



Danzas desobedientes

Estudios sobre prácticas de las danzas
en Buenos Aires (1940-2018)

Eugenia Cadús (directora)



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

Danzas desobedientes

Danzas desobedientes

Estudios sobre prácticas de las danzas
en Buenos Aires (1940-2018)

Eugenia Cadús (directora)



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Américo Cristófolo	Secretario de Investigación Marcelo Campagno	Consejo Editor Virginia Manzoni Flora Hilert
Vicedecano Ricardo Manetti	Secretario de Posgrado Alejandro Balazote	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni Fernando Rodríguez
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Gustavo Daujotas Hernán Inverso Raúl Illescas Matias Verdecchia Jimena Pautasso Grisel Azcuy Silvia Gattaioni
Secretaría de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Rosa Gómez Rosa Graciela Palmas Sergio Castelo Aylén Suárez
Secretaría de Hacienda y Administración Marcela Lamelza	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Directora de imprenta Rosa Gómez
Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matias Cordo	

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Este libro fue editado gracias al apoyo del proyecto P.E. I+D+i *Tras los pasos de la Silfide. Una historia de la danza en España, 1836-1936* (ref. PGC2018-093710-A-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea.

ISBN 978-987-8927-08-4

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)2022

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Danzas desobedientes : estudio sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires, 1940-2018 / Victoria Alcalá ... [et al.]; dirigido por Eugenia Cadús. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2022. 252 p.; 14 x 21 cm. - (Saberes)

ISBN 978-987-8927-08-4

1. Danza. 2. Estudios Culturales. 3. Arte. I. Alcalá, Victoria. II. Cadús, Eugenia, dir.

CDD 792.80982

Índice

Acerca de la imagen de tapa	9
Palabras preliminares	
Una historia, múltiples voces	11
<i>Eugenia Cadús</i>	
Capítulo 1	
Anotaciones para una poética del desencanto	31
<i>Ayelen Clavin</i>	
Capítulo 2	
¿Bailando trabajo? Sentidos del trabajo alrededor de la sindicalización de la danza	65
<i>Aldana Yasmin Iglesias</i>	
Capítulo 3	
Iris Scaccheri. La fuerza de un nombre	99
<i>Victoria Alcalá</i>	
Capítulo 4	
Trabajadores de la danza. Un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza	143
<i>Belén Arenas Arce</i>	

Capítulo 5

Latinoamericanismo, indigenismo y vanguardia. Joaquín Pérez

Fernández y su *Torrente indiano*

183

Eugenia Cadús

Capítulo 6

Tiempo de gansos

221

Irene de la Puente

Epílogo

243

Una provocación antes que una conclusión

GEDAL

Las autoras

249

Capítulo 1

Anotaciones para una poética del desencanto¹

Ayelen Clavin

Recuerdo las primeras apariciones de un interrogante que con insistencia comenzaba a presentármese, tanto como espectadora de danza como también en mi práctica creativa e investigativa, y que de alguna manera fue tomando cuerpo en un cuaderno de notas. En la segunda década del 2000 llamaron obstinadamente mi atención un grupo de obras de danza contemporánea² estrenadas en la ciudad de Buenos Aires, cercanas entre sí en tiempo y espacio de exhibición, en las que la dimensión del ensayo —esa instancia procesual, y aparentemente, no definitiva en la creación de artes escénicas— aparecía formando parte de las obras, con

1 Este escrito deriva de mi tesis titulada “La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la ‘danza contemporánea’ de la ciudad de Buenos Aires”, investigación realizada en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) (Clavin, 2021).

2 Llamo, a estas obras, *danza contemporánea* porque es la categoría en la que se incluyen las prácticas de los artistas que las conforman. Por citar un ejemplo, sus creadores/as a menudo integran la programación de las sucesivas ediciones del Festival Buenos Aires Danza Contemporánea. Por otro lado, en algunos casos dictan seminarios y talleres (o incluso asignaturas en marcos institucionales) orientados a la creación y composición, con un abordaje de la escena actual desde la danza.

frecuencia de manera central, es decir, como su principio constructivo o premisa rectora.³

¿Qué hay detrás (o delante) de esas obras en las que lo esperablemente extraescénico empuja y se hace escénico? Las pruebas, la duda, el esfuerzo, los intentos —tanto logrados como fallidos— parecieran no querer quedar en forma de restos en la sala de ensayo, en los escritorios y en los cuadernos, y empujan por pisar el escenario. Los *joggings* y sus manchas agujerean el borde de la escena, y entran. Cuando el proceso de creación y producción es escenificado, ¿de qué habla esa irrupción?

En medio de esas preguntas estrené un cuaderno con espiral y las anotaciones sobre esas obras lo completaron, e incluso rebalsaron hacia la tapa y contratapa del mismo. Ese, mi cuaderno de notas, sigue siendo un detective desalineado, hecho de pensamientos constelares, organizaciones visuales —al estilo “poesía concreta” pero sin poesía—, testigo y pista simultáneamente, de una investigación que aún continúa.

Invito al/la lector/a,⁴ que imagine esas anotaciones manuscritas en borrador, algunas con tachaduras, algunas con caligrafía torneada por el movimiento del transporte público, signos de exclamación y de interrogación, como marcas de un proceso de investigación, un gerundio de escritura

3 Entre las obras a las que me refiero, puedo mencionar *Octubre. Un blanco en escena* (2009) de Luis Biasotto; *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) y *Adonde van los muertos (lado A)* (2011) del grupo Krapp, *Ensayo para morir* (2012) de Jéssica Josiowicz; *En obra* (2013) de Eugenia Cadús; *Cartas a mi querido espectador* (2013) de Fabián Gandini; *Por el dinero* (2013) de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky; *Basura* (2013) de Rakhil Herrero; *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014) de Marina Otero. Como mencioné antes, profundizo el estudio de esta serie de obras en mi tesis (Clavin, 2021).

4 En el presente escrito se utilizan 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.

y pensamiento. Títulos y fechas, dibujos pequeños al margen —un punto sobre una línea, por ejemplo— y gráficos con flechas que unen palabras e ideas, llenan un cuaderno raspado por el roce con otros objetos, en la convivencia danzada, durante meses, dentro de una mochila urbana.

A continuación, comparto cinco de esas anotaciones, elegidas de entre varias otras de ese cuaderno:

La primera es un texto enunciado en una obra: “En 2012 estrené esa, mi primera obra *Andrea*. Estaban programadas catorce funciones de las que solo 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, 2013).

