecución de la secuencia sólo “marcada”, y no contundentemente “bailada”); o bien una danza bailada con lo que queda de energía después de un esfuerzo. Y resaltamos este último punto, puesto que creemos que es relevante en vínculo con lo que la obra propone en términos temáticos, en torno a las características del trabajo de lxs artistas, los avatares de producción y circulación de las obras, y el desencanto que esas condiciones adversas produce en lxs propixs creadores/as. Después de todo lo que hacen “por el dinero”, el dinero que se consigue apenas alcanza para vivir. Además, como señala Fortuna (2019), *Por el dinero* expone las desigualdades existentes en los intercambios a nivel global enfatizando cómo las estructuras de

⁹¹ Si bien bailar al unísono no es privativo de la danza para escenario, ya que otras prácticas dancísticas incluyen el bailar juntxs, el danzar acompasadamente, podemos decir que en gran parte de la danza escénica de occidente (especialmente en el ballet y la danza moderna) el recurso coreográfico del unísono “perfecto”, secuencias de movimiento danzadas por varios bailarines/as, de manera unificada y sin diferencias de tiempo ni forma, son una marca distintiva de virtuosismo y progreso técnico en el trabajo de grupos en espectáculos de danza hegemónica.

financiamiento reproducen las relaciones coloniales de exotización a lxs artistas sudamericanxs (22), es decir ratifican vínculos de alterización, en los que lxs creadores/as latinoamericanxs son cada vez *más otrxs*.

En un mercado del arte en el que generalmente un/a bailarín/a convocado a un proyecto artístico no pregunta cuánto cobrará, el gesto de *Por el dinero*, resulta potente al develar este aspecto de la danza escénica en términos de producción, trabajo e intercambios. En un contexto y en un circuito en el que, incluso las producciones estatales, no remuneran debidamente a sus trabajadores/as, o remuneran tardíamente, o lxs contratan en circunstancias contractuales irregulares y poco claras, *Por el dinero*, desde su dramaturgia y composición escénica pone el tema en el centro llamando a la reflexión de su campo, pero además observamos lo que portan los cuerpos a partir de su particular tono disminuido. Un tono que podría ocultarse, si esa fuese la voluntad coreográfica, pero que a partir de que irrumpe como cansancio, sutil dosificación del esfuerzo, baja energía, y provisoriedad en la ejecución, es recuperado por lxs artistas en tanto intrusión de lo real en los cuerpos y, en consecuencia, en la escena. Cuando decimos “es recuperado por lxs artistas” no nos referimos exclusivamente a elecciones compositivas (premeditadas, coreografiadas) –aunque, por supuesto, estas están presentes– sino que, como venimos insistiendo, nos referimos también a aquello que se cuele. Consideramos que ambos aspectos se amalgaman conformando la escena: esto es, el “tratamiento” (compositivo) de elementos provenientes de la *realidad*, y también resabios de lo “intratable” como irrupción de lo *real* asentado en los cuerpos.

Como mencionamos brevemente en el primer capítulo, en un momento de *Por el dinero*, sus creadores/as develan el porcentaje de dinero que recibirán por esa temporada de funciones en 2014 en el Centro Cultural San Martín. Hacen un conteo de la cantidad de espectadores que hay ese día en la platea y realizan un cálculo estimativo del dinero que percibirán; considerando algunos factores como una posible cantidad de invitados que no abonaron su entrada, el porcentaje que quedará para el Centro Cultural, y la división del porcentaje que le queda a la compañía entre los integrantes del equipo. El resultado, aunque se haya llegado a él en el marco de una escena trabajada desde el humor, siembra cierto desánimo en los cuerpos, que por momentos podemos vincular a un estado de cierta calma o indiferencia, y en otros, esa disminución de energía y el tono de “marcar” podría estar manifestando (corporizando) cierto abatimiento o descontento de los performers.

En cualquiera de los casos, probablemente nos deja reflexivos, puesto que lo que sucede en escena propicia la toma de consciencia respecto al funcionamiento del aparato productivo. La reflexión –y también el desencanto– incluye también a lxs espectadores/as, quienes habiendo abonado la entrada y habiéndose sentado a ver la obra, toman conciencia de que la retribución a lxs artistas es insuficiente. Así, es subrayada la dimensión de “valor” (Marx, 1980), es decir aquello que el/la trabajador/a siempre agrega, como resultado del plustrabajo. Así, el espacio de concienciación que instala la obra desnaturaliza la lógica dominante (‘ir al teatro → pagar la entrada → consumir lo que hemos pagado’). El desánimo en los cuerpos como irrupción de lo real, el resultado del esfuerzo de los cuerpos, pone de manifiesto ese plus de valor que es el resultado de esa parte del trabajo de lxs artistas que no llega a ser remunerada.

Continuemos observando las singularidades del estado hipotónico en los cuerpos en escena en las obras que estudiamos. En *En Obra*, uno de los cuerpos de la escena experimenta ese bajo tono de modo caricaturesco: es el caso de la propia directora que es además la performer de “reemplazo” y que, como mencionamos, tiene la tarea de performar las escenas en caso de que lxs performers “originales” estén ocupadxs llevando a cabo otras escenas en simultáneo. En las artes escénicas, la idea del “reemplazo”, el “segundo reparto” o el cambio de roles en el marco de los procesos creativos, probablemente tiene implicancias distintas según el contexto creativo-productivo al que nos refiramos, e incluso, dentro del mismo contexto, pueden observarse diferencias según hablemos del circuito comercial, oficial o independiente.

Como dijimos, las obras que estudiamos integran principalmente este último circuito, el independiente, caracterizado por las condiciones de creación y producción que describimos en el primer capítulo, y en consecuencia, transitan procesos creativos en los que escasas veces es posible preparar a un/a artista para ser “reemplazo”. Posiblemente esto se deba a que, dado que generalmente lxs bailarines no cobran por el proceso de ensayos –sino *a posteriori* ya en etapa de funciones–, resulta casi impensable que un/a artista acceda a ensayar gratis para “armar un reemplazo”, es decir estar dispuesto a participar de las representaciones sólo si sucede algún imprevisto o eventualidad (por ejemplo, que un/a bailarín/a se lesione, que alguien abandone el proyecto, etc.). Sin embargo, esto no significa que en las obras de danza contemporánea del circuito independiente no se dé la situación de tener que suplantar a un/a integrante; por el contrario, esta circunstancia se da bastante a menudo cuando, por ejemplo, un/a

artista consigue otra oportunidad laboral tan conveniente como imposible de rechazar y debe abandonar el proyecto (o simplemente porque por algún motivo en el proceso de una obra se precise cubrir el lugar de alguien).

Ahora bien, a diferencia de lo que puede ocurrir con el “armado de un reemplazo” en el marco de las compañías oficiales de danza contemporánea de la escena porteña⁹² –en cuyos procesos creativos a menudo está contemplado trabajar profundamente con el denominado “segundo reparto”–, lxs artistas escénicxs del circuito independiente generalmente trabajan en preparar a un artista sustituto de manera apresurada ni bien se presenta la eventualidad o el imprevisto que hace aparecer la necesidad de “cubrir el lugar” de otrx artista. Así es que la situación de sustituir a un/a artista del elenco, en el tipo de procesos creativos como los que caracterizan las obras que estudiamos se vive con cierta premura, y no forma parte del cronograma previsible de etapas creativas.

Podríamos decir que la obra de Cadús, al incluir a la performer de “reemplazo”, de algún modo recupera esta situación que ubica al intérprete sustituto como una “opción B” de un supuesto “original”, y juega a extremar el deslucimiento del performer suplente, ya que las escenas llevadas a cabo por este se muestran incompletas, o lentas, con bajo tono (sólo marcadas) o pesadas, apáticas o automatizadas, pero fundamentalmente fallidas y lejanas al brillo y contundencia de una hipotética versión escénica “original”. Esto se subraya coreográficamente, es decir a partir de decisiones que tienen que ver con el diseño, la velocidad, el tono muscular, etc. Sin embargo, en los demás cuerpos de lxs performers que no son “de reemplazo” también hay una suerte de “estar” escénico que oscila entre dosificar el esfuerzo al llevar a cabo los movimientos y acciones, y su opuesto, es decir, estallidos de energía, o arranques de tono exageradamente escénico. Estas variaciones tienen lugar tanto cuando llevan a cabo las sucesivas escenas accionadas por la activación de interruptores, como también en los tiempos de espera –cuando a un/a performer “no le toca” actuar–; y en los espacios de espera –los sitios más alejados de la consola que media con el público, y más cercano a los bordes del cuadrado en el que tiene lugar la acción– (Imagen 7).

⁹² Por ejemplo, lxs bailarines/as del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín, dependiente del Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, o lxs artistas que conforman el elenco de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea que –dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación– tiene sede también en la ciudad de Buenos Aires.

Aunque en líneas generales el tono de *En Obra* pareciera tender a medio, bajo o justo (no alto), un ejemplo de estos cambios de tono escénico puede observarse en la “danza exótica”: cuando esta es interpretada por el performer que fue designado para esa escena (Manuel Lafita), por momentos él subraya el tono de “show” incrementando el tono de los movimientos, exagerando la proximidad con el público y pronunciando su sonrisa y su mirada fija en alguno de los espectadores/as. Ese tono más alto –aunque nunca explosivo o desbordado– se ve contrastado con los momentos en los que él mismo ejecuta la escena de modo más austero o vaciado, o fundamentalmente cuando quien realiza la escena no es Manuel, sino la performer “de reemplazo”, que recupera los recorridos formales/coreográficos de la “danza exótica”, pero en un tono desencantado y disminuido, es decir, vacío de “show”.

En este sentido, por ejemplo, al inicio de la obra los performers esperan apoyados en la pared de fondo del espacio, unos de pie descargando el peso sobre el muro, otro sentado en un escalón sosteniéndose la cabeza con la mano, otro de brazos cruzados, por momentos con las manos en los bolsillos del mameluco de trabajo que visten; en síntesis, todos en posiciones casuales, relajadas y fuera de cualquier actitud erguida (Imagen 7). Cuando transitan hacia algún lugar del espacio a fin de construir alguna de las escenas (en respuesta a las sucesivas activaciones de interruptores operadas por los espectadores/as), a menudo caminan sin prisa, con tranquilidad y “tomándose su tiempo”, hasta que, ya posicionados, inician la escena.

El tono que demanda cada una de las escenas es distinto: en algunos casos son lentas, simples y parsimoniosas, y en otros casos son físicamente más exigentes, pero incluso en estas, a medida que transcurre la obra, la energía insumida en los movimientos, danzas y acciones puede ir disminuyendo producto del cansancio o de la decisión de los performers de reservar energía para seguir repitiendo las escenas. Y en todas las escenas, el tono es lento, vaciado y/o dosificado si quien la realiza es la performer “de reemplazo”.

Si observamos desde la perspectiva de la histórica voluntad de buena parte de la danza escénica occidental (ballet, danza moderna) de administrar eficientemente el esfuerzo físico para ocultar el cansancio y, eventualmente, negar el agotamiento de los cuerpos, lo que aparece aquí –en *En Obra*, pero también en las demás piezas– podría pensarse como una administración ineficiente de esa voluntad de mostrar cuerpos que

no se cansan (que no envejecen, no trabajan, no duelen). Pero si la perspectiva desde la que observamos es otra, por ejemplo, la del desocultamiento de ese esfuerzo, podemos advertir que el quiebre de esa administración eficiente, radica tanto en una elección compositiva, como también en, simplemente, dejar a la vista –dejar entrar a la escena– lo real de los cuerpos del esfuerzo. En referencia a esto, cabe mencionar los aportes de Peggy Phelan (1993) y Ramsay Burt (2006) en torno al cuerpo y la presencia performativa en la danza, respecto a lxs artistas vinculadxs a la llamada danza posmoderna estadounidense (el Judson Dance Theater en los años sesenta en Nueva York) y coreógrafxs europexs como Pina Bausch. Burt (2006) sostiene que, según Phelan (1993), lxs creadores/as y bailarines/as de los 60's afirmaban lo singular de la experiencia del cuerpo en su materialidad, en su presencia (el sonido de su respiración, el esfuerzo o el cansancio, el sudor). Así, por ejemplo, Yvonne Rainer, interesada en la cercanía del comportamiento real y la interpretación escénica –la aproximación de la fisicalidad del ensayo al estado corporal del momento de la función, por ejemplo–, abogó por una experiencia que diera lugar al peso, la velocidad y los tonos reales o, tomando sus palabras, una “fisicalidad no mejorada”⁹³ (Rainer 1974: 69). En este sentido, Phelan (1993), señala que en el arte del performance se produce un desplazamiento del cuerpo metafórico al cuerpo metonímico: “el referente es siempre el pertinente cuerpo agonizante de quien realiza el acto (...) En el performance el cuerpo opera como metonimia del yo, del personaje, de la voz, de la presencia” (103)

Observamos entonces que, en las obras que integran la poética del desencanto, aparece un tipo de fisicalidad particular (hipotónica) como consecuencia de mostrar la fuerza insumida. Se trata de, o bien la voluntad de exponer, o bien simplemente no ocultar, las dificultades de administrar el esfuerzo producto del trabajo de estar en escena (y también el trabajo previo, implicado en la creación y en la producción). Incluso más: podemos advertir también el planteamiento que –distancia irónica mediante–, da cuenta de la tensión entre la voluntad de ocultamiento –que históricamente caracterizó a la danza escénica hegemónica– y la presente voluntad de dejar ver el trabajo humano en términos de, por ejemplo, el esfuerzo físico. Entonces, en vez de una administración ineficiente y fallida del esfuerzo, es una administración que

⁹³ La traducción es mía: “unenhanced physicality”.

mediante un tono que despliega ineficiencia y falla, “expone” el esfuerzo, lo *pone fuera*, lo muestra.

