

# La danza contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires y su “Poética del desencanto”\*



Ayelén Clavin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de las Artes, Argentina  
clavinayelen@gmail.com

Recepción: 10/02/2022. Aceptación: 30/03/2022

## La danza contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires y su “Poética del desencanto”

Una parte de las obras de danza contemporánea escénica independiente de la ciudad de Buenos Aires presenta un conjunto de rasgos corresponden a formas específicas de inclusión e irrupción de lo real y que conforman lo que propongo llamar “poética del desencanto”. Las obras que integran la poética del desencanto exponen que la escena es un constructo que implica trabajo (el quehacer artístico) y que está definido por relaciones de producción en un contexto específico. El desencanto —como intención y como marca poética—, es una afirmación autóctona propia de estas latitudes.

*PALABRAS CLAVES: DANZA, DESENCANTO, POÉTICA, TRABAJO, CONTEXTO.*

## Contemporary dance in the City of Buenos Aires and its “Poetics of disenchantment”

Part of the ‘independent’ contemporary dance works on stage in the city of Buenos Aires present a group of features that correspond to specific forms of inclusion and irruption of the real and that make up what I propose to call the “poetics of disenchantment”. The works that integrate the poetics of disenchantment expose the fact that the scene is a construct that involves labour (the artistic activity) and is defined by production relations in a specific context. Disenchantment —as an intention and as a poetic mark— is an autochthonous affirmation of these latitudes.

*KEYWORDS: DANCE, DISENCHANTMENT, POETICS, LABOUR, CONTEXT.*

\* El presente artículo se desprende de lo investigado en la Tesis de Maestría de la autora (Clavin, 2021), en la que formula y profundiza la propuesta de una “poética del desencanto” en la danza contemporánea escénica independiente de la ciudad de Buenos Aires. Según su propuesta, el término “desencanto” refiere a un conjunto de características de las puestas en escena y de los cuerpos que las construyen y habitan. Su perspectiva se inscribe en los estudios de danza, a su vez enmarcados en los Estudios Culturales, en cuanto considera la inclusión del contexto social y el reconocimiento de las circunstancias histórico-geográficas (Morris, 2009).

Una parte de las obras de danza contemporánea escénica de la ciudad de Buenos Aires condensa una serie de rasgos que corresponden a formas específicas de inclusión e irrupción de lo real, y configuran una escenidad desencantada. El denominador común en estas obras es el desencanto, que tiende a suspender o fracturar la ilusión. Según lo definimos en estas páginas, 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 repiensen 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”<sup>1</sup> del trabajo implicado en estas prácticas dancísticas (crear, producir, interpretar, bailar).

Proponemos, entonces, el nombre “poética del desencanto” para designar una serie<sup>2</sup> de obras de danza<sup>3</sup> que no ocultan (sino que exponen) que la escena es un constructo definido por relaciones de producción en un contexto específico,<sup>4</sup> Algunas de estas obras son: *Octubre. Un blanco en escena* (2009) y *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* (2006) de Luis Biasotto; *Ana Kamien* (1970) de Ana Kamien; *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) y *Adonde van los muertos (lado A)* (2011) del Grupo Krapp, dirigidas por Luciana Acuña y L. Biasotto; *Precarizada* (2019) de Josefina Gorostiza; *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014) de Marina Otero; *Por el dinero* (2013) de L. Acuña y Alejo Moguillansky; *En obra* (2013) de Eugenia Cadús; *Cartas a mi querido espectador* (2013) de Fabián Gandini; *Basura* (2013) de Rakhil Herrero; *Ensayo para morir* (2012) de Jéssica Josiowicz.

El desencanto es una afirmación autóctona propia de estas latitudes: una parte de la danza contemporánea porteña fractura la ilusión teatral de un modo singular. Como intención y marca poética, el desencanto implica determinados rasgos, que podríamos resumir como: 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. El objetivo de este artículo es presentar esos rasgos, al menos de manera sintética, y describir cómo constituyen esa escenidad desencantada, que establece una poética que se define en términos situados, puesto que revela marcas de su contexto local.

