



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
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretaria de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Silvana Campanini	Fernando Rodríguez 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

Una provocación antes que una conclusión

243

GEDAL

Las autoras

249

Acerca de la imagen de tapa

La imagen de tapa forma parte de un tríptico realizado por el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas junto al artista visual Alejandro León Cannock, a quien agradecemos su permiso para reproducirla.



El trabajo de foto-escritura colectiva se titula *La paradoja de las grafías* y formó parte del Proyecto “(Re)mover(nos): diálogos expansivos transdisciplinarios” curado por Virginia Fornillo y Leticia Rigal. Fue publicado originalmente en la plataforma online para la danza *Loïe Revista* en noviembre de 2020.*

A continuación, reproducimos el tríptico completo junto a las palabras que lo acompañan:

* Disponible en línea: <https://loie.com.ar/articulos/escenario-loie/removernos-etapa-i-10/>



La paradoja de las grafías, o

Historia hegemónica de la coreografía como dispositivo para civilizar los cuerpos y sus movimientos, o

Cómo dominar el movimiento, fijarlo, fotografiarlo, o

La versión apócrifa de *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caractères, figures et signes démonstratifs, Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances. Ouvrage tres-utile aux Maitres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance* (1700) de Raoul Auger Feuillet, o

Historia canónica de la coreografía en Occidente, o

La quietud como canon coreográfico, o

Signos universales para domesticar, o

Las grafías como paradojas, o

Interpretaciones aberrantes de *El arte de crear danzas* (1959) de Doris Humphrey, o

Historia de la trágica condición de cosa efímera, o

Cómo la danza padece su finitud contra el infinito arte de la economía, o

Lecturas no autorizadas de *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2006) de André Lepecki, o

Ilusiones de tridimensionalidad, o

....., y

....., o

....., o

....., etc.

Palabras preliminares

Una historia, múltiples voces

Eugenia Cadús

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal y como verdaderamente ha sido”.

Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro. [...]

El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante. [...] El don de encender en lo pasado la chispa de la esperanza solo es inherente al historiador que está penetrado de lo siguiente: tampoco los muertos estarán seguros ante el enemigo cuando este venza. Y este enemigo no ha cesado de vencer. (Benjamin, 2011: 7-8).

Se podría decir que el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) comenzó el viernes 28 de septiembre de 2018 a las 18 horas con el taller “No soy de aquí ni soy de allá: revisiones historiográficas en la danza argentina”¹ que coordiné en el Instituto de Historia del

1 Este taller fue la actividad inaugural del GEDAL. Organizada como transferencia de Eugenia Cadús a partir del otorgamiento de una beca del programa BECAR CULTURA de la entonces Secretaría de Cultura de la Nación Argentina (hoy Ministerio de Cultura). El taller consistió en ejercitar los posicionamientos acerca de la defensa de la necesidad del estudio e investigación particular de América Latina en diálogo hemisférico con los discursos hegemónicos de Estados Unidos y Europa. Una postura que discutía con la que habla de una “Danza en Argentina” y con la reproducción en nuestras investigaciones y planes de estudio, de una mirada colonialista de la historia. Para ello se trabajó con textos e imágenes disparadores y en base a la propia experiencia de los asistentes. La actividad estaba dirigida a miembros de la comunidad de la danza, investigadores en arte, bailarines, coreógrafos, académicos, estudiantes, docentes, público en general, y todos

Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (IHAAL) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Esta fue la actividad inaugural pero no fue el inicio² ya que “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’” (Benjamin, 2011: 13).

El GEDAL es un proyecto, un deseo, un inicio y un fin, que “comenzó” en algún momento del desarrollo de mi proyecto doctoral y se empezó a materializar en 2018. Sentía necesario crear un grupo de estudio, intercambio e investigación, que articule el interés de pensar las danzas desde nuestra localidad. Si bien existen espacios que permiten desarrollar los Estudios de Danza, como proyectos y grupos de investigación en danza y performance, hasta la creación del GEDAL no existía otro, en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), que se dedique exclusivamente a pensar a la Argentina y Latinoamérica.

Considero y consideramos en el GEDAL, que resulta necesario hoy en día, analizar las danzas locales y regionales en su especificidad, en diálogo hemisférico con los países hegemónicos y en diálogos Sur-Sur.³ La historia y teoría de las danzas que persiste en nuestro país necesita un cambio epistémico decolonial. Tal como explica Enrique Dussel (2018)

aquélxs interesadxs en la temática de las danzas argentinas y latinoamericanas, aportando a la problematización y reflexión acerca de la identidad del colectivo de la práctica de la danza.