La segunda anotación es una respuesta de un coreógrafo, durante una entrevista: “Como si cada vez tuviera más claridad en que las obras son como materializaciones de una búsqueda que viene de antes y va a seguir después... Como si las obras acabadas, el objeto ese terminado, fuera la... como dice Felipe Noé en el libro *Antiestética*, como si fueran huellas de un recorrido, de una caminata en la arena. Sí, son claramente una huella, hay algo establecido, delimitado, pero sin embargo son como las pisadas de algo que viene de antes y sigue después [...] La sensación de que no hay algo en sí mismo en el objeto acabado, sino en uno como buscador o como aventurado en algo que persigue” (Herrero, 2016).

La tercera nota es una transcripción de una cita de autoridad. Una serie de fragmentos que funcionan como hilos móviles y flexibles de esta red de elementos (obras,

pensamientos, voces y contextos de vida y creación). Los pedazos de cita —o la cita en pedazos— parecen más un pensamiento en voz alta que una afirmación. Mi apunte balbuceante dice así: “Los medios y sus procesos de funcionamiento [...]”, “[...] la relevancia de la ‘materia prima’ sobre la que se construye”, “los marcos [...], los contextos, las situaciones de enunciación [...]” (Cornago Bernal, 2004: 15). Como las notas de este cuaderno son eso, aproximaciones en tono de interrogantes, conservé ese tono: la anotación como una suerte de titubeo; un titubeo que, dicho sea de paso, me hace acordar a las obras que hicieron aparecer las preguntas con que inicio este texto.

La cuarta es otro parlamento de una obra: “Buenas noches. Nosotros somos el Grupo Krapp. 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).

La última es una anotación que recupera, mediante una descripción, el espíritu de una escena de *Por el dinero* (2013), una pieza de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky. Producto de haber visto la obra y de volver una y otra vez a su registro filmico, apunté: *En un momento, los performers/creadores develan el porcentaje de dinero que recibirán por esa temporada de funciones del 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 entra-*

da, 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 nos de gracia, es malo. Muy malo.

¿Qué tipo de hilo amarra estas notas disímiles? ¿Se trata, quizá, de la emergencia de una dimensión que ya no puede ni quiere quedar oculta en las obras? ¿Por qué y de qué manera, buena parte de la llamada *danza contemporánea independiente* de la ciudad de Buenos Aires⁵ de la década del 2010 lleva a escena el proceso creativo y productivo? ¿Por qué el asunto de crear —es decir, el entorno productivo con sus vicisitudes y también la tarea de “confeccionar” la obra— pareciera constituir la causa y razón de ser de eso que se ofrece como pieza escénica? Infero que se trata de una *poética* que es más agujero que semblante, más transpiración que maquillaje, más proceso que día de estreno.

Vale hacer aquí una salvedad: cuando el término *poética* se cristaliza en relación a los rasgos formales y estilísticos de las obras (Ducrot y Todorov, 2005), pareciera perder algo del grosor de su significado. En su acepción —aristotélica— de “poética” Jorge Dubatti (2007; 2012; 2014) contempla la 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 misma de *poiēsis*.⁶ Particularmente me interesa

5 Cuando nos referimos a la *danza contemporánea “independiente” de la ciudad de Buenos Aires* hablamos de un conjunto de prácticas que implican un contexto singular y modos de producción y circulación específicos. Ver Arenas Arce, Molina y Moreno, 2018; Sluga, 2011; Arenzon, 2017.

6 Conservamos 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 varix autores/as conservan este uso de la tilde, mientras que otrxs utilizan otras variantes.

profundizar respecto a la primera articulación —la de la “producción”—, estudiar los aspectos laborales impactando en la forma, temas, estilo y estructura de las obras. La perspectiva de Dubatti toma en cuenta el aspecto del “trabajo humano” como una arista implicada en la configuración de las obras, refiriéndose especialmente al trabajo realizado durante el acontecimiento teatral en reunión con lxs espectadores. Propongo indagar en la dimensión de la *labor* (esto es, qué cuerpos y subjetividades están implicadas), y además pensarla extensiva al proceso, es decir todavía antes del encuentro en el teatro.

Asumiendo que ciertamente los rasgos temáticos, procedimentales y estilísticos “hacen a” una poética, propongo estar atentos a la permeabilidad de esas estructuras formales respecto a las circunstancias de creación y producción, y preguntarnos de qué manera esas circunstancias *conforman* determinada poética. ¿Cuán inmanentes e intocables resultan las obras en tanto formas, cuando los trayectos creativo-productivos se caracterizan por cierto grado de incertidumbre, una dosis de pérdida en términos económicos, las dificultades de empleos informales, provisorios e inestables? ¿Cómo impacta la realidad creativo-productiva porteña en la creación? ¿De qué modo, los procesos, *conforman* las obras? Cuando digo que las *conforman*, me refiero a que esas circunstancias irrumpen en las creaciones en tanto real(idad) dándoles forma(s).

En este sentido, el ingreso de lo que denomino como “lo real procesual” aparece como un rasgo constitutivo de estas obras. 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 incluyen referencias a la lógica del ensayo, 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—, escenifican las reflexiones en torno a cómo representar, organizar, poetizar, bailar, es decir, cómo se hacen —cómo se crean— las obras.

El pensador y crítico Boris Groys (2014) sugiere pensar el arte contemporáneo en términos de poética⁷ (y no en términos estéticos) proponiendo la perspectiva del productor⁸ o, podríamos decir, del hacedor y creador. Cuando pienso en una parte de la escena dancística porteña puesto que además veo, bailo y produzco en ella— y formulo la idea de una *poética del desencanto*,⁹ mi noción de poética incluye de manera atenta al sujeto de la acción creativa (el/la artista) y la acción misma (el trabajo) de crear/producir. Dicho de otro modo, una *poética del desencanto* contiene en sus rasgos formales la condición de trabajador del artista y las singularidades del trabajo implicado en esa creación.

7 En su libro *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Groys (2014) orienta su estudio a analizar cómo se ha transformado el campo del arte desde las vanguardias hasta hoy, en un mundo caracterizado por la producción masiva de imágenes. Para ello establece desde la introducción (titulada "Poética vs. Estética") su perspectiva: "escribir sobre arte de manera no-estética" (2014: 6-19).

8 Cuando digo "productor", no hago referencia a la figura de un/a empresario/a que acompaña, representa, vende, distribuye el arte de un otro que es el/la artista; sino que más bien me refiero al propi@ artista. Es decir, un concepto expandido de autor/a o ideólog@, trabajador/a, encargad@ tanto de la creación poética como de la colocación y circulación de su obra en el contexto artístico-productivo que integra.