1. 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”.

2. Una serie supone un sistema de relaciones coherente y cohesivo, construido por el/la investigador/a, que pone en relación elementos semejantes. Estos elementos, a su vez, pueden participar de otros sistemas o series (Tinianov, 1970). En este caso, la serie “poética del desencanto” está conformada por elementos (obras dancísticas) que comparten un conjunto de rasgos que sintetizo en este artículo.

3. Si bien advertimos que, en la segunda y tercera década de este siglo, los rasgos que definen esta poética aparecen con mayor recurrencia en la danza contemporánea –puesto que están presentes en diversas obras de distintos artistas– también podrían integrar la serie “poética del desencanto” piezas escénicas anteriores (es el caso de la obra *Ana Kamien* de Ana Kamien) o posteriores a esos años, que manifiestan la singular voluntad de desocultamiento que describimos en el presente artículo.

4. Para profundizar sobre las características y los modos de producción y circulación específicos del conjunto de prácticas que conforman la danza contemporánea independiente de la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas de este siglo, puede consultarse Arenas Arce, Molina y Moreno (2018); Arenzon (2017); Mitelli, (2015); Sluga (2011) y Del Mármol, Magri y Sáez (2014).

## Una perspectiva poética para abordar la danza

En su libro *Filosofía de la producción*, Enrique Dussel (1984) señala que el concepto de “poiésis” contiene “el ámbito de las fuerzas productivas, la división del trabajo, el proceso del trabajo, etc.” (13). En este sentido, proponemos no perder de vista que los verbos que definen la creación dancística —crear, producir, interpretar, ensayar, performar, etc.— contienen la acción de construir y, por lo tanto, también el trabajo y los cuerpos implicados en ello. El trabajo artístico involucra al sujeto —a quien crea y construye—, y, por lo tanto, a su cuerpo. De este modo, los cuerpos implicados, puestos en juego, puestos en trabajo, son parte de la poética.

¿En qué consiste entonces un abordaje poético de la danza? Consideramos la distinción propuesta por Boris Groys (2014) entre una perspectiva estética y una perspectiva poética del arte. Cuando el autor afirma que el arte “depende de condiciones —sociales, económicas, técnicas y políticas— de producción, distribución y presentación estéticas más generales” (Groys, 2014: 133), propone optar por un abordaje poético, que conciba al arte contemporáneo en absoluta relación a su/s espacio/s-tiempo/s de realización.<sup>5</sup> Así es como proponemos aproximarnos a la danza escénica contemporánea porteña: consideramos que esa confluencia entre la obra, lxs artistas, y las condiciones materiales —a menudo signada por tensiones y dificultades—, constituye una “poética”. Estudiar las prácticas dancísticas desde la perspectiva poética que propone Groys, supone considerar que estos aspectos confluyen, se impactan, se determinan mutuamente.

Tomemos 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. *Basura*, obra de Rakhil Herrero estrenada en 2013, fue construida con materiales de una pieza anterior titulada *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*.

5. En este punto, quizá sea válido sumar una aclaración: nos posicionamos en un abordaje poético —en los términos de Groys (2014)— de la danza, puesto que esta perspectiva toma en cuenta el impacto que las condiciones materiales de producción tienen en las prácticas artísticas y, en consecuencia, en las creaciones/producciones artísticas (en este caso, dancísticas). Si bien podríamos considerar, simultáneamente, una aproximación al concepto de *territorialidad* propuesto por Jorge Dubatti para comprender los fenómenos de teatro entendidos en sus contextos —territoriales, supraterritoriales, interterritoriales, intraterritoriales—, esto es, comprendiendo que el territorio supone un espacio definido por “procesos de subjetivación” (Dubatti, 2020), en nuestra perspectiva centramos la atención en el impacto que los avatares que caracterizan las prácticas dancísticas de la ciudad de Buenos Aires (en términos laborales, de intercambio económico, de recursos) tienen en las puestas en escena, lo cual propicia una escenicidad singular, que corresponde a que los cuerpos de la escena (y la escena misma) portan marcas de ese contexto material.