- 2 A partir de allí, el GEDAL continúa reuniéndose todos los viernes en el IHAAL (o virtualmente durante la pandemia actual) para estudiar, debatir, escribir, discutir y compartir reflexiones acerca de las danzas argentinas y latinoamericanas desde una perspectiva crítica. Asimismo, se realizan actividades especiales donde invitamos a colegas a compartir su trabajo y también participamos como grupo, de diferentes proyectos, reuniones científicas y publicaciones.
- 3 En este punto, me refiero al sur global, es decir, no al Sur geográfico necesariamente, sino a un Sur metafórico, o “Sur antiimperial” como lo denomina De Sousa Santos (2011). Es “la metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo, así como por otras formas que se han apoyado en ellos como, por ejemplo, el patriarcado.” (De Sousa, 2011: 16).

durante una conferencia, la descolonización cultural significa dejar de ser colonia de una cultura extranjera que creemos que es la nuestra pero no lo es, sino que es la de otros y la creemos nuestra. Lo cual implica también, un debate historiográfico, epistémico y metodológico. Permitiendo que otras historias, agentes, y genealogías aparezcan. Esta postura discute con la actual que habla de una “Danza (con mayúscula) en Argentina” y con la reproducción en investigaciones y planes de estudio, de una mirada colonialista de la historia.

Un breve paréntesis acerca del estado del arte⁴

Para las Epistemologías del Sur, el universalismo europeo es un particularismo que, a través de formas de poder, muchas veces militar, logró transformar todas las otras culturas en particulares, y por eso, en este momento, tenemos una aspiración de universalismo. Pero es desde abajo que debemos construir, de una manera subalterna, insurgente [...]
(De Sousa, 2011: 20)

Se denomina “estudios de danza” —anteriormente “historia de la danza”— a la disciplina académica que investiga acerca de las danzas particularmente desde una perspectiva interdisciplinaria pero que con su desarrollo ha introducido metodologías y teorías propias (Morris, 2009). Estos, como tales, surgen en la Argentina, aproximadamente a mediados de la década de 1980. Podemos tomar como hito, la creación en 1986 de la materia Teoría General de la Danza

4 Este apartado se deriva del artículo “Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia” escrito por Eugenia Cadús (2019) y publicado en la revista *Intersticios de la política y la cultura, Intervenciones Latinoamericanas*.

—en la carrera de Artes, orientación Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires— a cargo de la investigadora y docente precursora en la materia, Susana Tambutti. Previamente, desde mediados del siglo XX, encontramos algunos escritos sobre danza de tipo histórico, etnográfico, de crítica de espectáculos o biográfico, pero ninguno de estos tiene un encuadre académico, universitario o científico. De todos modos, los estudios de danza desarrollados en nuestro país, se concentran en la historia de la danza escénica, aunque no siempre se explicita.

Asimismo, la narrativa dominante de la historia de las danzas argentinas se centra en “La Danza (con mayúscula) *en* Argentina”. Esta declaración epistémica implica un punto de vista político, ideológico y estético particular que enfatiza una perspectiva colonialista, e invisibiliza caminos, archivos, repertorios, patrones, historias, agentes, voces y cuerpos. En oposición a esta violencia epistémica contenida en dicha historiografía, nos interesa avanzar en un camino hacia la *desobediencia*, en los términos de Walter Mignolo (2010).

En primer lugar, cabe analizar la frase hegemónica “Danza en Argentina” y qué implica la idea de una “Danza” con mayúscula y la preposición “en”. Por un lado, Danza (con mayúscula) refiere a las técnicas y estéticas de danza provenientes de Europa o Estados Unidos, asumiéndolas como universales. La palabra “danza” así utilizada, representa por lo general, a la danza académica legitimada, es decir el ballet,⁵ la llamada danza moderna⁶ o la denominada como con-

5 Ya en 1970, Joann Keallinohomoku (1983) propuso pensar al ballet como una “danza étnica”.

6 A modo de síntesis, podemos decir que según este relato, la danza moderna surge a principios del siglo XX y se compone de dos ramas: la norteamericana, que se denomina *modern dance*, iniciaría con Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn y otros, y alcanza su esplendor con Martha Graham, Doris Humphrey y Helen Tamiris (como las coreógrafas más conocidas), continuando

temporánea.⁷ Tras esta categoría, se homogeneiza bajo el término “danza” a diversas prácticas ocultando el recorte temático, conceptual y estético implícito en esta operación. En este sentido, Emily Wilcox (2018), sostiene, retomando a Dipesh Chakrabarty, que la danza moderna y posmoderna no son neutrales ni universales, sino que, por el contrario, representan intereses específicos y localizados que se benefician del mito del universalismo.

De este modo, se crea un canon y genealogías determinadas. Se legitima una danza, una tradición y un origen por sobre otros. El inicio siempre está en Europa, podríamos decir que, en la mayoría de los casos, específicamente está en Francia, y la danza local se crea como periférica a este supuesto centro, lo cual plantea una otredad espacial y temporal. Tal como explica Fabián Barba (2017), en este proceso hay una espacialización del tiempo histórico que determina una *negación de simultaneidad* a prácticas subalternas (al respecto ver también Lander, 2016).

Este proceso también es señalado por Wilcox (2018) respecto a la danza china, cuando en los años 1950 los estilos de danza clásica y folklórica de China pasan a ser denominados danza “tradicional”, mientras que la danza de Estados Unidos que se impone en ese momento como parte del proyecto cultural de la Guerra Fría, se denomina “moderna” (168). En este proceso que, aunque no se dio exactamente del mismo modo, también se puede identificar en la Argentina (Cadús, 2017; 2020) y Latinoamérica, la danza

luego su desarrollo en el denominado “modernismo” de Merce Cunningham; y la danza moderna alemana o *Ausdruckstanz*—danza de expresión— con Mary Wigman y Rudolf von Laban como sus representantes más directos. Para complejizar este término ver, por ejemplo, Barba (2017).