9 Respecto a la noción de "poética del desencanto", quizá no esté demás aclarar —aunque notoriamente se trate de dos objetos de estudio muy alejados—, que no corresponde a la construcción utilizada por Lucas Margarit (2014) para pensar las poéticas literarias de Samuel Beckett y Georg Trakl. Por un lado, el recorte de Margarit es otro; y, por otro lado, ambos términos —tanto "poética" como "desencanto"— son abordados desde una perspectiva distinta en mi trabajo. La forma en que entiendo ambas nociones va a estar explicitada a lo largo de este texto.

Me refiero a que, cuando la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, en sus puestas en escena, no solo incluye marcas de sus procesos creativo-productivos, sino que además las circunstancias que rodean la creación son categóricamente conceptualizadas en las obras, apareciendo muestras del agotamiento y desencanto que tales circunstancias producen, la noción de poética estaría conteniendo algo más que un conjunto de rasgos formales y estructurales. Más bien, pareciera dar cuenta de la fricción entre la velocidad de la gran ciudad que aloja el flujo circulante de las artes escénicas, y la constatación de las obras como un punto incluido en un “trabajoso” trabajo humano, si se me permite la redundancia. Como si se tratase de remar en un medio viscoso, lo que implica un mayor esfuerzo físico, psíquico, creativo, productivo y económico.

Retomando la cita en pedazos que aparecía balbuceante en la anotación número 3, podríamos advertir que lo procesual irrumpe, imponiendo marcas de inestabilidad a la escena; marcas de vacilación y desequilibrio que provienen de las singularidades de los procesos de creación en nuestros contextos. “Lo interesante es el proceso de generación de esos textos, las estrategias de puesta en escena en sí mismas, en su *proceso material de funcionamiento*, porque ese funcionamiento se revela tan significativo como los textos finales” (Cornago Bernal, 2004: 14).¹⁰ Pienso que “el proceso material de funcionamiento”, como circunstancia situada, es lo que irrumpe en la forma otorgando esas marcas de inestabilidad.

En todas las obras que impulsaron y direccionaron mis primeros interrogantes, el titubeo de los cuerpos y el disminuido brillo escénico de las voces, la desnudez de estructuras, de procedimientos y de la precariedad laboral de

10 La cursiva es mía.

los artistas,¹¹ el objeto no terminado, los cables tirados y la des-ilusión (teatral), irrumpen y copan la escena hasta perforarla toda. Y si bien es posible observar también en algunas obras más recientes esta fuerza arrolladora del proceso creativo-productivo rasgando el semblante de lo esperablemente escénico, e irrumpiendo — unas veces tímidamente y otras con cierta jactancia— la condensación de esta fuerza procesual llamó mi atención por presentarse de modo algo recurrente en un período relativamente corto de tiempo: entre los años 2009 y 2014.¹²

Esto, en cuanto a lo temporal, pero haciendo una consideración cartográfica, si bien también puede advertirse la dimensión procesual en creaciones de otras latitudes, por ejemplo la que se escenifica en forma *cool*, *hightec*, *winner*, con las Mac último modelo, y mediante ese tipo de disposición blanca y pulcra frecuente en la escena europea desde los años noventa,¹³ también es cierto que las configuraciones de las puestas escénicas porteñas adquieren cualidades singulares, algo más pixeladas, algo más turbias, o menos cristalinas. Con restos de barro en los remos, tras la exigencia de un recorrido esforzado... ¿Cómo decirlo...? La danza contemporánea de “Buenos Aires tiene ese qué se yo, ¿viste?”, parafraseando la *Balada para un loco*. Hablamos de una tonalidad escénica desencantada; “y así medio bailando, medio volando...” es ese, tal vez, el hilo que amarra estas

11 Sobre el concepto de lo precario en las artes escénicas y performativas, puede el/la lector/a consultar: Fabião, 2019; Kunst, 2015; Vallejos, 2019.

12 Considero además una obra estrenada en 2006, como un antecedente de esta recurrencia a evidenciar el proceso. Me refiero a *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)*, 2006, de Luis Biasotto.

13 Me refiero al trabajo de lxs coreógrafxs que comenzaron a trabajar en los años noventa en Europa (y también en Estados Unidos) y se encuentran actualmente en actividad, como Xavier Le Roy, Juan Domínguez, Jérôme Bel, La Ribot, Vera Mantero, entre otrxs.

notas disímiles: una poética de la desilusión, tan autóctona¹⁴ como auténtica.¹⁵

En este sentido, las creaciones vehiculan interrogantes surgidos de y signados por determinados modos de creación en un contexto específico.¹⁶ El trabajo colaborativo es el modo más corriente en lo que se refiere a la creación de obras de danza en el circuito independiente de la ciudad de Buenos Aires. De la idea de trabajo colectivo no se desprende necesariamente una condición de artistas laboralmente libres (Kunst, 2016), sino por el contrario, como si de remar en barro se tratara —retomando la metáfora utilizada anteriormente—, tendría más que ver con una condición de artistas hipotéticamente administradores de su propio tiempo, pero laboralmente cansados. Un cansancio que pareciera constitutivo de la escena, tal como lo ejemplifica mi anotación número 5, que describe un momento de la obra *Por el dinero*.

14 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 indudablemente autóctonos argentinos). Sin embargo, lo autóctono es aquello que es propio del lugar en el que se encuentra. Las formas de las puestas en escena son propias del sitio y circunstancias en que fueron creadas.

15 Ciertamente, los creadores, las prácticas y las obras de la ciudad de Buenos Aires no constituyen una homogeneidad, pero sugiero que es posible pensar una serie de artistas y creaciones en las que se presentan rasgos de esta poética que proponemos llamar *del desencanto*.

16 Las dificultades del aspecto productivo de la creación son una característica negativa de la danza contemporánea independiente porteña, que a menudo hace que los artistas difícilmente puedan pensarse enteramente como trabajadores durante el período dedicado a los ensayos y al trabajo de gestión previo al estreno de una pieza, principalmente porque una parte importante de la labor que llevan a cabo nunca llega a ser remunerada. Por ejemplo, quienes se encargan de rubros artísticos (director, elenco, asistente de dirección) deben encargarse también tanto de las tareas operativas (traslado de escenografía, acondicionamiento del espacio de ensayo, etcétera) como de las tareas de gestión pre y 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, etcétera). Dada esta situación, hay muy pocos grupos o compañías que pueden mantener su actividad en el tiempo. Por el contrario, lo más frecuente es que bailarines y coreógrafos se vayan agrupando en torno a proyectos de obras, y esos grupos varíen de un proyecto a otro.