Ahora bien, analizamos en este apartado, la escenificación de “cómo se administra” la energía (de la obra, de los cuerpos, de lxs artistas) en referencia a la energía física, por eso hablamos de hipotono. Sin embargo, recordemos que –como analizamos en el primer capítulo– el tratamiento y la puesta en escena del “cómo administrar” también aparece en relación a otros aspectos, como los recursos creativos y el dinero. Así, en *Basura*, el “cómo administrar” aparece en el terreno de los materiales e insumos para la creación, puesto que con la “basura” de otra obra, es decir, con lo que sobró de una pieza anterior (elementos, material escénico, cierta frustración por no haber alcanzado los objetivos de circulación, etc.) se construyó *esta* obra. En *Por el dinero*, la pregunta por “cómo administrar/dosificar” se centra fundamental y explícitamente en el aspecto monetario, pero también en términos del tono físico, cuando el hipotono irrumpe como el modo posible de habitar la escena.

En cuanto al modo en que aparecen los cuerpos en escena, en *Por el dinero*, las fisicalidades de los directores/performers –dado que el *performar* no está delegado en un otrx, son lxs mismos directores/as lxs que toman la escena– adoptan formas específicas fundamentalmente derivadas de la ejecución de acciones técnico-operativas. Se trata de formas corporales que contrastan con las formas virtuosas en que los hemos visto en otras manifestaciones de danza, que exponen cierta experticia, o más propias de una herencia de danza entendida como diseño de movimientos difíciles de ejecutar. Ejemplo de este contraste es el modo de bailar la secuencia coreográfica que describimos anteriormente, que se presenta como casi un unísono, pero que no llega a ser tal, porque habilita las diferencias propias de los tres cuerpos que danzan, y además es una danza que se ejecuta con un leve grado de indefinición y ahorro de energía.

El modo en que los cuerpos de Acuña, Moguillansky y Perpoint se disponen en el proscenio a conversar, el tono y el tiempo insumido en la acción de trasladar sus sillas de un lado a otro del espacio, en tomar los instrumentos musicales y comenzar la escena del recital, aparecen no sólo despojados de virtuosismo sino incluso provistos del esfuerzo justo y necesario. En el marco del tema de la obra, esa apatía cobra el sentido del cansancio del trabajo que no ofrece frutos suficientes, al menos en términos económicos, aunque sí, en muchos casos, en términos simbólicos y de legitimidad.

Respecto a esto, en un momento Acuña enuncia un texto refiriéndose a ella misma y su grupo independiente, pero jugando a hablar en segunda persona. Con cierto tono de decepción dice:

Hoy, 2013, tu grupo supuestamente es reconocido, pero la verdad es que vos no ves un peso, salvo por alguna gira en las dos mismas putas universidades de Estados Unidos que nos invitan siempre. Tu economía se basa en 2000 pesos de clases del IUNA, y en las coreografías que hacés para obras de otrxs (Acuña y Moguillansky, 2013).

El desencanto en el que parecen estar los cuerpos (y que se refuerza en el objetivo de desencantar al espectador) pareciera remarcar el hecho de que los artistas, por mucho que disfruten de su arte, no pueden “vivir” –comer, cubrir sus gastos– del capital simbólico y del reconocimiento y legitimación de sus pares, puesto que tienen obligaciones económicas que cumplir. Las dificultades, el esfuerzo y el cansancio de crear, producir y vivir de las obras en nuestro contexto específico se porta en los cuerpos, y así se cuela en la escena.

En conclusión, el encanto que en lógicas escénicas ilusionistas es producto de la administración “eficiente” del esfuerzo físico tendiente a ocultar el cansancio de los cuerpos, en estas obras se fractura. Podemos decir que porque se fractura, allí radica el desencanto: en el desocultamiento de ese esfuerzo, que al mostrarse evoca la posibilidad del cansancio del trabajo realizado antes y en el propio presente de la función. Dado que las creaciones son producto del trabajo humano, y que estas obras –observadas desde una perspectiva poética– dejan ver el esfuerzo de los sujetos del trabajo dancístico porteño (vale decir, el esfuerzo de bailar, ensayar, idear una obra, producirla, ofrecerla), los cuerpos de la escena contienen esa dimensión: lo real se cuela y se asienta en los cuerpos.

En este sentido, observamos que las obras de la “poética del desencanto” están atravesadas por esa suerte de dosificación del esfuerzo, que se manifiesta en un hipotono de los cuerpos (lentitud o austeridad en la ejecución), o bien “corporeización” del cansancio, o bien como consecuencia de la necesidad de dosificar y “guardar”

energía para lo que sigue. Un hipotono de los cuerpos del esfuerzo, que a su vez genera un bajo tono escénico, caracterizado por lentitudes y o quietudes, modos singulares de estar/transitar/bailar/hablar, la presencia de elementos y materiales anteriores reutilizados.

•••

A lo largo de los dos apartados que componen este capítulo nos dedicamos a estudiar el uso crítico de la ironía y el humor en la serie de obras que integran la poética del desencanto, como así también el modo en que el desencanto se asienta en los cuerpos como manifestación de una dimensión que, más cercana a la presencia que a la significación, da cuenta de lo real.

Así es que, en el primer apartado, propusimos la ironía como uno de los procedimientos tendientes a fracturar el encanto. Mediante el humor y la ironía, las obras exponen, reflexionan y critican su medio; a la vez que tematizan las dificultades propias de crear y producir en nuestro contexto específico. En este sentido, observamos de qué manera lxs creadores/as escenifican mediante el humor irreverente y la ironía, los avatares de las condiciones históricas y materiales de crear.

En el segundo apartado, analizamos los modos en que estas obras desocultan el esfuerzo físico implicado en la creación e interpretación dancística. Como parte de la lógica anti-ilusionista de desencantar, los cuerpos aparecen portando el esfuerzo, el cansancio o incluso el intento de reservar energía. Así el hipotono (lentitudes, quietudes, opacidades, modos de estar austeros o vaciados) que caracteriza esas corporalidades, condensa algo de lo real que supone esa dimensión menos asible, anclada en la presencia más que en la posibilidad de significar algo.

Así, la irrupción de lo real se cuele, en tanto los cuerpos transportan y trafican aspectos de la realidad extra e intraescénica que exceden el diseño dramaturgico y coreográfico. Estos aspectos, que corresponden a la dimensión histórica, biográfica y laboral de lxs artistas trabajadores/as, son las dificultades y el esfuerzo que supone crear obras de danza, ensayarlas, producirlas en nuestro contexto específico, intentar vivir del

trabajo dancístico, el cansancio y el desánimo por esa parte de trabajo que no llega a ser remunerado, la dosificación de la fuerza y la energía. Entonces, lo real está en el cuerpo, irrumpe permaneciendo externo a la simbolización, corresponde a aquello que los cuerpos portan en términos de presencia.

Capítulo 3. Definiciones para una “poética del desencanto”

*Si el autor, como productor de su sentido, está muerto,
continúa vivo como productor de un objeto material*
(Groys, 2008: 64)

En línea con lo desarrollado en los capítulos precedentes, proponemos que una parte de las obras de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires en los años que estudiamos condensan una serie de rasgos que fundan la “poética del desencanto”. Esos rasgos corresponden a formas específicas de inclusión e irrupción de lo real, que definen las creaciones, configurando una escenicidad desencantada.

El denominador común en estas obras es el desencanto –que implica un modo particular de anti-ilusionismo–. Se consolida tanto desde el tratamiento temático/conceptual, como en términos procedimentales y estructurales, tendientes a evidenciar la suspensión o fractura de la ilusión. Asimismo, el desencanto da cuenta de una particular interdependencia entre las puestas escénicas y el contexto en el que se crean, en tanto las piezas incluyen, o bien referencias explícitas, o bien marcas, huellas, de las circunstancias de producción y del trabajo de sus creadores/as. En las obras se repiensa y se ensayan alternativas posibles para la relación entre las creaciones, lxs artistas y lxs espectadores/as. Por último, el desencanto implica modos de estar en escena en los que los cuerpos son sede de lo real, es decir, son ese intersticio entre lo “extraescénico” y lo “intraescénico”⁹⁴ del trabajo propio de estas prácticas dancísticas (crear, producir, interpretar, danzar).

3.1. Una perspectiva poética

⁹⁴ Las comillas responden a que, tanto lo extraescénico como lo intraescénico, experimentan un grado de permeabilidad tal, en los casos analizados, que hace difícil definir tajantemente si determinados elementos pertenecen a “dentro” o “fuera”.

El término “poética” (*poiēsis*⁹⁵, poético) deviene del verbo *poiein*, que significa fabricar, hacer. En el primer capítulo, hicimos una breve referencia a los dos componentes implicados en la noción de “*poiēsis*”, en la que es preciso ahondar. Emilio Lledó Iñigo (1961) ofrece una genealogía de este concepto, incluso desde antes de Aristóteles, y señala que a palabra trasciende el propio objeto construido; “aparece por primera vez en un prosista jonio, Heródoto. En él se da con las dos significaciones, a las que posteriormente seguirá apuntando dicha palabra” (37). Por un lado, la creación –lo creado–, “el objeto en sí”, la obra como resultado; pero también “el modo de su composición”, “la acción, que es, precisamente, considerada en su sentido durativo” (40). “Este sentido dinámico estará continuamente presente en el concepto, por mucho que evolucione”. Entonces “*poiēsis*”, “así concebida, no ha de considerarse como la abstracción de un resultado determinado, sino como el proceso” (41). Proponemos atender especialmente a la imbricación dinámica de estas dos significaciones, por ello profundizamos en la dimensión de la tarea creativa atendiendo al proceso de creación/producción que tiende hacia la obra, y estudiamos la realidad laboral de ese proceso impactando en la forma resultante. Por último, y puesto que, como ya mencionamos, concebimos la actividad dancística como trabajo, vale decir que coincidimos con Graciela Brunet (2011) cuando afirma que de las categorías fundamentales de la “*vita activa*” que diferencia Arendt –labor, trabajo y acción–, “la segunda puede identificarse con la *poiēsis*” –distinguiéndose de la labor–; el trabajo “deja en el mundo la huella del hombre: de artefactos y de obras de arte” (23).

Por otra parte, Enrique Dussel (1984), en su libro *Filosofía de la producción* – más precisamente en la introducción titulada “Filosofía de la *poiēsis*”– señala que el concepto de “*poiēsis*” contiene “el ámbito de las fuerzas productivas, la división del trabajo, el proceso del trabajo, etc.”(13). Como ya hemos subrayado, nuestra intención es no perder de vista que los verbos que definen la creación dancística –crear, producir, interpretar, ensayar, performar, etc.– contienen la acción de construir, y el trabajo y los cuerpos implicados en ello. Esto es, el trabajo artístico involucra al sujeto –a quien crea y construye–, y por lo tanto a su cuerpo. En este sentido, los cuerpos implicados, puestos en juego, puestos *en* trabajo, son parte de la poética. Cabe aclarar que en su acepción –aristotélica– de “poética” Jorge Dubatti (2007; 2012a; 2014) contempla la

⁹⁵ Aquí consignamos el término *poiēsis* (con tilde en la primera i) tal como lo utiliza Eduardo Sinnott en su traducción de la *Poética* de Aristóteles (2011). Jorge Dubatti y varixs autores/as conservan este uso de la tilde, mientras que Dussel y otrxs utilizan “poiésis” u otras variantes.

doble dimensión, que incluye la “producción” (esto es, el trabajo implicado en la creación teatral) y el “producto” (es decir, la estructura que toma cuerpo y es resultado de ese trabajo: la obra), dos componentes que están en la etimología del término *poiēsis*. En este sentido, su perspectiva considera el “trabajo humano” como un aspecto implicado en la configuración de las obras, pero refiriéndose especialmente al trabajo realizado durante el acontecimiento teatral en reunión con lxs espectadores. La intención de esta investigación es profundizar en la dimensión del trabajo implicado en el proceso creativo-productivo, incluso antes del encuentro convivial en la sala, como una dimensión que también impacta en la forma, tema, estructura y demás aspectos compositivos de las obras.

Respecto a la perspectiva adoptada en esta tesis, consideramos la distinción propuesta por Boris Groys (2014) entre un abordaje estético y un abordaje poético del arte. Si bien en su libro *Bajo sospecha* (2008), el autor se refiere a la poética como un “sistema de reglas para la producción de arte” (248), lo cual podría entenderse como una acepción más inmanentista que prioriza los rasgos formales y estilísticos de las obras, la introducción de *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (2014) confirma que Groys está pensando el arte contemporáneo en absoluta relación a su/s espacio/s-tiempo/s de realización. Allí, el autor afirma expresamente que “Aunque el trabajo artístico es bastante específico en ciertos aspectos, a la vez no es completamente autónomo. Depende de condiciones –sociales, económicas, técnicas y políticas– de producción, distribución y presentación estéticas más generales” (Groys, 2014: 133). El estudio al que se dedica Groys en *Volverse público...* es el cambio que experimenta el arte –principalmente el arte visual– a comienzos del siglo XXI, cuando entra en “una nueva era, no solo de consumo estético masivo, sino de producción estética masiva” (Groys, 2014: 97). Dicho cambio en los modos de producir –fundamentalmente de las artes visuales– se explica por la transformación radical que supone el uso de Internet.

Si bien esta tesis no se dedica al mismo objeto de estudio que Groys –las artes visuales– ni a estudiar la Internet como alternativa de producción y distribución, consideramos que ese “sistema de reglas” al que el autor se refería en *Bajo sospecha* se configura permanentemente en la interrelación entre las particularidades del contexto creativo-productivo, los cuerpos del esfuerzo y el trabajo, la realidad y lo real, la obra. En consecuencia, la aproximación al arte, es decir cómo estudiarlo –desde la perspectiva

de Groys y a la que adherimos–, contempla dicha interrelación. Es así como nos aproximamos a la danza escénica contemporánea porteña; es esa confluencia –a menudo signada por tensiones y dificultades– entre la obra, lxs artistas, y las condiciones materiales, lo que consideramos que constituye una “poética”. Entendemos que estudiar las prácticas dancísticas desde una perspectiva poética supone, en términos de Groys, atender al movimiento de estos aspectos que confluyen, se impactan, se determinan mutuamente, y que caracterizan buena parte de las prácticas dancísticas escénicas contemporáneas en nuestro contexto.