7 En términos generales, la llamada danza contemporánea o posmoderna surge, según la historiografía establecida, en la década de 1960 en los Estados Unidos con referentes como Yvonne Rainer, Steve Paxton y Trisha Brown. Se compone de diversas técnicas tales como el *release* o el *contact improvisation*. Para problematizar este término, ver Chatterjea (2020).

de las potencias económicas e imperialistas no solo ganan su lugar como “universales”, sino que también pasan a ser las determinantes del factor temporal. Así, solo un conjunto de técnicas son consideradas “danza moderna”, y otro conjunto de expresiones constituyen la danza “posmoderna” o “contemporánea”, atribuyéndose superioridad espacial —*geocultural* en términos de Mignolo— y temporal. Las demás expresiones se tornan tradición —forman parte de las danzas tradicionales— obturándose sus capacidades artísticas estéticas y sus posibilidades de modificarse y establecer nuevas o distintas genealogías.

Por lo tanto, proponer una *Danza* con mayúscula resulta una estrategia homogeneizadora, totalizante y representante de intereses políticos, sociales y económicos de dominación. Frente a esto proponemos una *danza* o *danzas* con minúscula y en plural para incluir nuevas fuentes y nuevos sujetos de la historia. De todos modos, este cambio debe ser epistemológico y no meramente de enunciación.

Pasamos ahora al análisis de la preposición “en” de la afirmación “Danza en Argentina”, que como comenzamos a ver, se encuentra intrínsecamente ligada a la temporalidad. Existe en la historiografía de las danzas locales el posicionamiento de que la danza escénica académica (ballet, danza moderna y danza contemporánea) —que como vimos, homogeneiza a todas las danzas— es una implantación en nuestro país y las apropiaciones de estos lenguajes artísticos solo serían graduales. De este modo, se presenta un debate entre lo supuestamente *universal* y lo *local*. Esta postura conlleva dos presupuestos: por un lado, que lo local sería solo aquello que refiere a una identidad nacional propia y distintiva; y por el otro, que el “campo”⁸ o la práctica

8 Colocamos la palabra “campo” entre comillas para referirnos a la presuposición y asimilación que realizan estos escritos, de la noción de *campo* desarrollada por Pierre Bourdieu (1995; 2002).

de la danza no estaría conformada/o. Según esta perspectiva, existirían intentos de una *danza argentina* solo cuando se produce una mixtura con el folklora; y compara la producción local con aquella de un supuesto centro legitimado (Estados Unidos o Europa).

Además, subyace en esta propuesta, una idea teleológica: “la danza” debe progresivamente alcanzar la *autonomía* dada por el modernismo. Este planteo sigue la propuesta de Clement Greenberg (1960) y Arthur Danto (2009) y acarrea colonialidad del tiempo y del espacio. De este modo, se crea un canon que legitima o invisibiliza prácticas, cuerpos, voces, archivos, etcétera.

Fabián Barba analiza la narrativa dominante de la historia de la danza, la cual se hace eco de la teoría del modernismo estético planteada por Greenberg. Barba (2017) propone que esta narrativa en búsqueda de la “pureza”, lineal y progresiva, es historicista en los términos de Chakrabarty. Es decir, refleja la ideología del desarrollo y el progreso, que propuso que la modernidad y el capitalismo se globalizaran a lo largo del tiempo, originándose en Europa y difundándose luego por el resto del mundo. Esta estructura de “primero en Europa y luego en otro lugar” es la base de la temporalidad histórica propuesta por el historicismo. Por lo tanto, el historicismo propone al tiempo histórico como una medida de distancia cultural y desarrollo institucional entre Europa y el resto del mundo. De este modo, desde un punto de vista estético, la idea de “pasado de moda” refiere a la idea de subdesarrollo y de dependencia (Barba, 2017: 403).

De todos modos, pocos de estos textos explicitan el tomar la definición de Bourdieu, aunque entrelíneas se puede leer la influencia de este concepto, probablemente mediado por la crítica literaria argentina. En mi investigación no utilicé la concepción bourdieuana de *campo* ya que no considero que sea fructífera para nuestro contexto, sino que prefiero usar la noción de *práctica* (Cadús, 2017; 2020).

Entonces, ¿cuándo se puede hablar de una *danza argentina*? ¿Por qué si se habla de una “danza alemana” por ejemplo, no se podría hacer lo mismo respecto a nuestro país? Siguiendo el planteo de Mignolo —y con él, el de muchos críticos decoloniales— el demandarle a la práctica de la danza local un tinte que demuestre dicho localismo, solo nos reposiciona como “periféricos”, “subalternos”, dependientes, perpetuando la colonialidad. Pero, si se habla en términos de *interculturalidad* (Fornet-Betancourt, 2004) surgirían *danzas argentinas* (en el sentido de práctica situada) que no necesariamente tematicen o se “fusionen”⁹ formalmente con las supuestas danzas “tradicionales”.