Fuente: fotograma extraído de la obra *Basura* (Rakhal Herrero, 2013)

Incluso, muchos de los elementos que conforman *Basura* resultan significativos en la medida en que fueron recuperados y reciclados. Por ejemplo, mediante proyecciones audiovisuales en la pared de fondo del escenario se muestran, 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 de la ciudad de Buenos Aires), 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.<sup>6</sup> 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. Por otra parte, se enumeran elementos recuperados, mediante un rap que subraya el procedimiento de reciclar: “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). 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 de cómo estas obras exponen la relación entre las particularidades del contexto creativo y el trabajo diario de lxs artistas es el desmontaje a la vista del público. La exposición del “desarme” está presente en varias creaciones dancísticas como *En Obra* (2013) de Eugenia Cadús, *Cartas a mi querido espectador* (2013) de Fabián Gandini, *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014) de Marina Otero. El hecho de que lxs artistas sean lxs responsables de dejar la sala teatral vacía y limpia tal como la 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 relación entre las circunstancias que definen el trabajo de lxs artistas escénics, las posibilidades —y dificultades— con que cuentan, los materiales que tienen a disposición —y aquellos de los que carecen—, las particularidades del contexto

6. El Teatro del Perro y el Espacio Callejón son espacios escénicos del circuito *off* porteño, cuya programación incluye algunas obras de danza.

creativo-productivo, se presenta de un modo singular en la serie de obras que conforman la poética del desencanto. 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”.

## El desencanto como poética

Llamamos desencanto a una configuración singular dentro de lo que es una propuesta escénica anti-ilusionista. Las obras exponen lo que usualmente está oculto —develan sus maniobras y exponen sus procedimientos—, suspenden una lógica escénica dominante (y un modo dominante de relacionarse), y propician una toma de conciencia. La fractura del encanto consiste no solamente en dejar a la vista lo que a menudo se encuentra velado, sino también en subrayar el hecho de que las obras escénicas son construcciones como resultado del esfuerzo y trabajo humano, es decir, son producto de las tareas que llevan adelante lxs artistas y en las que están involucrados sus cuerpos.



*Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014) de Marina Otero. Ph: Matías Kedak.  
Foto gentileza de Marina Otero. En esta imagen vemos que tanto el diseñador visual como quien opera la cámara en vivo realizan sus tareas desde dentro de la escena (mueven cables, activan proyecciones audiovisuales, trasladan artefactos, etc.)

Lxs creadores/as trabajan evocando la lógica ilusionista a la vez que fracturándola. Por ejemplo, en las obras *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) y *Adonde van los muertos (lado A)* (2011), ambas del Grupo Krapp, hay un momento en que tres de 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. La tercera, Luciana Acuña, suma un pedazo de tela gruesa, a modo de recado, 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 sogá, 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*”.

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). Se configura así un tipo de escena que fractura la ilusión y subraya el trabajo de los sujetos que participan en su construcción. 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, fracturan el encanto. Toda esta escena tiene además una característica temporal y energética —que también está presente en varios otros momentos de la obra—, y es que las acciones y tareas llevadas a cabo por lxs coreógrafxs/actores/performers se ejecutan sin ninguna presteza, sino más bien en un modo parsimonioso, demorado, y con un tono corporal que en general tiende a ser monocorde, entre neutro y bajo, sin estallidos de energía.

Así, el desencanto en tanto poética tiene más de una capa. En primer lugar, radica en la elección de subrayar 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). Este aspecto corresponde a lo que Federico Irazábal (2015) observa en las obras de teatro “de ruptura” al analizar su “anauraticidad”, esto es, que valoran el fragmento, evidencian el procedimiento para desactivar la ilusión teatral, y ponen “el trabajo sobre la escena”, lo muestran (Irazábal, 2015: 88).<sup>7</sup> Las obras de danza a las que nos referimos fracturan la ilusión teatral como paradigma de representación hegemónico que oculta la manufactura (el trabajo material, intelectual, creativo) implicada en la creación. Pero el desencanto implica una capa más: desencantar contiene la idea de que hay un “tono de desencanto” ante esa realidad idílica del/la artista que vive convenientemente de su trabajo creativo. En tanto idílica, esa realidad se presenta como una ilusión, un deseo, pero en las condiciones materiales de creación y producción de nuestro contexto específico se descubre como dificultosa, esforzada, cansadora. La 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.