Consignemos dos ejemplos para que se comprenda esta interdeterminación entre las circunstancias creativas, las obras, el trabajo diario de lxs artistas, sus dificultades de producir en Buenos Aires y de hacer circular sus creaciones –intentando que tanto esfuerzo no acabe en la realización de algunas pocas funciones aisladas, mediante las cuales apenas se recupere lo invertido–, y esta enumeración podría seguir. *Basura*, una de las obras que conforman nuestra serie, fue construida con materiales de una obra anterior (*En el ruido*) que, si bien llegó a estrenarse, no tuvo el derrotero esperado en términos de recepción, cantidad de funciones, circulación. *Basura* es entonces “una especie de revancha” (Herrero, 2016), ya que es consecuencia de un proceso creativo que, en algún sentido, resultó trunco. Las dificultades experimentadas por el equipo creativo determinaron la “poética” (y no la estética) de una obra posterior, y así se creó *Basura*. Incluso, muchos de los elementos que conforman *Basura* –y que explícitamente son enumerados en la obra– resultan significativos en la medida en que fueron recuperados y reciclados de una pieza que “no terminó de suceder en muchos sentidos: ni en términos de circulación de la obra, ni en términos de lo que exactamente yo tenía ganas de probar y hacer” (Herrero, 2016).

Hacia el final de la obra, accedemos, simultáneamente, a varias capas de esos materiales anteriores, reciclados en la escena presente. Por ejemplo, mediante proyecciones observamos, uno tras otro, fragmentos de ensayos, investigaciones de movimiento, pruebas, llevadas a cabo en otros espacios y salas de la ciudad de Buenos Aires. De esta manera, mientras somos espectadores/as de *Basura* en la sala Café Müller Club de Danza que funcionaba en la calle Lavalleja, vemos proyectados ensayos en el living de una casa, en el Teatro del Perro del barrio de Chacarita, en el Espacio Callejón del barrio de Almagro –estos dos últimos son espacios escénicos del circuito *off* porteño, cuya programación incluye algunas obras de danza–. Así, se establece una

vinculación de espacios de la ciudad que alojan las prácticas de lxs trabajadores/as de la danza escénica contemporánea, ya sea en sus ensayos o funciones. Cuando decimos que accedemos a varias capas de materiales reciclados, nos referimos a que, además de este montaje de pruebas y espacios de trabajo que nos ofrecen las proyecciones, también se enumeran elementos recuperados, mediante un rap. Dicen los dos performers: “reciclar cosas, objetos”, “reutilizar lo que hay”, “afirmando que todo lo nuevo es lo que ya estoy usando”, “vamos a mostrarte las hipótesis borrosas de atiborrados cuadernos fósiles”, “tú me pides algo nuevo y aquí... aquí de eso nada” (Herrero, 2013). Algunas frases que reza este momento vocal subrayan el procedimiento de reciclar, como un recurso que Herrero tuvo a mano cuando una de sus obras “no terminó de suceder” o su recorrido quedó trunco. El reciclaje, en *Basura*, constituye un “desvío” en el sentido propuesto por Pavis (2016), es decir, consiste en volver a evaluar una circunstancia no favorable (en este caso el derrotero que tuvo la obra *En el ruido*, y sus restos) y reutilizar lo que queda de ella.

Otro ejemplo que consignamos –respecto a la relación e interdeterminación entre las particularidades del contexto creativo y el trabajo diario de lxs artistas– es *En Obra*, y específicamente el final de la pieza –cuando el sonido de un *timer* de cocina indica que se cumplió el tiempo pautado–. Destacamos el momento en que la misma performer que guió la experiencia desactiva la consola, apaga las luces y se dirige nuevamente a lxs espectadores/as, diciéndoles “Gracias por participar de esta obra en construcción. Estamos trabajando para usted” (Cadús, 2013). Seguidamente, y durante algunos instantes, se produce una situación que podemos reconocer como habitual al final de una obra escénica: una detención por parte de lxs performers –esto es, dejan de hacer lo que estaban haciendo y se muestran de frente a la platea–, usualmente hay aplausos por parte de lxs espectadores/as –un momento en que la atención y tensión del grupo que conforma el público se libera y da lugar a cierto bullicio–. Pero a lo que quiero referirme es a lo que sucede a continuación: lxs performers abandonan esa disposición de frente al público y comienzan a “desarmar” el espacio escénico, es decir, desconectar cables, ordenar y guardar los objetos utilizados, y demás acciones que –aunque generalmente no suelen mostrarse a lxs espectadores/as–, constituyen las últimas tareas implicadas en el día de trabajo de estxs artistas escénicxs. El desmontaje a la vista del público no sucede sólo en *En Obra*; también está exhibido en *Cartas a mi querido espectador* y en *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*. La exposición del “desarme”

es una decisión de puesta en escena (es decir, podría haberse ocultado, pero se decidió dejarlo “a la vista”). Ahora bien, el hecho de que lxs artistas sean los responsables de dejar el espacio vacío y limpio tal como lo encontraron antes de la función, no es ficción, sino una pequeña muestra de todas las tareas que buena parte de lxs coreógrafxs y bailarines/as de la danza contemporánea escénica porteña llevan a cabo por fuera del momento eminentemente escénico y por fuera incluso del trabajo específicamente creativo.

Así es que, la confluencia e interrelación entre estos aspectos (las circunstancias que definen el trabajo de lxs artistas escénicxs, las posibilidades –y dificultades– con que cuentan, los materiales que tienen a disposición –y aquellos de los que carecen–, las particularidades del contexto creativo-productivo) se presenta de un modo singular en la serie de obras que estudiamos. Lo singular radica en que las piezas escénicas muestran huellas del agotamiento que las circunstancias creativo-productivas provocan en lxs artistas, y del esfuerzo de los cuerpos del trabajo. Desde una perspectiva poética, a esa singularidad la denominamos “desencanto”.

3.2. El desencanto como poética

Insistimos en que el desencanto consiste en una configuración singular dentro de lo que es una propuesta escénica anti-ilusionista⁹⁶. Cuando a lo largo de este trabajo nos referimos a propuesta anti-ilusionista o voluntad anti-ilusionista, estamos considerando la relación entre las nociones de “ficción”, “ilusión”, “antiteatro” y “efecto de realidad”, consignadas por Patrice Pavis (1998) en su *Diccionario del teatro*. Para que resulte más claro, es preciso referir cómo se vinculan estas acepciones.

De manera muy general, Pavis (1998) introduce el término “antiteatro” como la negación de “los principios de la *ilusión* teatral” (41). Seguidamente relativiza la productividad de dicha denominación, señalando que engloba formas diversas de teatro y que “nada indica si la negación se refiere al arte en general o a una dramaturgia considerada obsoleta” (42). Entre otras características, señala que el “antiteatro” implica “una actitud crítica e irónica frente a la tradición artística y social” (42). Por otra parte,

⁹⁶ Entendemos que las propuestas anti-ilusionistas son aquellas que develan sus maniobras y exponen sus procedimientos en vez de ocultarlos.

en la entrada al término “ficción”, indica que corresponde a algo inventado, simulado, que carece del carácter de “verdad”, y que es “una convención” lo que autoriza a lxs artistas a “mentir impunemente” (206-207). Ahora bien, el autor finaliza señalando que, sin embargo, “esta ficción es construida por cuerpos reales” (207). En tercer lugar, consideramos la entrada al término “ilusión”, y especialmente lo que Pavis nombra como “doble juego”, aludiendo al “binomio ilusión/desilusión” (243). Respecto a esto, si bien señala que “La ilusión presupone la certeza de saber que lo que vemos en el teatro no es más que una representación” (243), finalmente nos ofrece pensar en el vínculo con otra noción, de herencia barthesiana: la de “efecto de realidad”, a la cual Pavis incluye en su diccionario en una entrada específica. Como procedimiento creador de ilusión, el “efecto de realidad” se trata de “borrar totalmente el trabajo de elaboración del sentido”, respondiendo a la premisa de que “una obra jamás debe mostrar los andamios que permitieron su construcción” (156). Y es aquí el punto en el que arribamos a la definición de lo que en este trabajo nombramos como voluntad o propuesta “anti-ilusionista”. Es decir, la fractura de esa premisa en la que se basa el “efecto de realidad” consiste no sólo en dejar “los andamios” a la vista, sino también subrayar el hecho de que las obras escénicas son construcciones como resultado del esfuerzo y trabajo humano; son producto de las tareas que llevan adelante lxs artistas y en las que están involucrados sus cuerpos.

En este sentido, consideramos que las obras de danza que integran nuestra serie se caracterizan por confrontar con la premisa de ocultar “los andamios”. Sin embargo, lejos de negar que esa premisa existe –y que ha guiado y guía buena parte del arte escénico– estas puestas escénicas la desnudan, la ironizan, la critican desde el humor. Lxs creadores/as trabajan con y sobre el “binomio ilusión/desilusión”, evocando la lógica ilusionista a la vez que fracturándola. Para aclarar esta maniobra –de evocación y fractura simultáneas–, podemos pensar en un ejemplo: tanto en *Adonde van los muertos (lado B)* como en *Adonde van los muertos (lado A)*, hay un momento en que lxs performers, valiéndose de sus cuerpos y algunos elementos, construyen “un caballo”. En ... (*lado B*) se muestra, paso a paso, cómo lo arman. Dos de los actores se paran, uno detrás de otro–Edgardo Castro delante y Luis Biasotto detrás–, agachan el torso y se cubren con una manta–dejando al descubierto sólo las pantorrillas y pies– armando una forma volumétrica. Luciana Acuña suma un pedazo de tela gruesa, a modo de recado o montura, sobre la espalda de Biasotto, cuyo cuerpo hace las veces de “lomo” del

“animal” (el lugar donde usualmente se sienta quien se dispone a montar a caballo). A continuación agrega un lampazo blanco, sujetándolo del pantalón de Biasotto, para crear la “cola del caballo”; suma luego una soga, colocándola como si fueran las “riendas”, y se sube encima de esa forma volumétrica –formada por dos cuerpos cubiertos, pero que ya a esa altura “es un caballo”– y dispone su cuerpo y sus pequeños movimientos como si estuviese “montando” (Imagen 11).



Imagen 11. Fuente: Imagen de *Adonde van los muertos (lado B)* (Acuña y Biasotto, 2010), extraída del sitio web del Grupo Krapp: <https://sitiosimple.com/la-lob-2/#!/-obras/>

Haciendo uso de las convenciones teatrales –pero a la vez ironizándolas–, toda esta construcción *crea* el caballo y el montar, pero mostrando tanto el armado como el momento posterior (o sea, “el andar a caballo” propiamente dicho, que es completado con un círculo de luz en la pared de fondo que podría hacer referencia a la luna saliente o al sol poniente). Asimismo, los objetos necesarios para el armado de esta escena (y también de otras) están en el lado derecho del escenario, dentro del espacio escénico y a la vista del público. Se configura así un tipo de escena fragmentada que muestra sus “andamios” y que subraya el trabajo de los sujetos que participan en su construcción. De este modo, lxs performers muestran los elementos técnicos, los objetos y los procedimientos del armado de la escena, exponen los medios con los que se construye la

ilusión teatral, pero diseccionándolos; es decir evocando la posibilidad de ilusionar, pero fracturándola a la vez.

En este sentido, recuperando las sospechas de Pavis sobre el prefijo de negación, en este trabajo consideramos que “anti” implica una voluntad de confrontación respecto a la lógica ilusionista que “encanta” a lxs espectadores/as y que disimula que las obras son producto del esfuerzo y trabajo de lxs artistas (y no sólo del trabajo escénico en el momento concreto de la función, sino también de semanas, meses o años de proceso creativo-productivo). Así es que, en estas puestas en escena anti-ilusionistas, el prefijo “anti” no está negando la existencia de la ilusión teatral, sino más bien evocando su lógica, para fracturarla y abandonarla. El abandono de la ilusión implica “desilusión”, y en esta tesis proponemos que la noción de “desencanto” es cercana a la de “desilusión”, pero constituye un modo específico de resquebrajamiento de la lógica ilusionista. Podemos decir que, estrictamente, en ambos términos –“desencanto” y “desilusión”– el prefijo “des” indica que lo que sigue existe pero se abandona. Las obras fracturan la ilusión teatral como paradigma de representación hegemónico que oculta la manufactura (el trabajo material, intelectual, creativo) implicada en la creación.

Ahora bien, de la desilusión como fractura y abandono de la ilusión, pasamos a la noción que da nombre a la poética que aquí definimos. Entendemos por “desencanto” una capa más: además de desilusionar, desencantar contiene la idea de que hay un “tono de desencanto” ante esa realidad idílica del artista que vive convenientemente de su trabajo creativo. En todo caso, en tanto idílica, esa realidad se presenta como una ilusión, un deseo, pero que en las condiciones materiales de creación y producción de nuestro contexto específico se descubre como dificultosa, esforzada, cansadora. Esa distancia entre las expectativas y las condiciones materiales del trabajo dancístico en la ciudad de Buenos Aires se evidencia en las obras y se rompe el encanto conformándose una poética.

En el grupo de obras que estudiamos, observamos que se llevan a escena reflexiones, exposiciones y advertencias sobre la realidad creativo-productiva de las prácticas dancísticas de la ciudad de Buenos Aires, las condiciones en las que se trabaja y las relaciones implicadas en el hecho escénico. La poética del desencanto se asienta entonces en esa permeabilidad –poética– entre lo extra y lo intra escénico, entre las condiciones materiales de creación y las obras. A continuación proponemos una

organización de las características que definen la poética del desencanto, recabando lo surgido de nuestra investigación.