El filósofo cubano Raúl Fornet-Betancourt (2004) propone que la interculturalidad es una “opción”, una actitud hacia un reaprendizaje, una “disposición” a:

... aprender a pensar de nuevo; es decir, empezar por reconocer nuestro analfabetismo intercultural y volver a la escuela, por decirlo así, para aprender a leer el mundo y nuestra propia historia desde los distintos alfabetos que nos ofrece la diversidad de las culturas. (2004: 11).

En este proceso, lo *intercultural* como prácticas culturales, parte del reconocimiento recíproco de las culturas, y es una práctica de *traducción* (Fornet-Betancourt, 2004).

Consideramos que existen influencias provenientes de geoculturas hegemónicas de la danza que se suponen universales, y *traducciones* por parte de agentes locales. De todos modos, entendemos que existe un proceso de conformación de la práctica de la danza en nuestro país que resulta paulatino y no exento en sí mismo de ideologías,

9 Sobre la idea de “fusión” y la colonialidad que implica, ver Savigliano (2009).

hegemonías y contrahegemonías. Es por ello que resulta imprescindible el ejercitar la criticidad constante en el análisis de la historia y tener en cuenta que esta práctica artística local no es completamente independiente, pero como dice Mignolo (2010) a partir del pensamiento de Partha Chatterjee quien propone la idea de “nuestra modernidad”: “sin flagelarse, sin vergüenza, sin penitencia, [es] ‘nuestra’” (2010: 24). O como ya lo dijo José Martí en 1891, en su famoso texto “Nuestra América”, en *crear* está la salvación, “Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, *ies nuestro* vino!” (Martí, 2010: 137).¹⁰

Claro que no estamos proponiendo hablar de la identidad argentina de un modo esencialista que obture la *interculturalidad*. Sino que consideramos a las naciones del modo en que las concibió y definió Benedict Anderson (1993), como “comunidades imaginarias” surgidas de un proyecto de modernidad que flaqueaba debido a las guerras mundiales. No obstante, siendo conscientes de esto, dichas identidades no dejan de ser nuestro *locus* de enunciación, y debemos hacerlo explícito, tanto deconstruyendo el lugar de enunciación y poder de quienes se pretenden universalistas —provincializar el universal para generar el desencanche epistémico—, como haciendo explícito el nuestro. Consideramos que esta comunidad imaginaria, producto de una modernidad colonialista, condiciona nuestro *locus* de enunciación. Debemos ser conscientes de las características “imaginarias” de nuestra identidad nacional, pero no por eso deja de ser *nuestra* o *nuestras*, haciendo hincapié en su pluralidad.

10 La cursiva es mía.

Retomando...

El GEDAL, inscripto en los estudios de danza(s) y atravesado por esta historia disciplinar local, es un grupo que se piensa interdisciplinario, valorando la especificidad de las danzas locales entendidas como interculturales, abordando diferentes temáticas desde distintos puntos de vista. Con este fin, el GEDAL se propone realizar diversas actividades de formación y difusión de los estudios de danzas argentinas y latinoamericanas. Así, surge el presente libro.

Danzas desobedientes: estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018), responde a la necesidad de contrarrestar la narrativa establecida de los estudios de danzas argentinos desde su misma materialidad, “peinar a contrapelo” la historia, siguiendo la expresión de Walter Benjamin (2011). Es un gesto de desobediencia que excede al *desenganche epistémico* (Mignolo, 2010) con una contrapropuesta. Mignolo (2010) plantea no pedir reconocimiento al “centro” o inclusión en la *humanitas*¹¹ sino desobedecer a esta epistemología y a la idea de modernidad occidental “de los ideales humanos y de las promesas de crecimiento económico y prosperidad financiera” (2010: 11). Mientras que la desobediencia civil solo puede llevarnos a reformas —explica Mignolo—, la desobediencia epistémica es la clave de la opción decolonial que inicia en el *desenganche epistémico* (2010: 32).

11 Explica Mignolo (2010): “[...] la matriz colonial de poder: un sistema racial con una clasificación de la sociedad que inventó el occidentalismo (Indias occidentales), que creó las condiciones para la formación del orientalismo; diferenció al sur de Europa de su centro (Hegel) y, en esa larga historia, reconfiguró al mundo como primero, segundo y tercero durante la guerra fría. Lugares de no-pensamiento hoy se están despertando del largo proceso de occidentalización (lugares de mitos, de religiones no occidentales, de folclore, de subdesarrollo). El hombre, la mujer que habita regiones no europeas descubrió que él, ella, ha sido concebido, como *anthropos*, por un centro de enunciación autodefinido como *humanitas*” (2010: 11).

En este sentido, siguiendo a Boaventura de Sousa Santos (2011), nos proponemos construir conocimiento desde las *epistemologías del Sur*. De acuerdo a este autor, dichas epistemologías son profundamente históricas, “pero parten de otras historias que no son precisamente la historia universal de Occidente” (2011: 17). La(s) nuestra(s) es (son) una(s) historia(s) (posible/s) de múltiples voces, ampliando el horizonte de posibilidades y de inteligibilidades, en la(s) que hay que “dialogar, argumentar, contraargumentar con otras epistemologías” (De Sousa, 2011: 18).