Muy improbablemente esta tensión entre las obras, lxs artistas y las circunstancias creativas —más cercanas al cansancio y la desilusión— sea neutra, atemporal y atópica. Por el contrario, es más bien situada, particular y marcada por el contexto productivo de la ciudad de Buenos Aires. Esta tensión germina una escenicidad singular y autóctona: una poética hecha de desencanto. ¿De qué se trata?

Escenificación del proceso creativo-productivo

En primer lugar, son obras que muestran los avatares del proceso de creación de la pieza y los transforman en tema, por ejemplo, instalando la dimensión del ensayo o la lógica de búsqueda que usualmente lo define. Luis Biasotto, tanto en *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* (2006) como en *Octubre. Un blanco en escena* (2009) ficcionaliza esta dimensión procesual: escenifica lo probado íntimamente en la sala de ensayo o en la sala teatral incluso antes de que haya obra. Así es que la *poiēsis* en tanto producto final, incluye la referencia a la *poiēsis* en tanto trabajo humano. Se exhibe y tematiza ese momento del proceso creativo en el que los materiales escénicos van siendo buscados y encontrados, o incluso descartados, mediante indicaciones del coreógrafo y las pruebas, acertadas o fallidas, de lxs intérpretes. De esta manera, se descubre el carácter provisorio y tentativo del ensayo: “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. Así es que la provisoriedad y la tentatividad propias de la instancia de ensayo son presentadas como un gerundio escénico, como una muestra del proceso; lo cual implica esa

dimensión de la *poiēsis*, como trabajo, y la consideración de ese trabajo expandido en el tiempo.

A modo de ejemplo, tomemos lo que sucede en *Bajo, feo y de madera...* 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. Una voz que oímos de manera amplificad —y que viene de alguien que está fuera de escena—, organiza y guía las pruebas de movimiento que van realizando lxs intérpretes. Por ejemplo, indica a lxs intérpretes, Luciana Acuña, Fabián Gandini y Eugenia Estévez, que ingresen al escenario, luego les pide que se ubiquen donde hay más luz y lxs guía en sus pruebas de movimiento: “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...” (Biasotto, 2006). Lxs intérpretes miran a todos lados como intentando orientarse en el escenario, prueban una posición en el espacio —con sus cuerpos algo desgarbados 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.

La voz “dirige” a lxs bailarines/as y por lo tanto “dirige” la construcción de la escena. Así, la obra instala la dimensión del ensayo o la lógica exploratoria y experimental que usualmente lo define, descubriendo su carácter provisorio y tentativo. De esta manera, *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)*, expone en qué consiste el trabajo creativo, tanto compositivo (el coreógrafo guiando la creación), como interpretativo (lxs bailarines construyendo el material escénico). La obra muestra exactamente en qué consiste la 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.

La conceptualización del *proceso creativo en la escena* se vale de la inclusión de aquellas herramientas compositivas propias del quehacer coreográfico. Este “gerundio escénico” prioriza la exposición de lo procesual: develamiento de las pautas coreográficas,¹⁷ mostrando el funcionamiento del rol del coreógrafo y del artista escénico (bailarín/a, performer, intérprete) y reflexionando en torno a sus tareas específicas. Las referencias al error, las correcciones, el imprevisto, la prueba y el intento colaboran a definir de qué tratan las obras; y el desocultamiento de las estructuras y de los modos en que se construye la escena instituyen una escenidad basada en el desencantamiento¹⁸ del que lxs espectadores también participan.

En *Basura* (2013) de Rakhal Herrero, aparece la tarea de dirigir, en este caso el mismo Herrero da indicaciones en escena a su compañero, Matías Gutiérrez: guía sus movimientos, construyendo gestos y poses típicas 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” (Herrero, 2013). Así, el diseño que generalmente suponemos espontáneo e improvisado por un músico en su *show*, aparece explorado por uno de los performers bajo las indicaciones del otro, lo cual instala una suerte de dirección en escena. Herrero aclara en una entrevista que esta escena estuvo presente solo en las primeras funciones y luego

17 Llamo pautas a las indicaciones, premisas o consignas ofrecidas a lxs intérpretes, a los fines de hacer aparecer material escénico (y así generar lenguajes de movimiento, construir estados interpretativos, etcétera).

18 Si una relación de encantamiento implica cierto sometimiento de una de las partes producto de la falta de conciencia, el desencantamiento implicaría la desactivación de esa lógica en la que las artimañas y el hechizo quedarían ocultas.

no se mantuvo a lo largo de las presentaciones. Dice: “en su momento sí tenía que ver como con una especie de dirección en vivo”, “una necesidad real”, “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). Esta aclaración es significativa en términos de cómo se produce el ingreso de lo real procesual, y específicamente los elementos del ensayo. Con el transcurrir de las funciones, esa exposición de la provisoriedad dejó de ser real, y por lo tanto ese momento de “dirección en escena” fue desapareciendo.

En este sentido, en el caso de Herrero, el ingreso de lo real procesual se da de un modo diferente al de Biasotto. En *Bajo, feo y de madera...* y en *Octubre...* observamos la ficcionalización saturada de la lógica del ensayo, con su provisoriedad, tentatividad, errancia y dilución de la autoría, encausada a constituir un entramado en 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), paulatinamente se plasma, se coreografía. 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; en ambos casos el interés por el proceso creativo define la construcción de las obras.

Por otra parte, en *Adonde van los muertos (lado A)*, el actor Edgardo Castro presenta la obra develando el *modus operandi* compositivo del Grupo Krapp (ver la anotación número 4 al inicio de este escrito). Se inaugura así el desocultamiento de la estructura y la explicitación de las reflexiones en torno a la organización elegida. Marina Otero desnuda de un

modo similar la primera motivación para crear *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (ver la anotación número 1) dando cuenta, mediante un tono autobiográfico, del trayecto creativo desde el fracaso de una obra anterior, *Andrea*. La desnudez y el desocultamiento del trabajo creativo habilitados por la no transparencia de la dimensión procesual —a partir de que las estructuras y los modos de organización de la escena están a la vista— instituyen un *proceso de concienciación* (Cornago Bernal, 2004), dinamizando súbitamente los vínculos del hecho escénico, puesto que lo compartido pone en primer plano también la dimensión procesual y laboral anterior al encuentro en el teatro.

El *proceso de concienciación* es una instancia de reflexividad y toma de conciencia respecto a la configuración del hecho escénico, es decir, respecto a “su proceso material de funcionamiento” (Cornago Bernal, 2004: 14). Esta instancia es habilitada por el desocultamiento de la dimensión procesual, la desnaturalización de las relaciones y de las lógicas de intercambio, y constituye una distancia para observar los elementos, las relaciones y el trabajo implicados en las prácticas escénicas, en este caso las prácticas de danza contemporánea porteña.