El desencanto como poética se asienta, entonces, en esa permeabilidad —poética— entre lo extra y lo intra escénico, entre las condiciones materiales de creación y las obras. El desencanto en las obras tiene lugar cuando su “poiésis” incluye “las fuerzas productivas” y “el proceso del trabajo” (Dussel, 1984: 13), es decir, cuando lxs coreógrafxs y performers se muestran como trabajadores escénicxs en plena realización de sus tareas, revelando los procedimientos y recursos del *hacer obras de danza*. A continuación, describimos de manera sintética los rasgos que definen esta poética: 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.

7. Quizá sea relevante sumar aquí una distinción: la noción de anauraticidad (Irazábal, 2015) 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. La anauraticidad (Irazábal, 2015) implica un gesto metalingüístico singular, en tanto la evidencia de los procedimientos, estructuras y recursos, involucra la dimensión del trabajo. El desencanto también supone un gesto de desocultamiento metalingüístico que incluye la dimensión del trabajo (junto con las condiciones dificultosas de creación/producción), pero a la vez implica un tono escénico específico (bajo, demorado, pausado, cansado) que refiere a la energía de esos cuerpos durante y luego del trabajo (es decir, tematiza la dimensión del trabajo, pero además, el trabajo está presente en los cuerpos).

## 1. El ingreso de lo real en los cuerpos

Este primer aspecto corresponde al modo en que el cuerpo está en escena: lxs performers muestran una “fiscalidad hipotónica”. Este *modo de estar* implica una forma de moverse, hablar, bailar, recorrer el espacio escénico, accionar, caracterizada por un tono bajo o dosificado. La fiscalidad hipotónica trasciende las posibilidades significativas del cuerpo, y su recurrencia corresponde a la materialización de lo real: el esfuerzo físico implicado en la creación e interpretación dancística se asienta en los cuerpos, más allá de lo dramática y compositivamente planeado para la escena. 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. Un ejemplo es el modo de estar en escena de Fabián Gandini y Lucía Disalvo en la obra *Cartas a mi querido espectador* (2013): el tono insumido es bajo y monocorde desde el comienzo hasta el final de la pieza. Ya sea que los cuerpos accionen dispositivos, se desplacen, hagan un breve baile de pareja, usen la voz, esperen, miren al público o se miren entre ellos, absolutamente todas las acciones están teñidas por esa fiscalidad hipotónica, que imprime a la escena una velocidad particular (lenta, pausada, demorada) y 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 proponen una experiencia temporal (espectar el paso del tiempo en forma de demoras, lentitudes, pausas). Esa corporalidad, ese *modo de estar*, condensa lo real en tanto una dimensión que permea la obra y deja ver el esfuerzo físico implicado en el trabajo dancístico. El esfuerzo y el cansancio que implica *hacer* danzas —crearlas, bailarlas, producirlas, hacer circular las obras— en nuestro contexto específico se deja ver en los cuerpos.

## 2. 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 de las tareas de creación de las obras como de las condiciones de producción. El ingreso de lo “real procesual” —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— instaura cierto nivel de reflexividad hacia el interior del acto creativo. Las obras escenifican las reflexiones en torno a cómo representar, organizar, poetizar, bailar, es decir, cómo se hacen —cómo se crean— las obras.

Por un lado, las obras incluyen referencias a la lógica del ensayo, caracterizada por la provisoriedad, la tentatividad y la errancia. Así, establecen y subrayan la diferencia respecto a la idea de obra acabada —como creación cerrada y como producto terminado—. Además, desestabilizan y cuestionan la operatividad de la noción autoría —en algunos casos diluyéndola, cediéndola a lxs espectadores, lxs performers o el azar—, lo cual propicia modos alternativos de configurar las relaciones entre lxs artistas y sus creaciones, y entre lxs artistas y lxs espectadores/as. Quizá el caso más radical para observar el gesto de delegar la autoría sea el de *En Obra* (2013) de Eugenia Cadús, 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, 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.