Siguiendo este pensamiento, el libro no pretende universalidad, unicidad ni totalidad. Por el contrario, es pensado como hacer estudios de danzas desde una *lugarización* (*placeism* en inglés para Wilcox). Esto implica no solo narrar la historia hegemónica y homogeneizadora, sino relatar aquellas historias variadas no solo geográficamente sino también en tipos de danza, espacios, prácticas y comunidades que participan (Wilcox, 2018). En este sentido, proponemos seguir desentrañando las implicancias de la colonialidad, el universalismo, la modernidad y modernismo en las danzas argentinas, haciendo explícito nuestro lugar de enunciación y explorando diversas prácticas y comunidades. Lo cual implica también distinguir y enunciar las diferencias y privilegios de clase, raza y género. Ya que, como expone Fernet Betancourt (2004):

El esfuerzo por aproximarnos conjuntamente a lo intercultural tiene que caracterizarse, a mi parecer, por ser un esfuerzo en el que mostramos explícitamente que nosotros mismos como personas estamos involucrados en la creación del espacio intercultural. Pues el campo de lo intercultural, como ya se anotaba, no está fuera de nosotros. (2004: 12).

Así, cada escrito incluido en el presente libro expone una voz particular, un punto de enunciación localizado —explicitado en la primera persona del singular— que denota recorridos de investigación, metodologías y puntos de vista que buscan de un modo u otro, mover los cimientos de las narraciones establecidas. Entendemos cada artículo como un mundo propio, con sus diálogos particulares, interlocutores, genealogías, etcétera. Cada uno propone diferentes recorridos y puntos de vista para pensar las danzas, particularmente en Buenos Aires, así como diferentes metodologías. Es por ello que pensamos los distintos capítulos como aperturas a los procesos de investigación y como planteo de preguntas. Algo así como diferentes ingresos a la cocina de la investigación en danzas.

En este sentido, proponemos otro(s) modo(s) de hacer estudios de danzas. Uno multívoco, plural y diverso. Es por ello que resulta destacable también la modalidad de edición que tuvo este libro. Así como la escritura del epílogo, la edición de este trabajo fue principalmente colectiva. Basándonos en nuestro modo habitual de trabajo, centrado en el debate, la criticidad y la horizontalidad, nos propusimos un ejercicio de lectura, devoluciones y repreguntas también grupal. Cada artículo fue leído, discutido, y puesto en jaque por todo el GEDAL. Un proceso que duró algo más de un año —sumando lecturas compartidas como marco teórico general del grupo— pero que se intensificó en los particulares meses de marzo, abril y mayo de 2020, en los que la conexión semanal (aunque ahora virtual) del GEDAL, resultaba una necesidad de grupalidad, una resistencia.

Esbozo de contenidos

El historicismo plantea la imagen “eterna” del pasado, el materialista histórico en cambio plantea una experiencia con él que es única. [...] El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. [...] Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. (Benjamin, 2011: 15).

Quizás debido a su pluralidad y a la vez colectividad del libro, donde los debates internos se tradujeron a los distintos escritos, se pueden dar distintas lecturas al conjunto de capítulos.

Un orden posible, probablemente el más tradicional en las historias de las danzas locales, sería el cronológico. Quien desee realizar dicha lectura, puede hacerlo siguiendo el siguiente orden de los artículos, los cuales cubrirían gran parte del siglo XX y XXI: “Latinoamericanismo, indigenismo y vanguardia: Joaquín Pérez Fernández y su *Torrente indiano*” que abarcaría las décadas de 1940 y 1950; “Iris Scaccheri, la fuerza de un nombre” que continúa con las décadas de 1960-1970; “Tiempo de gansos”, dedicado a la década de 1980; “Trabajadores de la danza: un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza” que recorre los 2000; “Anotaciones para una poética del desencanto” que se dedica a la escena de Buenos Aires de la década del 2010; y por último “¿Bailando trabajo? Sentidos de trabajo alrededor de la sindicalización de la danza” que abarca de 2015 al 2018.

En este recorrido lineal, el/la lector/a/x puede obtener cierta ilusión de completitud dada por el historicismo. No obstante, propongo cuestionar la temporalidad dada como

linealidad. Tal como expuse en el apartado anterior, entender la narrativa de la historia de modo progresivo y muchas veces teleológico —con un inicio, medio y fin—, acarrea los problemas de la homogeneización de la temporalidad que implica para nuestro contexto, una colonialidad del tiempo. Tal como expone Alexandra Carter (2004), debemos romper con la idea totalizadora de la historia en la que existen períodos claros que tienen un inicio, un desarrollo y un fin. Carter señala que más allá de la utilidad que esto puede tener especialmente en la enseñanza, debemos ser conscientes del peligro que estas etiquetas —tales como, por ejemplo, “ballet Romántico”— pueden acarrear, invisibilizando las prácticas que no concuerden con las características predominantes de un período y naturalizando los recortes realizados por las/os historiadores como dados. En la misma línea, pero desde una perspectiva decolonial, afirma Adolfo Albán Achinte (2013) que la colonialidad también está dada por “las narrativas de la exactitud” y la “linealidad de la existencia” que se desarrolla en etapas a ser superadas para poder “llegar a ser”, a existir (2013: 449). En sus palabras:

La colonialidad de nuestras existencias nos entrapa en la confrontación entre llevar una vida sin *sobresaltos* y una realidad *sobresaltada* por las contingencias que merodean nuestras sociedades inestables y sin garantías. [...] Ser estables es la premisa obligatoria para estar bien en un mundo que presiona y descalifica si la ruta se desvía por los senderos de lo *imprevisible*, lo *inexacto*, lo *supuesto*, lo *paradójico*. (Albán, 2013: 449).¹²

12 La cursiva es mía.

Esta linealidad colonialista de la historia genera una idea de continuidad en la que observamos al pasado como una recta que se extiende hasta el presente, la cual también debe ser cuestionada. En este sentido, Carter (2004) propone ver la historia como una red entramada de discursos, abogando por el estudio de aquellas prácticas que no necesariamente contribuyan al “desarrollo” del arte hasta hoy en día, pero que en su momento fueron significativas. Esta crítica al *presentismo* bajo el cual la historia de la danza debe servir a los valores o prácticas del presente nos permite comprender que hacer historia de la(s) danza(s) es importante, aunque no valde gustos e ideas artísticas actuales, e incluso puede ser más necesario hacer este tipo de historia que nos ayude a superar los sesgos de nuestro tiempo (Wilcox, 2018). Tal como explica Benjamin (2011):

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico. (2011: 16).

En este sentido, podrían proponerse otras lecturas del libro, otras series. Algunas podrían ser de tipo temático como “acerca del trabajo y las danzas”, donde se incluirían los capítulos 1, 2 y 4; o “sobre agentes, instituciones y formaciones” (capítulos 3, 5 y 6); o una serie sobre casos, obras (1, 3, y 5); o sobre poéticas (1, 3, 5 y 6). O incluso, nuevamente

retomando un posicionamiento “presentista”, podrían armarse dos series: presente y pasado, aunque ahí cabe al lector/a/x imaginar qué artículo iría en cuál.

Sin embargo, elegí (como directora de este libro que se piensa como una investigación grupal) otro orden, no determinado por etiquetas, que podrían reproducir hegemonías, sino por preguntas. Me interesa un montaje dialéctico, un movimiento complejo de la historia, siguiendo las propuestas previamente mencionadas, así como a Didi-Huberman (2011), entre otrxs. Este movimiento está hecho de saltos, respondiendo a una tensión de las cosas, al conflicto, a lo plural, a “lo imprevisible, lo inexacto, lo supuesto, lo paradójico” como mencionaba Albán. Este es un libro que destaca lo *no nombrado*, los *gansos*, los *perdedores*, los *espectros*, los *movimientos sociales*, y las *identidades linde* de una *modernidad fracturada*. En suma, Otriedades, lo abyecto, lo dejado de lado, etcétera.

Siguiendo el planteo de Mara Glzman (2015) acerca del montaje de materiales discursivos,¹³ propongo un “montaje violento” de los artículos. Al estilo de Sergei Eisenstein —salvando las distancias—, un “montaje de atracciones” que elude el *raccord* o invisibilidad del corte y selección. Opuesta a la idea de ilusión de continuidad, elijo un montaje dialéctico que genere preguntas no tan evidentes. Un montaje desnaturalizador. Aunque, como expone Glzman (2015), esto no implica “enarbolar el principio fragmentario como expresión de imposibilidad para pensar

13 Glzman (2015) explica que en todo archivo pone en funcionamiento alguna forma de montaje, en el sentido de “alguna actitud hacia la relación entre las partes y el todo” (2015: 21). En estos estilos de montaje, distingue dos, siguiendo las reflexiones en torno al montaje cinematográfico. El primero, un “montaje suave”, del *raccord*, que da ilusión de continuidad, coherencia, consenso entre las partes y el todo. El segundo, desde un enfoque constructivista, es un “montaje violento”, que expone el artificio y apunta a destacar las diferencias, generando un efecto de extrañamiento.

una estructura global, pero la articulación de dicha estructura es entendida no como transparencia de una realidad sino como resultado de un proceso de construcción que se sabe tal” (2015: 22).

Así, el primer artículo “Anotaciones para una poética del desencanto” escrito por Ayelen Clavin, se centra en el análisis de un conjunto de obras de “danza contemporánea independiente” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que ponen en escena su quehacer coreográfico. A través de una estrategia de escritura autoreflexiva, siguiendo el modelo de las obras a analizar, Clavin pone en evidencia las problemáticas de las condiciones de producción y trabajo de lxs artistas de este sector.

La antítesis, el segundo capítulo, se titula “¿Bailando trabajo? Sentidos de trabajo alrededor de la sindicalización de la danza” de Aldana Iglesias. Aquí, la reflexión se centra en la formación del primer sindicato de trabajadores de la danza (Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza, AATDa). Desde una metodología etnográfica, Iglesias problematiza las nociones de “trabajo” alrededor de la construcción de dicha herramienta sindical.