Además de la reflexión sobre la tarea de creación, estas obras exponen su *reflexión en torno a las tareas de producción*. En cuanto al proceso productivo, la estructura de desocultamiento de *Por el dinero* (2013) de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky, devela la danza como trabajo y sus hacedores como trabajadores. *Por el dinero* es 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 creativo se inscribe.¹⁹ Una de las escenas de esta obra —detallada en

19 En la sinopsis de la obra se señala que “*Por el dinero* es un estudio o análisis, acaso un retrato

la anotación número 5— incluye no solamente datos, sino también la desazón con que lxs performers comparten con lxs espectadores las vicisitudes económicas de mantener en cartel esta pieza. Su aspecto productivo es tratado aquí de manera central, pero en las demás obras que me posibilitan pensar en una poética del desencanto también aparecen —en algunas, de manera menos central o con menos desarrollo— marcas del proceso de producción. Algunos parlamentos de Otero en *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* dan cuenta del ingreso de su dimensión productiva: “como yo no tengo musa inspiradora, todo se me hace cuesta arriba”, “Andrea²⁰ quiere que trabaje, que tenga plata para producir la obra” (Otero, 2013).

Por otro lado, estas obras también exponen *reflexiones en torno a la tarea de expectación*.²¹ Por ejemplo, *En obra* (2013) de Eugenia Cadús, se constituye en una experiencia de creación y concienciación conjunta (entre artistas y espectadores) 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. *En obra* se trata, como lo especifican sus elementos paratextuales, de una pieza escénica en construcción. Esto no significa que lxs espectadorxs asisten a una creación que se abre en una instancia de su proceso (lo que usualmente se nombra como

festivo del bolsillo de los artistas en nuestro país, del absurdo rol del artista en el mercado”, según lo publicado en la plataforma Alternativa Teatral (www.alternativateatral.com).

20 “Andrea” es el nombre del personaje de su obra anterior, *Andrea* (2012). Según cuenta Marina Otero en *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, aquel personaje ficcional se le apareció en un sueño y le indicó que debía hacer una nueva obra que hablara de ella misma. A partir de allí, *Recordar 30 años* se construye con restos de la obra *Andrea*, hablando Marina en primera persona.

21 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. Si consideramos que toda espectación implica, de un modo u otro, la gestión de expectativas.

work in progress), sino que son co-creadores de ese proceso mediante la toma de decisiones compositivas como ser la duración, el orden, la superposición y la detención de las escenas. Se trata de un aparato escénico en el que lxs espectadorxs miran y deciden, espectan y construyen la obra. Seis performers se encuentran frente al público, separadxs del grupo de espectadores de pie, por una mesa rudimentaria, en la que una consola con una decena de interruptores será el objeto mediador entre la responsabilidad creativa y constructiva de lxs espectadorxs, y las acciones, danzas y escenas desarrolladas por lxs performers.²² *En obra* se propone como un juego creativo y compositivo, basado en la composición coreográfica de la experiencia espectral, que permite la reflexión y prueba conjunta de las relaciones que se establecen en un hecho escénico: *refuncionaliza* (Benjamin, 2001)²³ acciones, responsabilidades y relaciones entre lxs unxs (performers) y lxs otrxs (espectadores).

La poética del desencanto se caracteriza también por la *fragmentación de la escena* y del dispositivo escénico, es decir, la exposición subrayada de los medios técnicos, está fuertemente presente en este grupo de obras. Los cables, las PC, proyectores y zapatillas prolongadoras están también a la vista, proponiendo una nueva formalidad objetual desencantada, diluyendo cualquier resabio de ilusión que pudiera quedar; casi como la ilustración, con los cables a la vista, de las condiciones en las que toca trabajar día tras día.

22 Los espectadores deben organizarse para elegir y accionar, alternadamente o no, los interruptores de la consola, los cuales activan artefactos intraescénicos (como luces, reproductores de música, ventiladores, etcétera) que desencadenan la ejecución y/o interpretación de escenas por parte de performers: "danza del viento", "unísono", "monólogo", "tragedia", etcétera.

23 Para Walter Benjamin, "refuncionalizar" la forma implicaría transformar el aparato de producción en vez de abastecerlo. Esto implica, en primer lugar, preguntarse qué función tiene la obra dentro de las relaciones de producción de su época; suprimir, por ejemplo, la oposición entre actores y espectadores; eliminar la oposición entre técnica y contenido (Benjamin, 2001).

Elementos y objetos que otro tipo de configuración escénica intentaría ocultar, en estas piezas adquieren singular presencia: no solamente no se ocultan, sino que son expuestos. Inclusive son exhibidas también las tareas de manipulación de esos elementos, como en el inicio de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* en la que, mientras el público va ingresando a la sala, dos performers acomodan cables, pegan cintas de papel en la pared, conectan artefactos y los prueban, configurando el espacio escénico con sus costuras a la vista.

Cables, amplificadores, computadoras, tomacorrientes, proyectores, consolas, cargan el espacio escénico dinamizando la unidad ilusionista, mostrando una capa más: las tramoyas desencantadoras de las obras. Me refiero a que una de esas capas es el trabajo de lxs artistas: mostrar el quehacer compositivo y productivo de los bailarines y coreógrafxs en términos de trabajo desencanta la escena ideal-total. La exposición subrayada de los medios técnicos necesarios para realizar la función es otra capa de esa fragmentación escénica que también tiende al desencanto; a descubrir, desocultar, desilusionar.

En este sentido, optar por la fragmentación escénica (entendida como el quiebre o la descomposición de una escena unificada e ilusionista) es un rasgo preeminente en la poética del desencanto. Se trata de un gesto de desocultamiento que se apoya, por un lado, en la exposición subrayada de los medios técnicos, puesto que esos elementos exhibidos no están en la escena a modo decorativo, sino que son objetos sobre los que hay que operar y ejecutar acciones. Acciones que son coreográficas y que definen modos específicos del cuerpo en escena; por ejemplo utilizar la computadora para emitir la información a un proyector para crear una textura audiovisual, como lo hace uno de los performers y 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 el realizador de video en esta misma obra, para filmar a Otero y transmitir su recorrido en vivo cuando ella corre hacia fuera de la sala; ecualizar y probar el instrumento con el que producirá música, como hace el performer/músico que acompaña a Rakhal Herrero en *Basura*; manipular un micrófono ambiente como lo hace uno de los performers de Krapp para captar el sonido de unas vocalizaciones de Fernando Tur y Gabriel Almendros en *Adonde van los muertos (lado B)*; operar una consola como lo hacen lxs espectadores de *En Obra*.