En *Obra* (2013) de Eugenia Cadús.<sup>8</sup> Foto: gentileza de E. Cadús

Por otro lado, estas piezas escénicas exhiben sus tramas (laborales, relacionales, contextuales) y exponen las dificultades de crear/producir en nuestro contexto. 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, y así instauran 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.

### 3. La dinámica irónico-humorística como recurso poético crítico

En la poética del desencanto, la ironía y el humor se vinculan a un uso crítico en dos dimensiones. Por un lado, mediante la amalgama irónico-humorística, las piezas develan las condiciones de creación/producción de la danza escénica contemporánea porteña. Se trata de una elección poética que se constituye en la herramienta técnica para propiciar una discusión respecto al aparato productivo dancístico de Buenos Aires. Por otro lado, en algunos casos, a través de la dinámica irónico-humorística las obras exponen la jerarquización cultural (Barba 2017), es decir, las relaciones desiguales entre culturas artísticas hegemónicas (auto jerarquizadas) y las culturas dancísticas de nuestros contextos específicos.

Proponemos el siguiente ejemplo: *Por el dinero* visibiliza las costuras de los procesos creativos de los que participan lxs performers de la obra; expone las marchas y contramarchas que caracterizan el trabajo de lxs artistas en nuestro contexto. En un momento de la pieza, Luciana Acuña comparte en clave autobiográfica cuáles fueron los inicios

8. La imagen corresponde a una presentación en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti en 2014.



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: “Tenés 17 años. Sos la bastonera de la banda de tu colegio”; luego, aludiendo a la segunda obra estrenada con el Grupo Krapp, dice “Esa es la única obra que les dio plata en su vida”. Y más tarde afirma: “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”. La obra se centra en exponer las preguntas que lxs creadores se hacen respecto al valor artístico —tanto simbólico como monetario; tanto de sus obras como de sus carreras profesionales—, y sobre los modos de intercambio.

Ahora bien, como mencionamos antes, la ironía y el humor también son utilizados para desnaturalizar las diferencias entre “la Danza” (como estética hegemónica propuesta como universal desde los “centros” del norte global) y las danzas, y para exponer las desigualdades y desventajas en los intercambios económicos. A modo de ejemplo, tomemos otro momento de *Por el dinero*, que exhibe un intercambio de correos electrónicos entre el cineasta argentino (Alejo, también autor de esta obra) y quien prometía conseguir los fondos necesarios (Tine). El intercambio da cuenta de tratativas difíciles, pedidos y negociaciones de dinero, y el riesgo constante de no llegar a concretar la producción del filme. Lxs performers Acuña y Perpoint se turnan para leer en voz alta 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). Esta escena, que se resuelve desde el humor que generan los distintos tonos de lectura de los mails —ansiedad, frescura, diplomacia fingida, etc.—, subraya la desigualdad de condiciones y las dificultades propias de las lógicas de intercambio global.

De esta manera, 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. Como rasgos de la poética del desencanto, el proceder irónico y el uso crítico del humor ponen 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 pretendida “centralidad”.

#### 4. El desencantamiento de la actividad espectral

Reformular la posición receptiva/consumidora del público constituye una de las premisas en las obras que conforman la poética del desencanto. La situación de espectación es desnaturalizada, ya sea porque se favorecen modos alternativos de esperar o porque se establecen experiencias de reflexión en torno a la actividad espectral, lo cual constituye un nivel más del desencanto. Se 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. Así, 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: se nos propone que especitemos nuestra propia experiencia de espectación. Esta insistencia en la lentitud está presente en *Cartas a mi querido espectador*, y nos obliga a “aguantar” la espera, instaurando un tiempo de reflexión en torno a la naturaleza de las relaciones implicadas en el hecho escénico. Otro caso que propone una configuración especial de la actividad espectacular es *En Obra*: como describimos anteriormente, al comandar una consola lxs espectadores/as tienen, literalmente, “en sus manos” la responsabilidad de tomar decisiones sobre lo que sucede en escena.