El tercer escrito, “Iris Scaccheri, la fuerza de un nombre” de Victoria Alcalá, se centra en las posibilidades de acercarse a la figura “espectral” de la bailarina y coreógrafa platense, Iris Scaccheri. Una figura compleja, polifacética y huidiza, que desafía los límites del canon “danza moderna y contemporánea independiente argentina”.

Por su parte, el cuarto capítulo, “Trabajadores de la danza: un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza” de Belén Arenas Arce, también gira en torno a los fantasmas de las danzas. En este caso, quien asedia a la construcción de políticas públicas para las danzas y a la misma comunidad artística, es el espectro del trabajador, del mundo de lo laboral.

El quinto artículo, “Latinoamericanismo, indigenismo y vanguardia: Joaquín Pérez Fernández y su *Torrente indiano*” de Eugenia Cadús parte del análisis del filme autobiográfico *Torrente indiano* (1954), para analizar la trayectoria del bailarín, actor, coreógrafo y director, Joaquín Pérez Fernández, quien fue uno de los primeros artistas argentinos en escenificar el folklore argentino y latinoamericano. Otro “fuera de serie” de la historia de las danzas, pero “ante todo, artista trabajador”.

En diálogo con aquellos que no encajan en las historias lineales, está el último capítulo, “Tiempo de gansos” de Irene de la Puente. Aquí, lxs “raros” tomarán la palabra en la revista *Pata de Ganso* editada por el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA. Además, este escrito se pregunta por los modos de pensar la inclusión de las danzas en la misma Universidad en la que hoy surge el GEDAL y con quienes, de un modo u otro, está en diálogo.

Así, la última palabra la tiene el GEDAL como colectivo. El Epílogo “Una provocación antes que una conclusión” se propone más como una especie de manifiesto que genere conflicto, que “asedie” y desafíe a quien lo lea.

Si cada capítulo, como dije previamente, abre un mundo de problemas, la intención de este orden es ponerlos en diálogo de modos no tan evidentes. Así como el GEDAL se basa en el debate y la criticidad, la idea es la de una dialéctica entre los escritos. De este modo, espero y esperamos, que quien lea este libro también pueda acercarse a nuestros modos de pensar y concebir los estudios de danzas, y pueda hacer lecturas desobedientes. Deseo y deseamos que el libro sea una intervención y sea intervenido. Que los márgenes y renglones sean escritos, marcados, *graffiteados*.¹⁴

14 Me interesa el *graffiti* como modo de trabajo para una opción decolonial. En este sentido, el *graffiti* refiere a la intervención desobediente en el ámbito público. Se basa en el anonimato

Bibliografía

- Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En Walsh, C. (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir, tomo I*, pp. 443-468. Quito: Abya-Yala.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barba, F. (2017). Quito-Brussels: A Dancer's Cultural Geography. En Franko M., *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, pp. 399-412. Nueva York: Oxford University Press.
- Benjamin, W. (2011). *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe.
- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.
- Cadús, E. (2017). La consolidación de la práctica de la danza escénica durante el primer peronismo. En *Revista Digital de Estudios de Crítica Cultural Afuera*, noviembre 2016-marzo 2017, núm. 17/18, s/p. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/0By451F3DM8N3MDN2SlZfZjFOc0E/view>
- _____. (2019). Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. En *Intersticios de la política y la cultura, Intervenciones Latinoamericanas*, vol. 8, núm. 16, pp. 143-166. Universidad Nacional de Córdoba. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/article/view/24507>
- _____. (2020). *Danza y peronismo: Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos.
- Carter, A. (2004). Destabilising the Discipline: Critical Debates about History and Their Impact on the Study of Dance. En A. Carter (ed.), *Rethinking Dance History: A Reader*, pp. 10-19. Londres: Routledge.
- Chatterjea, A. (2020). *Heat and Alterity in Contemporary Dance: South-South Choreographies*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

de lo colectivo y la iconoclasia. Así, en los talleres del GEDAL utilizamos la idea de *graffiti* para intervenir las palabras e imágenes hegemónicas y a partir de allí generar montajes, collages, heterogéneos y anacrónicos, desobedientes, que sirven de disparadores para el debate.

- Danto, A. (2009). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- De Sousa Santos, B. (2011). Introducción: las epistemologías del Sur. En CIDOB (Ed.), *Formas-Otras. Saber, nombrar, narrar, hacer*, pp. 9-22. Barcelona: CIDOB Ediciones.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dussel, E. (2018). La descolonización cultural. Conferencia. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=Q86_LPat-IQ
- Fornet-Betancourt, R. (2004). Filosofar para nuestro tiempo en clave intercultural. En *Concordia*, Serie Monografía, núm.37, pp. 1-145. Wissenschaftsverlag Mainz: Aachen.
- Glozman, M. (2015). *Lengua y peronismo. Políticas y saberes lingüísticos en la Argentina, 1943-1956*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Greenberg, C. (2006 [1960]). La pintura moderna. En *La pintura moderna y otros ensayos*, pp. 111-127. Madrid: Siruela.
- Kealiinohomoku, J. (1983 [1970]). An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. En Copeland R. y Cohen M. (Eds.), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, pp. 533-549. Oxford: Oxford University Press.
- Lander, E. (2016). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos. En Lander E. (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*, pp. 15-44. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación CICCUS.
- Martí, J. (2010). Nuestra América. En *Estado, cooperación e integración en América Latina - OSAL* [colección], Año XI, abril, pp. 133-139. Buenos Aires: CLACSO.
- Mignolo, W. (2010). Desobediencia Epistémica (II), Pensamiento Independiente y Libertad De-Colonial. En *Otros Logos. Revista de Estudios Críticos*, año 1, núm. 1, pp. 8-42. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- Morris, G. (2009). Dance Studies/Cultural Studies. En *Dance Research Journal*, vol. 41, núm. 1, pp. 82-100. Cambridge: Cambridge University Press.
- Savigliano, M. (2009). Worlding Dance and Dancing Out There in the World. En Foster, S. (Ed), *Worlding Dance*, pp. 163-190. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wilcox, E. (2018). When place matters. Provincializing the "global". En Morris G. y Lorraine N. (Eds.), *Rethinking Dance History: Issues and Methodologies*, vol. 2, pp. 160-172. Londres/ Nueva York: Routledge.