Los ejemplos no son, en este escrito, más que descripciones, pero como mencioné anteriormente, en 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, resolver, manipular, explicar), es decir, el trabajar. O en todo caso, estas obras expanden la idea de danza y muestran también la expansión de la idea de trabajo, ya hecha cuerpo.

Lo real en lo documental y autobiográfico

Otro aspecto característico de lo que denomino *poética del desencanto* es el particular tratamiento de *elementos documentales y autobiográficos*. Habilitado por la lógica de desocultamiento en relación a los aspectos del proceso creativo, productivo y de gestión, el proceso de concienciación se amplía conteniendo, no solo la temática del trabajo en el contexto específico porteño, sino también los sujetos y los cuerpos del trabajo (o, por qué no, los “cuerpos sujetos al trabajo”). Esta articulación (cuerpo, persona, artista, trabajador) suscita el ingreso de lo real autobiográfico, en

tanto los cuerpos en escena de creadores y bailarines son el punto de intersección entre lo que formal y concretamente sucede en el escenario, y la trama laboral/biográfica de sus protagonistas.

La sinopsis de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* de Marina Otero anuncia: “Hace ocho años²⁴ 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”²⁵ (Otero, 2013). Pero ¿cómo aparece el cuerpo en escena? En el caso de esta obra, el cuerpo adopta, por momentos, un tono operativo (es decir, la tonicidad necesaria para realizar acciones como hablar al micrófono, introducirse en una bolsa, vestirse, desvestirse), y por momentos un hipertono (esto es un exceso de tonicidad, una inyección de musculatura que le permite impactar contra el piso, realizar movimientos súbitos, construyendo un virtuosismo particular, impetuoso). Más allá de esta ciclotimia de tonos musculares, vale apreciarlos en relación a los demás elementos de la escena (ya sean textos, modos de estar y mirar, música, imágenes proyectadas). Propongo un ejemplo: uno de los momentos de la obra que implica un exceso de tonicidad, es un fragmento que Otero recuerda y repone de su obra anterior, *Andrea*. La recuperación de aquella escena, que consiste en un despliegue de movimientos rápidos, su cuerpo desnudo saltando repetidas veces para caer al suelo, e impactar y hacer sonar la carne al golpearse, es precedida por el siguiente texto:

24 Esta referencia a un período de tiempo va modificándose según de qué temporada de funciones se trate: “hace siete años”, “hace ocho años”, etcétera.

25 Extractos de la sinopsis de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, publicada en la plataforma Alternativa Teatral (www.alternativateatral.com).

Mi única salvación es llegar al final de la obra para golpearme contra el piso y que el físico no me sirva para nada. Sentir dolor, romperme algo, lastimarme los meniscos, rasparme los codos, deformarme la cara. ¿Por qué en vez de hacerla en un teatro rata como este no hice la obra en el medio de la calle, así de paso me pisaba un auto? A esa última función van seis personas, y la escena que más disfruto hacer es esta. (Otero, 2013).

De esta manera, en vínculo con el texto de presentación, la escena es construida desde un cuerpo hipertónico y aparentemente fuerte para aguantar esos golpes, que contrasta con el tono de fragilidad y vulnerabilidad de quien enuncia. Así, esos golpes, dolores, lastimaduras, raspaduras y deformaciones aparecen para contener el desencanto de afirmaciones como “soy una bailarina frustrada que ni siquiera hace una coreografía de mierda” (Otero, 2013).

Por el contrario, en *Por el dinero* —y también en otras obras como *Adonde van los muertos (lado B)* y *Adonde van los muertos (lado A)*— aparece una particular fisicalidad hipotónica (un tono muscular bajo), o la ejecución de acciones con la mínima energía requerida. Los cuerpos se presentan presa de cierto abatimiento o aparente descuido, friccionando con fisicalidades entrenadas y adoctrinadas por la preparación de muchos años. En *Por el dinero*, lxs directores/performers —porque el performar no está diferido en un otro, sino que los mismxs directores toman la escena— adoptan formas corporales específicas derivadas de la ejecución de acciones técnico-operativas. Me refiero a formas corporales que contrastan con las formas virtuosas en que la hemos visto a Acuña en otras manifestaciones de danza, que exponen cierta experticia, o que son más propias de una herencia de danza entendida como diseño de movimientos “difíciles” de ejecutar.

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, el tono y el tiempo insumido en tomar los instrumentos musicales y comenzar la escena del recital, aparecen no solamente despojados de virtuosismo sino incluso algo cansados o carentes del mínimo esfuerzo. En el marco del tema de la obra, ese *cuerpo del desgano* 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. El desencanto en el que parecen estar los cuerpos (y que se refuerza en el objetivo de desencantar al espectador) pareciera hablar de que los artistas, por mucho que disfruten de su arte, no pueden vivir del capital simbólico y del reconocimiento de sus pares, puesto que tienen obligaciones económicas que cumplir. Inevitablemente, la pieza activa preguntas respecto del contexto porteño de creación y producción, que implicaría pensar la localización de la práctica artística (en sentido estético, laboral profesional, de circulación, etcétera) en nuestro contexto específico.

Los cuerpos del desgano a los que me referí, se presentan en diferentes variantes; pienso, por ejemplo, en el disminuido tono muscular insumido en las acciones y danzas de la performer que *En obra* hace de “el reemplazo”, realizando versiones de “segunda mano” de las escenas que se van desarrollando en la pieza. Por otro lado, si pensamos en las obras del Grupo Krapp, los cuerpos reinciden en la hipotonicidad y “falta de brillo” que, trabajada en clave humorística, resulta tan característica de sus puestas escénicas. Un momento ejemplar en este sentido, es la primera escena de *Adonde van los muertos (lado A)*. Luego de que, como mencioné, Edgardo Castro explicita cuál es la estructura de la

pieza y los posibles motivos del grupo para hablar sobre la representación de la muerte, tiene lugar la escena “encargada” a la coreógrafa Fabiana Capriotti. Vemos a Capriotti, mediante una proyección de video, en su tarea de dirigir la escena video: se la ve explicando cómo sería su propuesta de representación. La escena se titula “Tiempo muerte” y la directora “por encargo” ofrece pautas, según cómo se imagina la representación de la muerte:

Se podría probar una situación muy heterogénea en la que cada personaje dentro de la escena tenga un ritmo que sea suyo y sea su modo de estar muerto: la muerte como una situación individual. Sí, cada persona tiene un ritmo muriendo o estando muerto. [...] y todo el espacio de muerte está teñido de un ritmo, de un tono [...]. Como todos los personajes de la obra, que, a lo largo de la obra, tienen un mismo tiempo, porque están en muerte. (Grupo Krapp, 2011).