En *Recordar 30 años para vivir 65 minutos*, Marina Otero (2014) invita a alguien del público a leer un texto —que ella misma le da— en voz alta: 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.). Como vemos en estos ejemplos, la experiencia propuesta al espectador/a ya no se funda en “encantar” sino, por el contrario, en quebrar el encanto, y de este modo se instaura un proceso de toma de conciencia en torno a ese intercambio.

## Palabras finales

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.). Proponemos que la “poética del desencanto” es una afirmación local de la danza contemporánea de la ciudad de Buenos Aires, que explicita el vínculo entre las obras y sus espacios/lógicas de circulación, lo cual contribuye a develar el funcionamiento de las formas de creación en relación al aparato productivo de la danza contemporánea porteña.

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 espectacular, constituyen los grandes rasgos que se presentan de modo recurrente en las obras que integran esta poética. Son elecciones y tonos escénicos que tienden al resquebrajamiento de la ilusión y al desocultamiento del trabajo (de los cuerpos) de lxs artistas.

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 parecieran insistir en evidenciar, por un lado, su participación en un contexto creativo-productivo específico que determina, poéticamente, su práctica dancística, y por lo tanto sus creaciones. Y, por otro lado, también se observa la voluntad de lxs coreógrafxs de evidenciar y desnaturalizar las relaciones desiguales entre nuestras danzas y las tradiciones dominantes, es decir dar cuenta de una tensión que ha signado a la danza argentina y la latinoamericana (no sólo la contemporánea).

## 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., 2018. *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad*o en Buenos Aires, 1ra. Ed., Buenos Aires: Casa Sofia, Observatorio de Culturas Políticas y Políticas Culturales, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Rgc Libros.
- » 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.
- » Barba, Fabián, 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.
- » Clavin, Ayelen, 2021. *La irrupción de lo real: aproximaciones a una poética del desencanto en la ‘danza contemporánea’ de la ciudad de Buenos Aires*. [Tesis de Maestría, inédita. Fac. de Filosofía y Letras, Univ. de Buenos Aires].
- » Del Mármol, Mariana, Magri, Gisela y Sáez, Mariana, 2014. “Acerca de ‘lo independiente’ en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico”, *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.
- » Dubatti, Jorge. 2020. *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Buenos Aires: Gedisa.
- » 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>
- » Groys, Boris, 2014. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja negra.
- » Herrero, Rakhal, 2016. Entrevista personal. Noviembre (material desgrabado).
- » Irazábal, Federico. 2015. *Teatro anaurático. Espacio y representación después del fin del arte*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- » Lehmann, Hans-Thies. 2013 (1999). *Teatro posdramático*. México: Paso de gato.
- » 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, 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.
- » 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.

- » 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.
- » Tinianov, Juri, 1970. “Sobre la evolución literaria”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Todorov, T. (comp.), Buenos Aires: Signos.

### Obras mencionadas

- » *Precarizada* (2019) de Josefina Gorostiza.
- » *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (2014) de Marina Otero.
- » *Por el dinero* (2013) de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky.
- » *En obra* (2013) de Eugenia Cadús.
- » *Cartas a mi querido espectador* (2013) de Fabián Gandini.
- » *Basura* (2013) de Rakhil Herrero.
- » *Ensayo para morir* (2012) de Jéssica Josiowicz.
- » *Adonde van los muertos (lado A)* (2011) del Grupo Krapp, con dirección de Luciana Acuña y Luis Biasotto.
- » *Adonde van los muertos (lado B)* (2010) del Grupo Krapp, con dirección de Luciana Acuña y Luis Biasotto.
- » *Octubre. Un blanco en escena* (2009) de Luis Biasotto.
- » *Bajo, feo y de madera (una pieza olvidada)* (2006) de Luis Biasotto.
- » *Ana Kamien* (1970) de Ana Kamien.