El ingreso de lo real en los cuerpos

Uno de los rasgos de la poética del desencanto corresponde al modo en que el cuerpo está en escena: lxs performers muestran una fisicalidad particular a la que nos referimos como “fisicalidad hipotónica”, que da cuenta del desencanto en los cuerpos, y que excede a los cuerpos, fundando una escena desencantada. Este *modo de estar* –que en primera instancia se observa en los cuerpos pero que también tiñe la escena– es recurrente en las obras que estudiamos e implica una forma de moverse, hablar, bailar, recorrer el espacio escénico, accionar, caracterizada por un tono bajo o dosificado.

La fisicalidad hipotónica trasciende las posibilidades significantes del cuerpo, y su recurrencia corresponde a la materialización de lo real. Es decir, el esfuerzo físico implicado en la creación e interpretación dancística se asienta en los cuerpos y, más allá de lo dramaturgica y compositivamente planeado para la escena, aparece, se manifiesta de manera reiterada en las obras. Esto se hace ostensible en forma de lentitudes, demoras, quietudes, tonos bajos o justos, o el uso de una energía mínima para la ejecución de acciones, danzas, recorridos, ya sea como resultado del cansancio, o de la necesidad de reservar energía, o como evidencia del tono muscular posterior al trabajo, etc. Pensemos, por ejemplo, el modo de estar en escena de Fabián Gandini y Lucía Disalvo en *Cartas a mi querido espectador*: el tono insumido es bajo y monocorde desde el comienzo hasta el final de la pieza (incluso en el momento de recibir a lxs espectadores/as en la sala, y también en los últimos minutos, cuando Gandini deja el espacio escénico yéndose por una puerta y Disalvo se sienta en el piso ocupando la misma posición que lxs concurrentes). Ya sea que los cuerpos accionen dispositivos, se desplacen, hagan un breve baile de pareja (como el que realiza Disalvo con un espectador), usen la voz, esperen, miren al público o se miren entre ellos, absolutamente todas las acciones están teñidas por esa fisicalidad hipotónica, que imprime a la escena una velocidad particular (lenta, pausada, demorada) y por lo tanto un tono específico (sin estridencias, sin cambios súbitos de ritmo).

En este sentido, nos referimos a lo real como aquello que los cuerpos portan, no en términos de significación sino de presencia, es decir lo que se manifiesta como irrupción en las puestas en escena. En el caso de *Cartas a mi querido espectador*, las esperas (es decir, las distancias en segundos entre una acción y otra) proponen una experiencia temporal (espectar el paso del tiempo en forma de demoras, lentitudes, pausas). Lxs espectadores/as comparten el espacio escénico con la lentitud e hipotonicidad de los cuerpos de Gandini y Disalvo. Por lo tanto, están muy cerca de ellxs y, además de “ver” ese tono bajo, es posible percibir sus respiraciones serenas y sin sobresaltos; en síntesis, constatar convivialmente esa presencia hipotónica de cuerpos lentos que, de tanto dosificar la energía, no llegan a sudar.

De este modo, observamos que las diferentes variantes de ese hipotono (hacer algo lentamente, detenerse, esperar, bailar con la tonicidad muscular necesaria pero manifestando cierto ahorro de energía, hablar sin una marcada proyección de la voz, dejar ver cierta apatía en cómo disponerse corporalmente para accionar, etc.) caracterizan los cuerpos de estas obras. Esa corporalidad, ese *modo de estar*, condensa lo real en tanto una dimensión menos planeada (no guionada) de la puesta en escena, que permea la obra y deja ver el esfuerzo físico implicado en el trabajo dancístico – incluso lo trabajado antes del momento de la representación en la sala teatral–. Quiero referirme ahora al caso de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*. A diferencia de lo que mencionamos antes sobre la construcción de una escena hipotónica a partir de la presencia de cuerpos hipotónicos en *Cartas a mi querido espectador*, la obra de Otero alterna momentos de exceso de tono, una suerte de desborde que es interrumpido por su opuesto, la caída en el abatimiento. O por momentos, el exceso de tono físico insumido en una danza (como cuando la vemos a Otero en un baile desenfrenado en el que impacta su cuerpo desnudo en el piso reiteradas veces, mientras grita), muestra su reverso en los instantes siguientes, mediante la exposición del cansancio, la respiración entrecortada, la dificultad para hablar y un tono apesadumbrado en su voz.

Incluso en términos más generales, en la obra constatamos al menos dos modos en los que Otero como artista/performer aparece en escena: mediante el exceso de tono y mediante su contraparte, el abatimiento o el desencanto cuando las cosas no funcionan, fracasan, fallan. Ejemplo de ello es el texto del final (presentado como “Esto es el final”), en el que Otero, sentada frente al público (todavía húmeda por un baldazo de agua que recibió), se muestra en una disposición corporal despojada, frágil, con las

manos entre las rodillas, el torso algo encorvado, la mirada cansada y un tono general blando. En ese texto da un cierre a la obra, aunque dice que probablemente esa obra nunca termine. Retomando algunos elementos por los que fue pasando a lo largo de la pieza escénica, y subrayando lo falible de su ser artista, vuelve a referirse a las “ausencias” que tuvo de niña (y por las cuales en aquel entonces fue medicada). Describe esas “ausencias” diciendo que no se las puede retratar (de hecho en los estudios médicos no aparecen), ya que son “una falta de algo, un vacío entre lo que sí hay” (Otero, 2014).

Así, aunque *Recordar 30 años...* contiene momentos marcados por el desborde y el hipertono, estos son neutralizados sucesivamente por la fisicalidad hipotónica y, en consecuencia, la escena deviene hipotónica. Esta incluye lo siguiente: la aparición de un tono cercano al abatimiento, la muestra del cansancio (físico) pero también de la decepción, la exposición de cómo queda el cuerpo luego de “usarlo”, la evidencia de que los años de esfuerzo (las horas de ensayo, el dinero invertido, la perseverancia en las pruebas, etc.) ofrecen resultados diversos (no siempre exitosos), la exhibición de cierta toma de conciencia –y consecuente desencanto– respecto a las condiciones de posibilidad y productividad en la creación escénica dancística.

En esta línea, nos referimos al trabajo de lxs artistas en la ciudad de Buenos Aires, es decir, al esfuerzo que implica *hacer* danzas –crearlas, bailarlas, producirlas, hacer circular las obras– en nuestro contexto específico. Ese esfuerzo y cansancio se deja ver en los cuerpos e ingresa a la escena. Como observamos, este punto también se vincula a un acercamiento a las obras desde una perspectiva poética, que comprende no sólo las formas y procedimientos sino también los cuerpos, absolutamente determinados por las condiciones materiales en las que se mueven, bailan, performan, trabajan. Así, lo que observamos en las puestas escénicas son los cuerpos implicados en el trabajo, con su singular energía y velocidad, con cierto halo de cansancio, con su particular tonicidad desencantada.

El ingreso de lo “real procesual”

Este rasgo consiste fundamentalmente en que, en las obras, el proceso creativo se constituye en tema y se visibilizan las circunstancias productivas locales. Las piezas

escénicas presentan diferentes niveles de explicitación tanto del trayecto de creación de las obras como de las condiciones de producción del contexto en el que estas se crean. En este sentido, a lo que asistimos es a la tematización, exposición y reflexión de las circunstancias en las que trabajan lxs artistas creadorxs de danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, las tareas que llevan a cabo, las relaciones que establecen.

En primer lugar, el ingreso de lo “real procesual” toma forma en la instauración cierto nivel de reflexividad hacia el interior del acto creativo. El gesto de desocultar los procesos de funcionamiento de la escena, los mecanismos de producción de significado, el orden interno de la pieza, la estructura compositiva y sus procedimientos, adquiere un lugar central. Las obras escenifican las reflexiones en torno a cómo representar, organizar, poetizar, bailar, es decir, cómo se hacen –cómo se crean– las obras.

Así, las obras incluyen referencias a la lógica del ensayo, caracterizada por la provisoriedad, la tentatividad, la errancia y la problematización –y en algunos casos, la dilución– de la autoría. En este sentido, subrayando lo provisorio y tentativo propio de la dimensión procesual, las piezas establecen y evidencian la diferencia respecto a la idea de obra acabada –como creación cerrada y como producto terminado–. Por otra parte, estas piezas escénicas ponen en evidencia las dificultades reales de lxs artistas frente a lo que serían condiciones esperables y deseables en términos laborales, productivos y de circulación de sus creaciones dancísticas. Ejemplo de ello es que las obras subrayan la errancia en un sentido doble: tanto en términos de la inclusión del error y la equivocación, como también la referencia a cierta dificultad en encontrar un rumbo próspero en la búsqueda de circunstancias creativas favorables.

Por último, los diferentes modos en que estas piezas desestabilizan y cuestionan la operatividad de la noción autoría –cediéndola a lxs espectadores, lxs performers o el azar–, establecen modos alternativos de configurar las relaciones entre lxs artistas y sus creaciones, y entre lxs artistas y lxs espectadores/as. Entre las obras que estudiamos, quizá el caso más radical para observar el gesto de delegar la autoría sea el de *En Obra*, puesto que el propio dispositivo plantea que sean lxs espectadores/as quienes lleven adelante la construcción de la pieza, mediante la toma de decisiones –individual o conjunta– y el comando de una consola. Según una propuesta explícita desde el inicio por parte de lxs artistas y con el acuerdo del público, dicha consola –conectada a diferentes artefactos escénicos– será el objeto intermediario entre performers y

espectadores/as. En estos últimos recaerá la tarea de elegir, decidir, componer y, en consecuencia, se desencadenarán diversas acciones y situaciones entre lxs performers, lo cual determinará el devenir de la escena.

Otro ejemplo posible para pensar la problematización de la noción de autoría en estas obras, lo encontramos en la estructura de *Adonde van los muertos (lado A)*, construida sobre el gesto de convocar a artistas que no forman parte del Grupo Krapp (teatristas, coreógrafxs, cineastas) para que ofrezcan sus ideas y/o hipótesis de escenas a partir de la pregunta sobre cómo representarían la muerte en escena. Así, Luciana Acuña y Luis Biasotto, cuyo trabajo creativo con lxs Krapp se caracteriza por lo colectivo, instalan en esta obra una autoría permeable, que aloja ideas, directivas, imágenes y procedimientos propuestos por “artistas invitadxs” o “directores/as por encargo”.

Ahora bien, retomemos la afirmación de que las obras que estudiamos recalcan la diferencia respecto a la idea de obra acabada, incluyendo la provisoriedad característica del ensayo y de la dimensión procesual. Estos contrastes (lo provisorio y tentativo frente a lo acabado y definitivo, lo errático y lo errante frente a lo definido y controlado, la problematización de lo autoral frente a la exaltación de la potestad individual de un genix creador/a) se construyen exponiendo, subrayando e ironizando el histórico vínculo que tienen nuestras prácticas de danzas (latinoamericanas, argentinas, rioplatenses) con la danza hegemónica emanada de los autoproclamados “centros”. Es decir, estos contrastes se construyen evidenciando la diferencia y jerarquización cultural establecida (Barba, 2017), que consiste en que algunas culturas se presentan como centrales (centralidad que generalmente es europea y blanca), diferenciándose de otras culturas a las que se consideran marginales o periféricas. El planteo que ofrece Barba señala, además, que la jerarquización (*unas* culturas ubicadas por sobre *otras*) implica también una marginación temporal (es decir, la idea de que *unas* culturas son más “adelantadas”, y por lo tanto *el resto* resulta “atrasado” o “pasado de moda”) y una marginación geográfica que conlleva relaciones de subordinación (es decir, la idea de que hay unos “centros” que irradian –en este caso, irradian danza– hacia posiciones periféricas, presentando esa danza como universal y atópica).

En segundo lugar, llevando al nivel de la puesta en escena las marcas de las circunstancias en las que lxs artistas crean y producen, y las tareas y relaciones

implicadas en la construcción de las obras, se instaura un proceso de toma de conciencia en torno a las condiciones de creación y sus problemáticas en tanto trabajo. La explicitación del vínculo entre las obras y sus espacios de circulación contribuye a develar el funcionamiento del aparato productivo de la danza contemporánea porteña. En este sentido, la “anauraticidad” (Irazábal, 2015) que caracteriza la serie de obras que estudiamos replantea la relación arte/realidad, en tanto desnaturaliza las situaciones de enunciación, recepción e intercambio de la danza escénica contemporánea porteña. Dos de lxs performers de *Por el dinero*, en medio de un diálogo sobre la producción de la obra, dicen:

Matthieu: - “Pero ahora tenemos plata para el re-estreno, no?”

Luciana: - “No. Pero vamos al 80% del *bordereaux*”

(Acuña y Moguillansky, 2013).

La danza anaurática promueve sujetos conscientes del lugar que ocupan en el proceso de producción –o, cuanto menos, ofrece un espacio posible de concienciación–. Cuando hablamos de sujetos conscientes no nos referimos sólo a lxs artistas (creadores/as, coreógrafxs, bailarines/as), sino también a lxs espectadores/as.

Consideramos que la práctica dancística se refuncionaliza, puesto que en lugar de abastecer el aparato productivo en sus lógicas dominantes, estas obras exhiben sus tramas (laborales, relacionales, contextuales) y exponen las dificultades de crear/producir en nuestro contexto. En este sentido, la “refuncionalización” de la obra de danza contemporánea radica en repensar, explicitar –y eventualmente, volver a organizar– las posiciones de creador/a y espectador/a, productor/a y consumidor/a; redefiniendo sus tareas y transformando sus responsabilidades.

La dinámica irónico-humorística como recurso poético crítico

En las obras que conforman la poética del desencanto, observamos que la ironía y el humor se vinculan a un uso crítico en dos dimensiones:

1. Mediante la amalgama irónico-humorística, las piezas develan las condiciones de creación/producción de la danza escénica contemporánea porteña. Como

mencionamos anteriormente, según Pavis (1998), la ironía permite al ironista “criticar su medio” (80). En este sentido, consideramos que es una elección poética que se constituye en la herramienta técnica para propiciar una discusión respecto al aparato de producción, ofreciendo una distancia para observar las relaciones y el trabajo implicados en las prácticas dancísticas de Buenos Aires.