A medida que Capriotti va desarrollando su explicación, lxs Krapp van probando formas y tiempos de transitar el espacio escénico. Lo que resulta interesante es que se mueven con un tono —bajo— y “modo de estar” y mirar, aparentemente falto de expresión y con cierto desgano. Así es que su modo de responder a la pauta de Capriotti de experimentar un “tiempo de muerte” lxs performers caminan, miran y transitan “como” Krapp. Es decir, en otras obras aparece un modo similar de “estar en escena”, aun cuando no se trate de la representación de un “tiempo de muerte”.

El uso crítico de la ironía y el humor

La *ironía* y el *humor* constituyen una amalgama presente en la poética del desencanto. Se trata de elementos que conceden un tono patético-risible a las obras, que coexisten con la motivación anti ilusionista y desilusionante que otros procedimientos o modos de estar en escena, le confieren a la pieza. Me interesa pensar la ironía como una operación de desenmascaramiento (Gerchunoff, 2019), más que como un tropo literario o procedimiento textual.²⁶ El desenmascaramiento irónico —en línea con la lógica de desocultamiento y desencanto que caracteriza a esta poética— se asienta en la conciencia de la “propia contingencia” (Gerchunoff, 2019: 24), que está en estrecha relación con el contexto específico de creación y con los interrogantes particulares que caracterizan a las reflexiones de lxs propixs artistas respecto a sus prácticas. Pensar en la “propia contingencia” desestabiliza, en este caso, la idea de un modo “esencial” de crear que, separado de las circunstancias de producción, tome cuerpo y forma en las obras. Pensar una *poética del desencanto* implica una mirada atenta a esas contingencias, las cuales explican el porqué de una especial escenicidad. En algunos casos el proceso de concienciación que inauguran lxs creadores ironiza desenmascarando, por ejemplo, las vicisitudes implicadas en la relación entre la obra y lxs espectadores.

En *Adonde van los muertos (lado B)*, a media hora de comenzada la función, lxs integrantes del Grupo Krapp se reúnen en una suerte de mesa de trabajo que está ubicada del lado izquierdo del escenario y recrean entre ellxs las preguntas

26 En *Ironía On*, Santiago Gerchunoff (2019) hace un recorrido de la ironía desde sus usos más antiguos para pensar la ironía actual en la experiencia de masas. En ese desande de los usos de lo irónico y de su origen político, arriba a la idea del desenmascaramiento.

y apreciaciones que, hipotética y posiblemente, podrían hacerse lxs espectadores luego de ver esa 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. (Grupo Krapp, 2010).

A modo de intervalo, este momento de reflexión y explicitación en la mesa de trabajo, tiene el poder de desestabilizar la media hora de obra que hubo antes. Como una prueba de lectura de mentes de lxs espectadores —en general, desencantadas—, el elenco ensaya posibles relaciones entre la obra y sus receptores, construyendo desde el humor las primeras tres o cuatro escenas de la pieza. Esta situación, la de sentarse a la mesa y compartir ese tipo de preguntas y reflexiones casi burlescamente, se repite dos veces más; cada vez en referencia a las escenas que la antecedieron y asumiendo, lxs artistas sentados a la mesa, cierto tono de fracaso. ¿Hay ironía en ese “actuar de” artistas perdedores? Hay ironía en burlarse de la propia creación o producto en lugar de ponderar sus logros y virtudes (Gerchunoff, 2019). Hay, simultáneamente a esta humildad, cierta jactancia. Hay, entonces, una apertura de sentidos en direcciones contradictorias, aspecto que está en la base de la ironía. ¿Se ríen de su fracaso, o se ríen de actuar su fracaso mientras se saben triunfadores?²⁷ Sugiero

27 Santiago Gerchunoff encuentra una relación originaria entre la ironía y la humildad. El *eiron* siempre se presenta con su antagonista: el *alazon* (un charlatán que se muestra como sabio). El *eiron* desenmascara al *alazon*, pero ¿cuál es su estrategia? El *eiron* ostenta humildad e ignorancia para que el *alazon* hable demás, así se evidencia su vanidad y queda al descubierto su ignorancia (Gerchunoff, 2019). Así es que la ironía se concreta en una especie de mensaje y actitud bifurcados, ambivalentes, aparentemente contradictorios.

que la bifurcación de sentidos propia de la ironía —aunque si profundizamos, quizá podemos pensar en más de dos direcciones— implica, en estos casos, una irrupción de lo real desencantado. La ironía desenmascara la disyuntiva entre los aspectos triunfo/fracaso, ganancia/pérdida, gran capital simbólico/cansancio y precariedad, que *conforman* nuestras prácticas dancísticas de la ciudad de Buenos Aires.

En *Por el dinero*, Acuña y Moguillansky, sentados en sendas sillas casi en el proscenio, leen los mails que intercambiaron con una funcionaria francesa quien eventualmente financiaría una película de Moguillansky. La lectura de los sucesivos correos, explicita el trayecto desde unas circunstancias favorables (europexs sosteniendo económicamente un proyecto sudamericano) hasta el fracaso rotundo de esa gestión. El humor y la jocosidad atraviesan la pieza y esta escena en particular, en la que ironizan su propia actitud crédula que termina en desilusión. Lxs creadores/as explicitan sus reflexiones en torno a su localización bromeando con la idea de periferia, o de “perdedores” respecto a un supuesto centro. Como si alzaran el carnet del reverso de la danza contemporánea independiente, que en términos de legitimidad pareciera estar mejor posicionada que otras danzas, pero en términos de condiciones de producción y circulación, supone contextos más inestables.

De esta manera, mediante el uso crítico del humor, las obras subrayan el histórico vínculo que tienen nuestras prácticas de danzas (latinoamericanas, argentinas, rioplatenses) con la danza hegemónica emanada de los autoproclamados “centros”. Es decir, evidencian, usualmente en clave irónica, 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. Según señala

Fabián Barba (2017) 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). Asimismo, el uso de la ironía y el humor expone y desnaturaliza las relaciones desiguales entre las diferentes economías culturales.²⁸

Por último, la recurrencia al *metalenguaje* como procedimiento que resquebraja la ilusión del dispositivo escénico, es un rasgo que, transversalmente se suma a los ya mencionados, caracterizando a esta poética. Tal como se observa, las obras insisten en evidenciar su *ser obra*, como resultado del trabajo creativo y productivo de sus creadores. Insisten en develar e ironizar las convenciones teatrales, en desocultar las operaciones que un dispositivo ilusionista ocultaría y en incluir la dimensión del ensayo. Consideran y reflexionan sobre lo adverso del contexto y remarcan el abatimiento que aprieta a su voz de enunciación.

En la ciudad de Buenos Aires, los años arrastran una historia de progresivo vaciamiento, que en algunas épocas se da de manera más drástica. El corte neoliberal caracteriza desde hace tiempo a los gobiernos porteños. Años en los que, si bien la producción de obras de gestión independiente ha sido fecunda y estéticamente diversa —como lo es hoy—, no es posible desconocer los reveses implicados en la actividad dancística: las circunstancias de creación

28 A fin de profundizar en el tema de las relaciones desiguales de poder (*fricciones*) entre centros hegemónicos y otros países, se sugiere consultar el trabajo de Victoria Fortuna (2019), que indaga en el vínculo entre la danza contemporánea de Buenos Aires y la trama política y económica, y la relación entre esas prácticas y la economía mundial.

y producción son adversas, cuando no extenuantes. La falta de políticas que acompañen el crecimiento de la actividad y alojen el trabajo de sus hacedores, determinan los procesos, cansan a los artistas y, con todo esto, *conforman* las obras que llegan a estrenarse.

En este sentido, los procesos creativos, y luego las piezas que llegan a estrenarse, están determinadas por quienes las crean e interpretan, cómo las producen y en qué condiciones. Estudiarlas en su dimensión poética supone observar eso que ellas exponen: quién crea, produce y/o interpreta, quién trabaja en la construcción artística. Las puestas en escena de la ciudad de Buenos Aires portan en sus agujeros los restos de la precariedad de sus circunstancias de creación y producción; el barro en los remos.

Sugiero entonces que la inclusión —en términos compositivos— y la irrupción escurridiza— de lo real *conforman* esta serie de rasgos que estructuran la *poética del desencanto*. Este modo singular de inclusión o irrupción de lo real define a las creaciones configurando una *escenicidad desencantada*.

Sospecho que este es el hilo que amarra las anotaciones disímiles de mi cuaderno de espiral, que son el derrame por escrito de ese balbuceo productivo, de la desconfianza que rodea la idea misma de danza como sustento y la constatación de lo trabajoso del trabajo. Las marcas de inestabilidad y vacilación, los cuerpos hipotónicos, el barro de los remos y la desnudez del proceso creativo irrumpen conformando esta *escenicidad* específica.

Bibliografía

- 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., *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires, 1ra. ed., pp. 85-115. Buenos

Aires: Casa Sofía, Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Rgc.

- Arenzon, M. (2017). *Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires (2007-2015)*. Tesis de Graduación. Buenos Aires, Departamento Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de Artes. Recuperado de: 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, F. (2017). Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. En Mark, F. (Ed.), *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*. Nueva York: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2001 [abril, 1934]). El autor como productor. En Wallis, B. (ed.), *Arte después de la modernidad: Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, pp. 297-309. Madrid: Akal.
- Clavin, A. (2021). "La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la 'danza contemporánea' de la ciudad de Buenos Aires". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Tesis de Maestría, inédita.
- Cornago Bernal, Ó. (2004). Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso. En *Revista Gestos*, núm. 38, año 19, pp. 13-34.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (2005). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Dubatti, J. (2007). Acontecimiento poético: poésis teatral. En *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, pp. 89-128. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2012). El teatro como acontecimiento. En *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Cap. 4. Buenos Aires: Atuel.
- _____. (2014). Segunda recapitulación y más coordenadas. Poésis teatral, cuerpos poéticos: más fundamentos y corolarios. En *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*, pp. 21-54. Buenos Aires: Atuel.
- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En Hang, B. y Muñoz, A., *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*, pp. 25-49. Buenos Aires: Caja Negra.

- Fortuna, V. (2019). *Moving Otherwise. Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*. New York: Oxford University Press.
- Gerchunoff, S. (2019). *Ironía On*. Barcelona: Anagrama.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- Herrero, R. (2016). Entrevista personal. Noviembre (material desgrabado).
- Kunst, B. (2016). Pronóstico sobre la colaboración. En Cornago, Óscar (coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad*, pp. 409-429. Madrid: Continta me tienes.
- _____. (2015). *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Alresford: Zero Books.
- Margarit, L. (2014). Samuel Beckett y Georg Trakl: dos poéticas del desencanto. En *Beckettiana*, núm. 13, 1, pp. 25-32. Recuperado de: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/Beckettiana/article/view/1451>
- Sluga, C. (2011). *La escena de la danza independiente de la Ciudad de Buenos Aires. Estudio de diagnóstico*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Vallejos, J. I. (2019). Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires. En *Dance Research Journal* 51 (1), 32-46. En Recuperado de: <https://www.muse.jhu.edu/article/723676>.

Obras

- Acuña, L. y Moguillansky, A. (2013). *Por el dinero*. Buenos Aires: Argentina.
- Cadús, E. (2013). *En obra*. Buenos Aires: Argentina.
- Grupo Krapp. (2011). *Adonde van los muertos (lado A)*. Buenos Aires: Argentina.
- Grupo Krapp. (2010). *Adonde van los muertos (lado B)*. Buenos Aires: Argentina.
- Herrero, R. (2013). *Basura*. Buenos Aires: Argentina.
- Otero, M. (2013). *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*. Buenos Aires: Argentina.

Ficha técnico-artística de las obras

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

Vídeo: 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 Linguardi; 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; Diana Szeinblum

Por el dinero (2013)

Elenco: Luciana Acuña; Alejo Mogueillansky; Matthieu Perpoint

Dirección: Luciana Acuña; Alejo Mogueillansky

Músico: Gabriel Chwojnik

Fotografía: Sebastián Arpesella

Asesoramiento: Ingrid Bleynat; Paul Segal

Asistencia general, colaboración dramaturgica: Fernanda Alarcón

Colaboración artística: Fernanda Alarcón; Agustina Muñoz

Coreografía: Luciana Acuña; Alejo Mogueillansky; Matthieu Perpoint

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

Basura (2013)

Intérpretes: Matías Gutiérrez; Rakhil Herrero

Operación y asistencia general: Belí Rotela

Colaboración artística: Celia Argüello Rena

Diseño gráfico: Victoria Vázquez

Co-producción: Basura; Café Müller

Dirección: Rakhal 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