2. Por otro lado, en algunos casos, a través de la dinámica irónico-humorística las obras exponen, desnaturalizan, tematizan y cuestionan las jerarquización cultural (Barba 2017; 2018) que, como mencionamos anteriormente, corresponde a las relaciones desiguales entre culturas artísticas hegemónicas (auto jerarquizadas) y las culturas dancísticas de nuestros contextos específicos. Las relaciones desiguales a las que nos referimos pueden implicar el contraste entre la autoproclamada supremacía estética (universalizante) de las culturas dancísticas “centrales” respecto a las culturas dancísticas “periféricas”. Asimismo, implica desigualdades de poder económico que configuran determinados modos de intercambio y negociaciones entre las economías culturales (Fortuna, 2019).

Por el dinero es un ejemplo tanto para el primer aspecto como para el segundo. En cuanto al primer punto, esta obra visibiliza las costuras de los procesos creativos de los que participan lxs performers (Acuña, Perpoint, Moguillansky y Chwojnik). Pero en términos generales, lo que la obra expone son las marchas y contramarchas que caracterizan el trabajo de lxs artistas en nuestro contexto. Cuando nos referimos al trabajo de lxs artistas hablamos de las dificultades de llevar adelante un proceso creativo, pero también de consolidar una carrera dancística profesional que les permita a lxs creadores/as vivir de lo que crean (y a lxs bailarines/as, vivir de los proyectos y obras de los que forman parte; y a lxs investigadores/as, vivir de su trabajo investigativo, etc.). En *Por el dinero*, Luciana Acuña comparte en clave autobiográfica cuáles fueron los inicios y los itinerarios de su carrera dancística desde sus 17 años, los traslados geográficos que implicó (Córdoba, Buenos Aires, Europa), su cercanía con distintas variantes dancísticas (el folklore, la danza contemporánea), su búsquedas y cambios laborales (audiciones, giras, dejar un trabajo para quedarse con otro), decisiones profesionales (estrenar una obra, armar una compañía), su situación económica en el año 2001 (viviendo “con lo justo”), poniendo constantemente en relación la carrera dancística y el dinero.

Lo que sucede escénicamente en este momento de la obra es que Acuña, sentada en una silla frente a la platea –con un papel en las manos– lee un texto que va exponiendo circunstancias de su vida en relación a su carrera de bailarina y coreógrafa. El texto utiliza la 2da persona (“vos”) y, a medida que avanza, vamos comprendiendo que quien enuncia es Moguillansky –aunque el texto esté pronunciado por Luciana–. Por ejemplo, comienza diciendo “Tenés 17 años. Sos la bastonera de la banda de tu colegio”; más tarde, en referencia a la segunda obra estrenada con su grupo, dice “Esa es la única obra que les dio plata en su vida”. Luego suma una reflexión con la que ofrece un contraste entre la legitimidad que puede tener como artista en su medio, y cuál es el correlato en términos microeconómicos. Dice: “Hoy, 2014, tu grupo supuestamente es reconocido. Pero la verdad es que vos no ves un peso. Salvo por alguna gira en las dos mismas putas universidades de Estados Unidos que los invitan siempre”. Cerca del final de esa escena, exhibe puntos clave de su trabajo, ingresos y egresos:

Tu economía se basa en los \$2.115 de clases del IUNA y las coreografías que hacés en el San Martín para obras de otros. Actuás gratis en mis películas y en las de mis amigos. Tenemos una hija de 3 años; eso nos agrega unos \$5000 mensuales (Acuña y Moguillansky, 2013).

Como dijimos, inferimos que quien enuncia es Moguillansky –aunque el texto esté en la voz de Luciana– porque hace referencia a una hija en común –la hija de ambxs– y habla de “mis películas” – en alusión a los filmes del propio Moguillansky como cineasta–. Anteriormente, al comienzo de la obra, Acuña y Perpoint comparten datos de su situación económica actual, haciendo énfasis en los gastos familiares mensuales de cada unx y en diálogo con el desocultamiento de las circunstancias laborales, que constituye uno de los ejes temáticos de la obra. La obra además explicita desde el comienzo una problematización respecto al desfasaje que a menudo existe entre la definición de “clase media” y cómo se configuran las economías individuales y/o familiares. Como ya mencionamos, esta contrastación se presenta desde el inicio, a partir de la voz autorizada de un economista –Paul Segal– que, mediante cálculos de ingresos y tipo de gastos, señala lo relativo y móvil del concepto de “clase media”. Pero

luego, en el momento en que Acuña lee sola en el proscenio sentada frente a la platea encarnando –o poniéndole voz a– las reflexiones de su compañero Moguillasky, dice:

Entonces, al final, vos formás parte de una burguesía baja, media, alta, qué importa!...pero tus decisiones son las de una madre de familia burguesa? Y yo vengo a ser el padre de esa familia, que dice ser un cineasta de vanguardia, pero que gana el dinero con propagandas de Fiat, de Clarín/Olé, de gaseosas o de lo que mierda haya que vender?(Acuña y Moguillansky, 2013).

De esta manera, la obra se centra en presentar las dificultades que experimentan lxs artistas para “vivir de su arte”, el contraste entre el reconocimiento y legitimidad artísticos y las escasas posibilidades de que eso tenga un correlato económico que permita a lxs trabajadores/as de la danza –y de otras formas de arte– de gozar de cierta estabilidad laboral.

Ahora bien, en cuanto al segundo punto que mencionamos, que corresponde al uso de la ironía y el humor para exponer y desnaturalizar las diferencias –ya sea entre “la Danza” (como estética hegemónica propuesta como universal desde los “centros” del norte global) y las danzas, como también las relaciones desiguales entre las economías culturales–, decíamos que *Por el dinero* es también un ejemplo. Lo es, en tanto exhibe estas relaciones, desde el humor; tanto la tensión entre “La Danza” y “las danzas” como las desigualdades y desventajas en los intercambios económicos. A continuación, describimos dos escenas que funcionan como ejemplos de ello.

En un momento, desde el texto pronunciado por Luciana, comparten que el verano anterior la coreógrafa y el cineasta encontraron –en la casa de la primera, en provincia de Córdoba– un “Manual de Danzas Nativas” y que ese hallazgo hizo fantasear a Acuña a partir de la pregunta “¿Cómo sería tu vida si te hubieses dedicado al folklore?” (Acuña y Moguillansky, 2013). Seguidamente, acompañada con música de reminiscencias circenses, tiene lugar una danza entre Perpoint y Acuña, en la que el primero oficia de *partenaire*⁹⁷ de la segunda. Juntxs realizan una danza que incluye el

⁹⁷ En el ballet, usualmente el bailarín hombre es *partenaire* de la bailarina, pero no sólo en el sentido de “pareja” o “compañero”, sino que oficia de soporte y sostenedor para el armado de figuras coreográficas tendientes al lucimiento del virtuosismo técnico de la mujer.

vocabulario técnico del ballet –y precisamente de ese momento de las obras balletísticas en que un bailarín y una bailarina interpretan el denominado *pas de deux*–. Acuña ejecuta la danza de un modo caricaturesco, exagerando algunos gestos y expresiones, restando la usual sutileza en algunos inicios y finales de pasos, y restando esfuerzo y/o precisión al realizar los trucos reconocibles del ballet –figuras técnicamente difíciles de ejecutar, como saltos de altura, distancia o suspensión, ejecutados por la bailarina, gracias al sostén del bailarín–.

En síntesis, Acuña y Perpoint ironizan la danza escénica hegemónica por antonomasia (el ballet), en varios aspectos. En primer lugar, como mencionamos, presentan el *pas de deux* típico del ballet, con la pregunta “¿Cómo sería tu vida si te hubieses dedicado al folklore?” (Acuña y Moguillansky, 2013). Esto desplaza a la “danza clásica” de su lugar canónico, pone en jaque su pretendida universalidad y neutralidad, y reflexiona sobre su localismo (Kealiinohomoku, 1983), puesto que el ballet es tan folklórico para Francia, como lo es una cueca norteña para la Argentina. Por otro lado, musicalizando el *pas de deux* con una música de circo, tensiona el binomio alta cultura/baja cultura, y ofrece una equivalencia entre el virtuosismo del ballet y un momento circense como podría ser un número de equilibristas, contorsionistas o domadores de leones. Por otra parte, los cuerpos danzantes (en este caso Perpoint y Acuña) no ofrecen una ejecución sin fisuras como se espera del ballet, sino que se muestran en su esfuerzo y cansancio, en sus fallas, en los desfasajes que experimenta la comunicación física de una danza de a dos, etc. Y por último, el gesto de exagerar la energía de algunos movimientos y ahorrar energía en otros, constituye una ironía respecto a la eficaz administración del esfuerzo y el ocultamiento del cansancio típicos del ballet.

Refirámonos ahora a otro momento de *Por el dinero* que tiene lugar promediando la obra, y que hace referencia a cómo se llevó a cabo una película que involucraba a Moguillansky, Acuña y Perpoint –el primero de ellos como director y lxs otrxs dos como actor y actriz– y cuya financiación dependía de conseguir fondos extras en moneda extranjera (euros), implicó tratativas difíciles, pedidos y negociaciones de dinero, y el riesgo constante de no llegar a concretar la producción del filme. Lo que sucede en escena es la exhibición de un intercambio de correos electrónicos entre el cineasta argentino (Alejo) y quien prometía conseguir los fondos necesarios (Tine). Lxs performers Acuña y Perpoint, sentadxs en sendas sillas frente a la platea, repitiendo una

ubicación espacial utilizada varias veces en la obra, leen en voz alta, y de manera alternada, los mails que Alejo le enviaba a Tine (en los que le pedía dinero y le contaba las dificultades económicas que ponían en riesgo la concreción del rodaje) y las respuestas de Tine a Alejo, que mostraban la cada vez más lejana posibilidad de contar con los fondos europeos prometidos.

Los términos en los que se comunican Alejo y Tine ponen de manifiesto la desigualdad de condiciones, y desnuda el contraste entre la preocupación en que están sumidxs el primero y su equipo técnico-artístico en Argentina, y la liviandad con que asumen el intercambio quinen detentan el poder económico, y por ende, establecen las “reglas del juego”. Esto se observa a medida que el intercambio epistolar avanza: sabemos que esas negociaciones frustradas impactan en las condiciones laborales de lxs artistas implicadxs en la realización de la película, ya que lxs actores/actrices pasan de aceptar trabajar por honorarios simbólicos (bajos) a resignarse a trabajar gratis. La escena se resuelve desde el humor, puesto que, desde el uso de la voz, las pausas y las velocidades de lectura, cada nuevo e-mail firmado por Alejo detenta el esfuerzo que están haciendo lxs artistas argentinxs, en contraste con una –cada vez más fingida– diplomacia –que esconde cierta ansiedad–. Por el contrario, los correos de Tine son leídos de modo “descontracturado” y con un exceso de “frescura” en el tono.

Así, *Por el dinero* deja al descubierto lo que Victoria Fortuna (2019) denomina “fricciones”⁹⁸, es decir, las “relaciones desiguales de poder que gobiernan los movimientos desiguales de cuerpos, ideas y capital a través de las fronteras, al mismo tiempo que deja espacio para las posibilidades productivas que surgen”⁹⁹ (13). *Por el dinero* no sólo utiliza críticamente el humor para exponer las dificultades creativo-productivas de nuestros contextos, sino también el desfasaje que existe entre distintas economías culturales. En este sentido, Fortuna (2019) agrega que la fricción “da cuenta tanto de las fuerzas hegemónicas que operan en los circuitos de danza transnacionales como de la negociación táctica de los bailarines –el moverse de otra manera– dentro de las economías culturales globales”¹⁰⁰ (13). Escenificando la singularidad de ese

⁹⁸ Para explicar los intercambios globales desiguales en la danza, Fortuna propone la noción de “fricciones”, tomando la de la antropóloga Anna Tsing (2005).

⁹⁹ La traducción es mía: “the unequal power relations that govern the uneven movements of bodies, ideas, and capital across borders while also making space for the productive possibilities that arise”.

¹⁰⁰ La traducción es mía: “It accounts for both the hegemonic forces at work in transnational dance circuits as well as dancers' tactical negotiation –their movements otherwise– within global cultural economies”

intercambio epistolar que da cuenta de la tensión y la desproporción de las negociaciones económicas entre dos partes, *Por el dinero* evidencia las fricciones.

Observamos entonces que mediante la dinámica irónico-humorística, las obras exponen las relaciones desiguales propias de la jerarquización cultural (Barba 2017; 2018). Estas relaciones desiguales implican no solamente la naturalización de que las culturas dancísticas hegemónicas coloquen “al resto” en una posición demorada, periférica y dependiente, que es lo que plantea Fabián Barba (2017; 2018), sino que también implican negociaciones económicas desproporcionadas, en las que nuestros contextos –nuestras economías, nuestros circuitos, nuestros trabajadores/as– resultan desfavorecidos y dependientes, que es el señalamiento de Fortuna (2019).

Proponemos entonces que, mediante su uso de la ironía y el humor, tanto *Por el dinero* como otras de estas piezas escénicas, evidencian y señalan la lógica de autojerarquización por parte de la cultura (la danza) hegemónica. Así, se consolida un cuestionamiento irónico a la danza establecida y una desnaturalización de las jerarquías eurocentradas –o del norte global–, generalmente asumidas como ineludibles.

Asimismo, los dualismos centro/periferia, alto/bajo, acabado/en proceso, bello/feo, virtuoso/no virtuoso, son tratados a partir de la dinámica irónico-humorística, es decir que estas construcciones son presentadas de manera que los términos inicialmente polares que las conforman, son contaminados, puestos en cuestión, relativizados y problematizados. Retomando a Gerchunoff (2019) que, como ya mencionamos, señala que es la ironía “la que nos impide la separación total de lo alto y lo bajo” (76), proponemos que estas obras construyen una dinámica irónico-humorística que tiende a llamar la atención respecto a lo que se presente como “incuestionablemente” legitimado (ya sean las aparentemente “incuestionables” prácticas del norte global, la belleza y virtuosismo hegemónicos, etc.)

En esta línea entonces, algunos aspectos sobre los que apunta la ironía y el uso crítico de humor en estas puestas escénicas son la idea de obra de arte acabada, y también lo consagrado, lo hegemónico, lo “central”. Para ironizar sobre la idea de obra de arte acabada, utilizan la exposición de lo provisorio, lo procesual, lo inacabado y/o fallado. El sentido construido desde la ironía –es decir, a partir de una especial puesta en juego de dos elementos–recurre el metalenguaje evidenciando que la obra es una fabricación –exponiéndose las dificultades del trabajo y el desencanto producido por las

condiciones en las que se produce-. Por otra parte, para ironizar sobre aquello que constituye lo consagrado, lo hegemónico, y lo “central”, las obras muestran la distancia respecto a ello: la dinámica irónico-humorística propia de la poética del desencanto presenta movimientos y modos corporales y escénicos en su distancia –o diferencia– con los establecidos. Por otro lado, se asume una posición reflexiva y crítica respecto a la danza contemporánea escénica hegemónica local –evidenciando que la jerarquización cultural no es natural, sino que da cuenta de posiciones de poder-. En este sentido, el gesto principal del procedimiento irónico enfrenta o encuentra lo hegemónico y “lo Otro”, sin obviar que ese encuentro alberga tensiones.

El objeto de la ironía es justamente esa posición de subordinación: las obras elaboran la oposición *La Danza/las danzas*. Como rasgos de la poética del desencanto, el proceder irónico y el uso crítico del humor exponen y señalan la desigualdad entre las culturas dancísticas, poniendo a la vista que la danza jerárquicamente posicionada reserva un lugar periférico para los cuerpos, danzas y geografías a las que no incluye en su “centralidad”.

El desencantamiento de la actividad espectacular

Las obras que conforman la poética del desencanto reflexionan sobre las relaciones implicadas en el hecho escénico. La situación de espectación es desnaturalizada, en tanto se favorecen modos alternativos de espectar o se establecen experiencias de reflexión en torno a la actividad espectacular. Esto constituye un nivel más en la poética del desencanto. Las obras proponen al/la espectador/a repensar su rol y reformular la tarea receptiva/consumidora, posibilitando otras relaciones en y con la obra. Simultáneamente, este gesto también desestabiliza la organización establecida que vincula a un/a creador/productor oferente y un/a espectador/consumidor, y frente a ello se prueban otras maneras de configurar las relaciones entre lxs artistas (y su obra) y el público. Se interrumpe un modo de relación dominante: el flujo eficaz “producción → consumo” se pone en cuestión.

En algunos casos, esta interrupción se logra mediante una disminución de la velocidad del encuentro entre performers y espectadores/as, tendiente a instaurar un proceso de concienciación: se nos propone que especitemos nuestra propia experiencia

de espectación. Como dijimos antes, observamos esta insistencia en la lentitud que caracteriza la obra *Cartas a mi querido espectador*, que nos obliga a “aguantar” la espera, sostener nuestra presencia en la sala experimentando esos tiempos dilatados (o, de lo contrario, marcharnos). De esta manera, se establece un tiempo de reflexión en torno a la naturaleza de las relaciones implicadas en el encuentro entre la obra, lxs artistas y quienes asisten como espectadores/as. Recordemos el momento de *Octubre...* en el que una de las performers pide a lxs espectadores/as, excepto a unx, que cierren los ojos. El pedido se basa en que la bailarina realizará una danza sólo para ese/a únicx espectador/a al que se le permite ver. Independientemente de si el grueso de lxs espectadores/as decide acatar o no la invitación a cerrar los ojos, esto insta un momento en el que se reflexiona sobre las implicancias de la tarea espectral y las atribuciones de lxs espectadores/as (¿espectar es sí o sí *mirar*?, ¿qué implica, en este caso, obedecer o no?, etc.).

La división de tareas que consiste en artistas que crean y producen la obra y espectadores/as que la reciben luego de abonar su entrada, es repensada, colocada en un lugar central y en algunos casos reformulada, tal como observamos y analizamos en el Capítulo 1 con *En Obra*: lxs espectadores/as tienen, literalmente, “en sus manos” la responsabilidad (o la oportunidad, o la posibilidad) de tomar decisiones sobre lo que sucede en escena mediante el comando de una consola. Deben y/o pueden decidir sobre qué sucede (qué escenas “activan” al accionar los interruptores), sobre cuándo sucede y sobre cuándo detener lo que está sucediendo.

La ralentización y desnaturalización de la velocidad a la que se produce el intercambio fundamental del hecho escénico –esto es, la desaceleración del flujo creación/producción → espectación/consumo–, es consecuencia de cómo las obras proponen una configuración especial de la actividad espectral. Además, la exacerbada exposición de los hilos y maniobras del proceso de creación y producción protagonizado por lxs artistas y de la mostración de los avatares con los que se enfrentan lxs creadores/as de danza, también contribuye a desnaturalizar las lógicas establecidas de la tarea de espectar. Ejemplo de ello es cuando en *Por el dinero*, lxs performers suman la cantidad de espectadores/as que ven sentadxs en la platea y, haciendo un cálculo estimativo (sumando a quienes habrían abonado la entrada y no contabilizando a quienes habrían ingresado como invitadxs), intentan prever cuánto ganarán por la función que se está llevando a cabo en ese momento.

Asimismo, las obras no sólo desnaturalizan las usuales lógicas espectatoriales, sino que también reflexionan y exponen hipótesis en torno a las expectativas de lxs artistas respecto a sus espectadores/as, y viceversa. Por ejemplo, cuando Marina Otero (2014), en *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, pregunta a sus espectadores/as “¿se aburren?”. O cuando directamente invita a alguien del público a leer un texto en voz alta que ella misma le da: el texto imagina un/a espectador/a hipotético al que la obra no le está gustando. La situación escénica que se produce consiste en que un espectador, mirando a los ojos a Otero, le dice sin ninguna diplomacia todo lo que le parece mal de la obra (lo que no se entiende, lo que es demasiado predecible, o demasiado pretencioso, etc.). Otro ejemplo que ya hemos descrito es la escena de *Adonde van los muertos (lado B)* –que tiene lugar más de una vez en la obra– en la que lxs performers arriesgan observaciones y críticas que podrían hacer lxs espectadores/as luego de ver la obra. Estos comentarios hipotéticos –de espectadores/as hipotéticos– enunciados por lxs artistas desde dentro de la escena, instauran un momento de reflexión –mediante el uso del humor– respecto a la distancia entre la obra y las expectativas de lxs espectadores/as; y también entre lo que lxs artistas imaginan/esperan de sus espectadores/as y lo que en realidad sucede (si se identifican o no, si la obra les resulta atractiva, interesante, etc.).

Reformular la posición receptiva/consumidora del público constituye una de las premisas en las obras que conforman la poética del desencanto. A partir de esta propuesta, la experiencia del/la espectador/a ya no se fundaría en “encantar” sino que, por el contrario, quebranta el encantamiento. El desencanto implica evidenciar cuál es la lógica de las relaciones que se establecen entre artistas y espectadores/as, lo cual instaura un proceso de concienciación en torno a ese intercambio.

3.3. Definiciones. ¿En qué consiste la poética del desencanto?

En primer lugar, las puestas en escena están determinadas por la dimensión “poética”, lo cual implica estudiarlas considerando quién y cómo las producen, en qué contexto y qué cuerpos están involucrados. En segundo lugar, cuando hablamos de una escena desencantada, la noción de “desencanto” –tal como la entendemos en el marco de esta investigación– implica considerar que ese tipo de escena surge de la intersección

entre determinadas condiciones de creación y producción del contexto específico en el que tienen lugar nuestras prácticas dancísticas (la ciudad de Buenos Aires) y los sujetos protagonistas de esas prácticas. En este sentido, el desencanto no constituye una elección temática (no son obras que tratan sobre el desencanto como un tópico).

Así, el desencanto, como un modo particular de anti-ilusionismo, podría pensarse casi como una afirmación autóctona. Es decir, como un rasgo –a la vez, una intención poética y una marca poética– propio de estas latitudes, como producto de unas particulares condiciones creativo-productivas. Esto es, una parte de la danza contemporánea porteña corresponde a puestas escénicas que resquebrajan la ilusión teatral, y esta voluntad anti-ilusionista adquiere determinados rasgos.

El ingreso de lo real en los cuerpos, el ingreso de lo “real procesual”, la dinámica irónico-humorística como recurso poético crítico y el desencantamiento de la actividad espectral, constituyen esos grandes rasgos cuya recurrencia en las obras impulsó nuestra investigación, y que ponen en relación elementos y procedimientos tendientes al resquebrajamiento de la ilusión y al desocultamiento del trabajo (de los cuerpos) de lxs artistas. Cuando nos referimos a elementos y procedimientos estamos aludiendo a aquellos que ya hemos analizado: la referencia al proceso creativo, el uso del metalenguaje, la decisión exponer las tareas implicadas en hacer una obra y evidenciar los medios técnicos que se necesitan para ello, reflexionar sobre los roles de creación, interpretación, producción y espectación, utilizar material documental y autobiográfico, ironizar y cuestionar las lógicas establecidas y la construcción de lo hegemónico desde el humor, construir una escena fragmentada que no encante sino que desencante, develar (o dejar de ocultar) la particularidad de los cuerpos del esfuerzo y el trabajo dancístico.

Considerando los rasgos que hemos sintetizado en el apartado anterior, proponemos que la poética del desencanto, en su voluntad anti-ilusionista y en su anauraticidad (Irazábal, 2015), conlleva tres aspectos superpuestos e imbricados, que sobrevuelan el conjunto de las obras:

- ~ La fractura del encanto y su potencialidad política.
- ~ La refuncionalización (Benjamin, 2001) de las relaciones entre lxs sujetos implicadxs en el hecho escénico.

- ~ La fundación de un proceso de concienciación (Cornago Bernal, 2004) sobre el funcionamiento del aparato productivo de la danza contemporánea porteña.

Dada su superposición e imbricación, no podemos referirnos a estos aspectos individualmente, puesto que atraviesan las obras que integran nuestra serie –y de hecho podría hacerse extensivo también a otras piezas, de lxs mismxs creadores/as o de otrxs–. La fractura del encanto se produce en un sentido doble. Por una parte, mediante la inclusión y la irrupción de lo real: lxs artistas, desencantadxs de las condiciones en las que crean y producen, develan en escena las marchas, contramarchas, dificultades y obstáculos que marcan su trabajo diario, y que por lo tanto dejan huella en sus cuerpos, ingresando a escena en forma de bajo tono, disminución de velocidad, exposición de las circunstancias laborales. En este sentido, hablamos de una danza anaurática: obras y creadores/as que valoran el fragmento y el evidenciar el procedimiento como desactivadores de la ilusión.

Por otra parte, existe la decisión de lxs artistas de producir desencanto: desocultar los procesos y operaciones de la creación dancística –y entonces resquebrajar la ilusión (des-ilusionar)–, refuncionalizar (Benjamin, 2001) la danza desnaturalizando las lógicas del aparato productivo dancístico, exponiendo el funcionamiento de las relaciones en él implicadas y, en algunos casos, probando modos alternativos. El modo de hacerlo consiste tanto en exponer lo que usualmente permanece oculto (modos, relaciones, estados, circunstancias), como también instalar llamados de atención, espacios, tiempos y formas escénicas tendientes a habilitar un proceso de toma de conciencia compartida (entre artistas trabajadores/as y espectadores/as) en torno a cómo funciona la danza contemporánea escénica que se crea/produce/especta en el marco del circuito independiente de la ciudad de Buenos Aires.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos estudiado una serie de creaciones escénicas de danza contemporánea, estrenadas en la ciudad de Buenos Aires en la segunda década de los años 2000. Hemos abordado nuestro objeto de estudio desde una perspectiva poética (Groys, 2014; Dussel, 1984), no estética, es decir considerando que las puestas escénicas están determinadas por las condiciones materiales e históricas del contexto específico en el que son producidas y por las singularidades del trabajo de sus creadores/as (las relaciones laborales que los involucran, las características de los procesos creativos, la configuración de los espacios de circulación, etc.).

En el primer capítulo de esta tesis estudiamos los modos en que las creaciones contienen elementos de la realidad creativo-productiva. Es decir, observamos de qué manera las puestas en escena se conforman incluyendo elementos e información que dan cuenta de las circunstancias en las que sus creadores/as crean y producen; ya sea mediante lo explicitado en los textos enunciados, en sus proyecciones audiovisuales, mediante el ingreso tangible de lo autobiográfico. Asimismo, estudiamos los modos alternativos de componer coreográficamente la tarea espectral, como un aspecto más en la configuración de una escena desencantada, puesto que se basan en desnaturalizar la tarea concreta de espectral y las lógicas relacionales habituales entre quienes forman parte del acontecimiento escénico. En este sentido, la inclusión de la realidad creativo-productiva y la prueba de la descomposición de formas usuales de espectral, son decisiones compositivas, ya que se trata de elementos que lxs creadores/as eligen incluir (poner junto a, poner-con = componer) y mediante los cuales configuran este tipo de escenidad.

El procedimiento metalingüístico mediante el cual estas obras refieren al proceso (lo “real procesual”) y las operaciones prácticas y reflexivas sobre las que se construye la propia pieza, no se observa como gesto de un/a autor/a específicx sino de manera recurrente, en creaciones de la escena porteña de esos años. En las obras que estudiamos, esto resulta su principio constructivo. Entonces, desde una voz localizada nos preguntamos ¿cuál es el motivo de la recurrencia de estas preguntas en la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires? ¿Es posible imaginar una línea dialógica entre estxs creadores/as y otrxs en otras ciudades de producción dancística

latinoamericanas? Indudablemente estas preguntas tendientes a pensar cartográfica y comparativamente la producción dancística, serían objeto de una investigación más amplia que excede nuestro recorte rioplatense, de modo que quedan planteadas para un futuro trabajo.

Ahora bien, además de ese ingreso premeditado (compositivo) de elementos de la realidad creativo-productiva, advertimos una capa más sutil que da cuenta de otro tipo de presencia en torno a lo real que consiste en lo que irrumpe y ocupa la escena asentándose en los cuerpos. Así es que en el segundo capítulo estudiamos esta dimensión relacionada con cómo está el cuerpo: nos propusimos analizar por qué aparece una fisicalidad hipotónica, ciertos tipos de motricidad, determinada economía en el tono de la voz o en el modo de proyectarla(o de no proyectarla), la quietud, la disminución de la velocidad, la demora, la pausa. Cuando analizamos los cuerpos desencantados, nos aproximamos a lo real, en tanto aquello que los cuerpos portan, en términos de presencia más que en cuanto a su posibilidad de significación.

Por otro lado, en el segundo capítulo nos dedicamos a estudiar el modo particular en que estas piezas utilizan la ironía y el humor. Planteamos que las obras construyen una articulación irónico-humorística, que constituye un recurso poético crítico, es decir, instaura una distancia desde la cual mirar y develar la realidad productiva local de lxs artistas y exponer la posibilidad/necesidad de transformación de ese aparato productivo y sus modos de funcionamiento. El recurso poético crítico irónico-humorístico también devela los modos en los que se piensan y se ejercen las relaciones –desiguales– y los intercambios –desparejos– con otras economías dancísticas globales. Mediante el uso crítico de la ironía y el humor, lxs artistas “juegan” a volver a encarnar el papel –silencioso, invisible y subordinado– que nos han adjudicado: el de esa latitud que mira los autoproclamados centros e imita sus formas de hacer danza (pero también sus formas de vestir, de hacer arte, de desear, etc.).

Luego de los dos primeros capítulos dedicados a estudiar y analizar las puestas en escena como creaciones determinadas por el contexto creativo-productivo, lo propio del trabajo de los artistas de la danza y lo real de sus cuerpos del esfuerzo, el último capítulo de esta tesis constituye la afirmación de lo que la poética del desencanto es, cuáles son sus características y sus premisas. Propusimos entonces que la “poética del desencanto” incluye gestos y decisiones de puesta en escena que se constituyen en

elementos refuncionalizadores de la práctica dancística escénica contemporánea del circuito independiente porteño. La refuncionalización consiste en la exposición de los medios creativos permanentemente determinados por las condiciones productivas que caracterizan el contexto dancístico porteño. En este sentido, el desencanto se torna poético cuando, como tono escénico, expone, evidencia, devela esta estrecha relación entre el aparato productivo y la obra.

Por lo estudiado en el transcurso de los capítulos de este trabajo, decimos que la explicitación del vínculo entre las obras y sus espacios/lógicas de circulación contribuye a develar el funcionamiento de las formas de creación en relación al aparato productivo de la danza contemporánea porteña. Lxs artistas trabajadores/as, vuelven a mirar ese aparato productivo y las relaciones en él implicadas, casi de un modo autoetnográfico, es decir articulando su experiencia de “moverse” en él (ser parte integrante de ese aparato) con la posibilidad de observarlo, mostrarlo y repensarlo. El lugar de enunciación que aparece en las piezas escénicas subraya, en la mayoría de los casos, la primera persona: “hago esta obra hace cuatro años y parece que la re pegué” (Otero, 2014), “estamos trabajando para usted” (Cadús, 2013), “necesito de vos ahí para hacer esto” (Gandini, 2013), “¿O será que nuestro grupo se está muriendo y esta es nuestra última obra juntos?” (Grupo Krapp, 2011), “vivís con lo justo” (Acuña y Moguillansky, 2013). Pero más allá de subrayar la primera persona, lxs artistas en lo que insisten es en evidenciar su participación en un contexto creativo-productivo específico que determina, poéticamente, su práctica dancística, y por lo tanto sus creaciones.

En este sentido, la anauraticidad (Irazábal, 2015) que caracteriza al grupo de obras que conforman la poética del desencanto, replantea el vínculo entre arte y realidad, puesto que desnaturaliza las habituales situaciones de enunciación y recepción y evidencia los modos de intercambio de la danza escénica contemporánea porteña. De esta manera, habilita un proceso de reflexión sobre aquello que resulta evidenciado en las obras, lo cual promueve sujetos conscientes del lugar que ocupan en el proceso de producción.

Por lo expuesto, proponemos que en estas obras las relaciones entre quienes integran el hecho escénico, sus responsabilidades, sus tareas se modifican, sus funciones se reformulan, a partir de que la escena misma propone un tiempo de reflexión acerca del trabajo y los medios implicados en la construcción, y nuestras respectivas posiciones

en el aparato productivo. En este sentido, entendemos que la vinculación entre la idea bejaminiana de “el autor como productor” (Benjamin, 2001) y la tesis de Groys (2014) en su libro *Volverse público*, que propone que el espectador sería un productor, se ve ejemplificada en las puestas escénicas que estudiamos.

Ahora bien, es preciso decir que el presente trabajo es resultado de un primer trayecto investigativo centrado en las poéticas de desocultamiento de los procesos creativo-productivos. En “La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la ‘danza contemporánea’ de la ciudad de Buenos Aires” me dediqué a estudiar los modos en que una parte de la danza contemporánea porteña devela las estructuras de sus puestas en escena, exhibe sus procedimientos creativo-productivos, y reflexiona sobre los roles implicados en el hecho escénico. Algunas cuestiones trabajadas durante este trayecto habilitaron nuevos interrogantes o ampliaron los ya existentes, lo cual motiva el comienzo de otro trayecto de investigación que persiga esas nuevas o ampliadas preguntas.

Estos interrogantes continúan la dirección planteada por este trabajo, en cuanto al interés de estudiar y comprender los procedimientos compositivos tendientes al desocultamiento de las condiciones de producción local y de proyección de intercambio internacional de la danza escénica contemporánea rioplatense, ahora centrando la atención en las prácticas dancísticas de las últimas dos décadas. En este marco es que inicio mi investigación doctoral bajo el título “Danza y mercado. Trabajo, valor e intercambio en la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires”, que tiene como principal objetivo estudiar las relaciones entre danza escénica “contemporánea” y mercado, y construir las bases para una historia de la configuración de relaciones entre trabajo, arte y valor en la danza argentina.

Para ello, será fundamental indagar en algunos puntos que el presente trabajo no llegó a profundizar: las definiciones de valor y trabajo, y la caracterización de los tipos de intercambio dancístico en la ciudad de Buenos Aires. Considerando lo ya trabajado en este primer trayecto, me propongo dar continuidad a la observación y el estudio de cómo se presentan y representan los cuerpos del trabajo en la danza, profundizando los análisis que me permitan comprender las narrativas y discursos que, instalados, construyen la subjetividad de lxs hacedores/as de danza y envuelven las experiencias dancísticas en sus dimensiones mercantil y laboral. En síntesis, la presente investigación

continúa y se amplía, centrando el interés en el eje danza/mercado, tanto en sus manifestaciones locales como de proyección global.

Bibliografía

AA. VV. 2014. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* - 1a ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

Adehesad Lansdale, Janet y Layson, June. 2007 (1983). *Historia de la Danza Una introducción*. México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón.

Adehesad, Janet (Ed.). 1988. *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books.

Aguilar, Glozman, Grondona, Haidar, 2014. “¿Qué es un corpus?”. En *Entramados y perspectivas. Revista de la carrera de Sociología* [En línea], vol. 4, núm. 4, págs. 35-64 (oct. 2013/sep. 2014). URL: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/entramadosyperspectivas/article/view/527/465>

Anduaga Berrotaran, Uxoa. 2011. “La risa (no) redentora. Ensayo sobre el humor y la construcción de la realidad social”. En *Telonde fondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 7(14), 21-35. <https://doi.org/10.34096/tdf.n14.9037>

Arenas Arce, B., Molina, C. y Moreno, F. 2018. “Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática” en Hantouch, J. y Sanchez Salinas, R. 2018. *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad o en Buenos Aires*. 1ra. Ed. Buenos Aires: Casa Sofía, Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales, Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Rgc Libros.

Arendt, Hannah. 1995. “Labor, trabajo, acción. Una conferencia”. En *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.

Arenzon, Mayra. 2017. Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires (2007- 2015), Buenos Aires: Departamento Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de Artes, Tesis de Graduación. Disponible en: https://www.academia.edu/34118751/Tesina_Mayra_Arenzon_Pol%C3%ADticas_culturales_para_la_danza_independiente_en_Bs_As._con_montos_en_d%C3%B3lares..pdf

Aristóteles. 2011. *Poética*, 1ra ed. 3ra. reimp., Traducción, notas e introducción de Eduardo Sinnott. Buenos Aires: Colihue.

Barba, Fabián. 2018. “Quito-Bruselas: la geografía cultural de un bailarín”. Conferencia dictada en las XI Jornadas de Investigación en Danza 2018 Arquitecturas del tiempo, 19 de octubre de 2018, Ciudad de Buenos Aires, Argentina. [Material desgrabado]

_____. 2017. “Quito-Brussels: A Dancer’s Cultural Geography”, en Franko, Mark (Ed.). 2017. *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.

Barría, Mauricio. 2011. “La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin”. En *AISTHESIS* N° 49: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile: 192-204.

Barthes, Roland. 1994 (1968). “La muerte del autor”. En 1994 (1984). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

Benjamin, Walter. 2001 (abril, 1934). “El autor como productor”. En Wallis, Brian (ed.). 2001. *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, págs. 297-309. Madrid: Akal.

Bozal, Valeriano. 1999. *Necesidad de la ironía*. Madrid: A. Machado Libros.

Brownell, Pamela y Hernández, Paola (comp. y coords.). 2017. *Biodrama/Proyecto Archivos. Seis piezas documentales de Vivi Tellas*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales, Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

Brownell, Pamela. 2013a. “La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas”. En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, 3(3), 770-788.
URL: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/39202>

_____. 2013b. “Teatro documental y utopía realista: formulaciones canónicas y proyecciones actuales”. En *Actas Congreso Cuestiones Críticas*, 1-9. Recuperado

de https://www.academia.edu/39894480/Teatro_documental_y_uto%C3%ADa_realista_formulaciones_c%C3%B3nicas_y_proyecciones_actuales

____2013c. “Múltiples concepciones de lo real en el teatro biográfico: el caso de Squash, escenas de la vida de un actor”. En *III Congreso Internacional de Teatro y V Congreso Nacional de Teatro* – Instituto Universitario Nacional del Arte (CD).

____2012. “Proyecto Archivos: El teatro documental según Vivi Tellas”. En Hirsch, M. y Taylor D. 2012. *On the subject of archive, E-misferica*. 9.1-9.2. URL: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>>

Brunet, Graciela. 2011. “Theoría, poésis y praxis en la filosofía política de Vico y Arendt”. En *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 42: 13-33 (2011), Departamento de Filosofía, FaHCE, UNLP.

Burt, Ramsay. 2006. *Judson Dance Theatre: Performative Traces*. Nueva York: Routledge.

Cadús, Eugenia. 2019. “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia” en *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 8(16), 143-166, 2019. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/24507>

____2017. *La danza escénica en el primer peronismo (1946-1955). Un acercamiento entre la danza y las políticas de Estado*. Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

____2009. “La lucha entre actor y personaje en una perforpuesta: Una mirada sobre Octubre (un blanco en escena)”. En *Revista Digital Territorio teatral* [En línea], Artículos, N°5, Diciembre 2009. URL: http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n5_05.html

Castelvetri, Victoria. 2017. “Un desplazamiento perceptivo hacia el espacio de lo común”. En *Telóndefondo* [En línea], n. 26, año 2017. URL: <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/34/numero26/>

Cvejić, Bojana. 2014. “¡Coreografía o más!”. En *IV Jornadas de Investigación en Danza 2010. Nuevas Dramaturgias y Estéticas del Movimiento*. – 1ª ed. -, Gigena,

María Martha. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de Artes del Movimiento.

Cornago Bernal, Óscar. 2004. "Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso". En *Revista Gestos*, n. 38, año 19, noviembre de 2004.

Del Mármol, Mariana., Magri, Gisela y Sáez, Mariana. 2014. "Acerca de 'lo independiente' en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico". En *VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

De Toro, Fernando. 2008 (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Dubatti, Jorge. 2014. "Segunda recapitulación y más coordenadas. Poésis teatral, cuerpos poéticos: más fundamentos y corolarios" en *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

_____. 2012a. *Introducción a los estudios teatrales* – 1ª ed. Buenos Aires: Atuel.

_____. 2012b. *Cien años de teatro argentino*. – 1ª ed. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.

_____. 2009. *Concepciones de teatro: Poéticas teatrales y bases epistemológicas* – 1ra ed. Buenos Aires: Colihue.

_____. 2007. "Acontecimiento poético: poésis teatral" en *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, pp. 89-128. Buenos Aires: Atuel.

Ducrot, Oswald y Todorov, Tzvetan. 2005. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Dussel, Enrique. 1984. *Filosofía de la producción*. Bogotá: Nueva América. Versión no comercial, disponible en línea (CLACSO). URL: <http://biblioteca.clacso.org.ar/clacso/otros/20120227031031/filo.pdf>

Espectáculo. (s. f.). En el *Diccionario de la lengua española* (Edición del tricentenario, Actualización 2020). Recuperado de <https://dle.rae.es/espect%C3%A1culo>

- Evans, Dylan. 2007 (1996). *Diccionario introductorio de psicoanálisis lacaniano* - 1ª ed. 4ª reimp. Buenos Aires: Paidós.
- Fabião, Eleonora. 2019. "Performance y precariedad" en Hang, Bárbara y Muñoz, Agustina. 2019. *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Féral, Josette. 2003. *Acerca de la Teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Ferreya, Sandra y Rodríguez, Martín (en prensa). "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". En *Apuntes de Teatro*, ISSN: 0716-4440, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014 (2004). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Flores, Ana. 2014. "Humor ante la ley" en AA.VV. 2014. *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística argentina* - 1ª ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Fortuna, Victoria. 2019. *Moving Otherwise: Dance, Violence and Memory in Buenos Aires*. Oxford: Oxford University Press.
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.
- Foucault, Michel. 2011 (1969). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- _____. 2010. *¿Qué es un autor?* Trad. de Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.
- Gerhunoff, Santiago. 2019. *Ironía On*. Barcelona: Anagrama.
- González, Ignacio. 2015. "El teatro después de la muerte: voz y oscuridad en Adonde van los muertos (lado A), del Grupo Krapp". En *Dramateatro Revista Digital*. ISSN: 2450-1743. Año 18. Nueva Etapa. Nº 1-2, Octubre 2015 – Marzo 2016, pp. 180-201
- Groys, Boris. 2008. *Bajo sospecha*. Valencia: Pre-Textos

_____. 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.

Grüner, Eduardo. 2004. “El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura”. En *La Puerta FBA*, N°1, pp. 58-67. URI: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19994>

Hantouch, J. y Sanchez Salinas, R. 2018. *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizadado en Buenos Aires*. 1ra. Ed. Buenos Aires: Casa Sofía, Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales, Ediciones del CCC, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Rgc Libros.

Herrero, Rakhal. 2016. Entrevista personal. Noviembre (material desgrabado).

Hewit, Andrew. 2005. *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Day*. Durham: Duke University Press.

Isse Moyano, Marcelo. 2015. “Retrospectiva de la Danza Contemporánea en Buenos Aires”. En *V Jornadas de Investigación en Danza 2011. En la práctica y reflexión coreográfica*. Dorín, Patricia (Ed.). Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de Artes del Movimiento.

_____. 2011. “Lo contemporáneo de la danza contemporánea en Buenos Aires”. En Isse Moyano, M. y Olivares, M. C. 2011. *Danza, investigación en Argentina - 1ra. Ed.* Buenos Aires: Balletin Dance.

_____. 2010. *La danza contemporánea argentina cuenta su historia. Historias de vida*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte. Departamento de Artes del Movimiento.

Irazábal, Federico. 2015. *Teatro anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas.

Jauss, Hans Robert. 1976. *Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*. Barcelona: Península.

Kealiinohomoku, Joann. 1983 (1970). "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance". In *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen, 533–549. Oxford: Oxford University Press.

Kunst, Bojana. 2016. "Pronóstico sobre la colaboración". En Cornago, Óscar (Cord.). 2016. *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes.

_____. 2015. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Alresford: Zero Books.

_____. 2011. "Danza y trabajo". En De Naverán, Isabel y Écija, Amparo (Eds.). 2013. *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea Editorial.

Lacan, Jacques. 2010. *Intervenciones y Textos 2 – 1ª ed. 7ª reimp.* Buenos Aires: Manantial.

Lazzarato, Maurizio y Negri, Antonio. 2001. *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A.

Lehmann, Hans-Thies. 2013 (1999). *Teatro posdramático*. México: Paso de gato.

Margarit, Lucas. 2014. "Samuel Beckett y Georg Trakl: dos poéticas del desencanto" en *Beckettiana* [En línea], n° 13, 1, pp. 25-32. URL: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/article/view/1451>

Marx, Carlos. 1980 (1956). *Teorías sobre la plusvalía I. Tomo IV de El Capital*. Trad. Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica.

Mezzano, Nora. 2018. "Obras que exceden al tiempo de la escena". En *Sobreescrituras. Diálogos entre teorías, críticas, memorias y experiencias de las artes*. Buenos Aires: Área Transdepartamental de Crítica de Artes de la Universidad Nacional de las Artes. ISSN 2525-1309

Mitelli, Noelia. 2015. *Gestión cultural de los grupos de danza independientes en la Ciudad de Buenos Aires, Análisis de situación y perspectivas de desarrollo sectorial*. Tesis de Maestría defendida en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.

Morris, Gay. 2009. "Dance Studies/Cultural Studies". En *Dance Research Journal*, Vol. 41, Nº 1. Pp. 82-100. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Muecke, Douglas. 1969. *The Compass of Irony*. Londres: Methuen & Co.

Mukarovsky, Jan. 1977 (1975). *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*. Barcelona: Jordi Llovet.

Pavis, Patrice. 2016. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Trad. Magaly Muguercia – 1ra Ed. Ciudad de México: Toma, Ediciones y producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

_____. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica.

_____. 2000 (1996). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.). 2006. *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada - 1ª ed.* Buenos Aires: Galerna.

_____. 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

Perearnau, Marcos (Comp.). 2015. *Antología de argumentos teatrales en Argentina 2003-2013 Vol. 2*. Buenos Aires: Libretto.

Pinta, Ma. Fernanda. 2015. "Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo". En *Investigación Teatral*, Vol. 4-5, Nº 7-8 (dic.-ag.), Universidad Veracruzana, México.

_____. 2013. "Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias". En *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Lugar: Porto Alegre; Año: 2013 vol. 03 p. 706 – 726. URL: <http://seer.ufras.br/index.php/presenca/article/view/39236/27099>

Rabinovich, Norberto. 2017. *Lágrimas de lo real: un estudio sobre el goce*. -1a ed. adaptada-. Ciudad de Buenos Aires: Norberto Guillermo Rabinovich.

Rainer, Yvonne. "Un cuasi censo de algunas tendencias minimalistas...". En Copeland, Roger y Cohen, Marshall (Ed). 1983. *What's dance?* Oxford: Oxford University Press. (Traducción: Susana Tambutti).

_____. 1974. *Work 1961-73*. Halifax & New York: Presses of the Nova Scotia College of Arts & Design and New York University.

Rancière, Jacques. 2019. *Los bordes de la ficción* - 1ra ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Edhasa.

_____. 2013 (2008). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

Regnault, François. 1995. *El arte según Lacan y otras conferencias*. Barcelona: Atuel-Eolia.

Reynoso, José L. 2019. "Democracy's Body, Neoliberalism's Body: The Ambivalent Search for Egalitarianism Within the Contemporary Post/Modern Dance Tradition" en *Dance Research Journal*, 51 (1), 47-65. doi: 10.1017 / S0149767719000044

Ricoeur, Paul. 1980. *La metáfora viva*. (Agustín Neira, trad.). Madrid: Cristiandad.

Rimoldi, Lucas y Monchiatti, Alicia. 2016. "Una cohorte de artistas gestores". En *Taller de Letras* [En línea], n. 59, año 2016. Santiago de Chile: Facultad de Letras Universidad Católica de Chile. URL: <http://tallerdeletras.letras.uc.cl/images/59/A7.pdf>

Sánchez, José. A. 2007. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.

Sluga, Cecilia. 2011. *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio de diagnóstico*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Trastoy, Beatriz. 2018. *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Libretto.

_____. 2016. "Asedios escénicos de la intimidad" en Cornago, Óscar (Cord.) 2016. *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*. Madrid: Continta me tienes.

_____. 2012. "Traducir la muerte para pensar el arte: apuntes sobre la escena posdramática" en *Revista brasileira de estudos da presença*, v.2, n.1 - e-ISSN 2237-2660 – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil - <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

_____. 2002. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación.

Tsing, Anna. 2005. *Friction: An Ethnography of Global Connection*. Princeton: Princeton University Press.

Vallejos, Juan Ignacio. 2019. "Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires" en *Dance Research Journal*, 51 (1), 32-46. DOI: 10.1017 / S0149767719000032.

Zuain, Josefina y Garaloces, Ma. Paz (Comp.). 2018. *Catálogo. Los textos de la danza*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Segunda En Papel.

Fuentes hemerográficas

Gandini, Fabián. [DanzaSur]. S/f. Entrevista a Fabián Gandini [Archivo de video]. Recuperado de: <https://danzasur.cl/portfolio/fabian-gandini/>

Página 12. 2009. "El espejo convexo de la sociedad", 8 de octubre. Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/13-15550-2009-10-08.html>

Apéndice

Ficha técnico-artística de las obras estudiadas

Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada) (2006)

Intérpretes: Luciana Acuña, Fabián Gandini, Eugenia Estévez, Amalia Perez Alsuetta, Edgardo Castro, Marcelo Ferrari

Dirección: Luis Biasotto

Iluminación: Marcelo Álvarez

Octubre. Un blanco en escena (2009)

Idea y dirección: Luis Biasotto

Intérpretes: Luis Biasotto, Vicky Carzoglio, Diego franco, Gabriela Gobbi, Noelia Leonzio, Florencia Vecino

Artistas invitadxs: Soledad Bayona, diego franco, Juan Onofri Barbato, Jimena Pérez Salerno

Músicos: Gabriel Almendros, Gabriel Magni

Vestuario: Flavia Gaitan, Ana Press

Diseño de luces: Marcelo Álvarez

Video: Pablo Ragoni

Música original: Fernando Tur

Diseño gráfico: Guillermo Gobbi

Asistencia de escenografía: Ariel Vaccaro

Asistencia técnica: Soledad Gutiérrez

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Colaboración artística: Eugenia Estévez, Maqui Figueroa, Ana Garat

Coreografía: Luis Biasotto, Vicky Carzoglio, Diego Franco, Gabriela Gobbi, Noelia Leonzio, Florencia Vecino

Adonde van los muertos (lado B) (2010)

Creación e interpretación: Grupo Krapp (Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo

Castro, Fernando Tur)

Dirección: Luciana Acuña, Luis Biasotto

Música: Gabriel Almendros, Fernando Tur

Iluminación: Matías Sendón

Vestuario y escenografía: Mariana Tirantte

Asistente escenográfico: Gonzalo Córdoba Estévez

Video: Alejo Moguillansky

Sonido: Rodrigo Sanchez Mariño

Entrevistadxs en video: Julián Tello, Gabriel Barredo, Horacio Barredo, Rodrigo Sanchez Mariño, María Villar, Alejandro Karasik, Nele Wohlatz, Luciana Kirschenbaum, Sebastián Lingiardi, Maitina De Marco, Ambra Maniscalco, Ivan Rudnitzky, Claudia Schijman, Natalí Claut, Gaston Claut, Nicolás Claut, Luis Fernandez Arroyo, Ema Fernandez Arroyo, Martín Sandoval, Guilherme Morais.

Producción: Gabriela Gobbi

Adonde van los muertos (lado A) (2011)

Creación e interpretación: Grupo Krapp (Luciana Acuña, Gabriel Almendros, Luis Biasotto, Edgardo Castro, Fernando Tur)

Dirección: Luciana Acuña, Luis Biasotto

Música original: Gabriel Almendros, Fernando Tur

Iluminación: Matías Sendón

Vestuario y escenografía: Mariana Tirantte

Dirección de video y realización: Alejo Moguillansky

Sonido en video y efectos especiales: Rodrigo Sanchez Mariño

Entrevista en vivo: Mimí Sanchez

Traducción: Sara Chaumette

Producción: Gabriela Gobbi

Artistas colaboradores/as: Lola Arias, François Chaignaud (Francia), Fabiana Capriotti, Fabián Gandini, Stefan Kaegi (Suiza), Federico León, Mariano Llinás, Mariano Pensotti, Rafael Spregelburd y Diana Szeinblum.

Ensayo para morir (2012) de Jéssica Josiowicz;

Intérpretes: Roxana Galand, Soledad Gutiérrez, Jesica Josiowicz, Luis Sodá

Coreografía y dirección: Jesica Josiowicz

Vestuario: Carla Daich, Mariana Perez

Iluminación: Osvaldo Ponce

Video: Ariela Bergman

Fotografía: Johanna Turek

Diseño gráfico: Ariela Bergman, Hidra Cabrero

En obra (2013)

Idea y dirección: Eugenia Cadús

Performers: Eugenia Cadús, Mariana Di Vincenzo, Manuel Lafita, Facundo Monasterio,

Caterina Mora, Lucila Sol Roberto

Colaboración artística: Ayelen Clavin

Cartas a mi querido espectador (2013)

Creación e interpretación: Lucia Disalvo y Fabián Gandini

Idea y dirección: Fabián Gandini

Por el dinero (2013)

Elenco: Luciana Acuña, Alejo Moguillansky, Matthieu Perpoint

Dirección: Luciana Acuña y Alejo Moguillansky

Músico: Gabriel Chwojnik

Fotografía: Sebastián Arpesella

Asesoramiento: Ingrid Bleynat, Paul Segal

Asistencia general, colaboración dramaturgica: Fernanda Alarcón

Colaboración artística: Fernanda Alarcón y Agustina Muñoz

Coreografía: Luciana Acuña, Alejo Moguillansky, Matthieu Perpoint

Basura (2013)

Intérpretes: Matías Gutiérrez, Rakhal Herrero

Operación y asistencia general: Beli Rotela

Colaboración artística: Celia Argüello Rena

Diseño gráfico: Victoria Vázquez

Co-producción: Basura, Café Müller

Dirección: Rakhil Herrero

Recordar 30 años para vivir 65 minutos (2014)

Autoría y dirección general: Marina Otero

Performer: Marina Otero

Ambientación Visual En Vivo: Gastón Exequiel Sanchez

Diseño de luces: Matías Sendón

Video: Gastón Exequiel Sanchez

Cámara en vivo: Lucio Bazzalo

Fotografía: Lucio Bazzalo, Andrés Manrique

Diseño gráfico: María Laura Valentini

Colaboración en vestuario: Franco Kuma La Pietra

Asistencia de dirección: Lucrecia Pierpaoli

Producción: Laura Sol Zaslavsky

Colaboración coreográfica: Marina Quesada

Puesta en escena: Juan Pablo Gómez

Dirección: Juan Pablo Gómez, Marina Otero