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 propiex artista. Es decir, un concepto expandido de autor/a o ideólogox, trabajador/a, encargadx 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 amplificada —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 *metaleguaje* 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

Capítulo 2

¿Bailando trabajo? Sentidos del trabajo alrededor de la sindicalización de la danza¹

Aldana Yasmin Iglesias

El 29 de abril de 2014, en el Día Internacional de la Danza y pese a las condiciones climáticas poco favorables, se vivió en gran parte de la República Argentina una de las movilizaciones más importantes en el mundo de la danza. Con el objetivo de impulsar una Ley Nacional de Danza (LND) cientos de personas se congregaron en distintos puntos del país, bajo el lema “bailando trabajo”. Esta movilización fue parte de un proceso de conformación de un sujeto político y trabajador que comenzó en el año 2007 y que continuó con la creación de un sindicato propio en 2015. Estas tres fechas señalan hechos bisagra que pusieron en cuestión aquellos sentidos hegemónicos (Williams, 1980) que piensan el arte² y el trabajo como campos autónomos.³ Ideas que históricamente, y en líneas generales, se

1 Este capítulo se encuentra basado en mi tesis titulada: “Bailando trabajo: tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza” presentada para obtener el título de Licenciada en Sociología en la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) dirigida por Mg. María de las Nieves Puglia y aprobada en 2020.

2 Cuando refiera a arte o artista incluye a la danza y a sus hacedores.

3 Entendido como campo autónomo con derecho a autodefinir su legitimidad (Bourdieu, 1997),

encuentran arraigadas en los mismos sujetos que pertenecen a esta práctica.

El primer hecho que pensó a los bailarines como trabajadores, se trató de un accidente laboral ocurrido en el año 2007 durante un ensayo del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, convirtiéndose en el puntapié inicial de este proceso. El segundo evento fue, el mencionado 29 de abril de 2014, en el cual apareció la idea de trabajador de la danza dejando casi en un segundo plano el objetivo principal de la Ley que era la creación de un instituto de fomento. Finalmente, en el año 2015 se buscó darle una estructura al movimiento por la LND y se conformó la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa). Estos hitos, que parecen aislados entre sí, tienen en común el introducir a la danza como trabajo, pero ¿qué sentidos cobra el trabajo en el contexto actual? Y sobre todo ¿qué significa ser trabajador en el siglo XXI?

Estos grandes interrogantes que atraviesan el mundo del trabajo actual, incluyendo a la danza, han producido una amplia cantidad de investigaciones que intentaron responder desde diferentes perspectivas. En términos generales, muchos autores coinciden en que el mundo del trabajo como se conocía en el siglo pasado ha sufrido grandes transformaciones. Una de las principales fue la pérdida de centralidad del modelo de trabajador industrial o fordista ante la injerencia de ideas liberales que, a partir de la década de 1970, promovieron modos de trabajo más flexibles con el fin de eliminar las rigideces de estos modelos de producción hegemónicos (Castel, 2009; Paugman, 2015; Sennett, 2001; Virno, 2003). Frente a esto, el trabajo no llega a su fin

opuesto a las lógicas mercantilistas que se contradicen con su verdadero espíritu que es el de una producción libre de condicionamientos.

(Rifkin, 1997) ni el obrero industrial desaparece, sino que se da un doble proceso que, por un lado, reduce al proletariado industrial y fabril y por el otro, aumenta el subproletariado, el trabajador precario, y el asalariado del sector servicios (Antunes, 2001). De esta manera, nos encontramos en un mundo del trabajo más complejo y heterogéneo que da lugar a nuevos sentidos y modos de trabajar e identificarse como trabajador.

Si bien los tres hechos mencionados se dan en dicho contexto, hay que tener en cuenta que la práctica dancística posee su propia heterogeneidad y fragmentación que preceden a estas transformaciones y que se complejizan con las mismas. Es decir, la sindicalización de la danza se encuentra atravesada por este contexto pero también posee lógicas propias que le dan su particularidad. Esto nos lleva a intentar responder tres interrogantes: ¿qué sentidos cobra esa categoría de trabajo en la danza?, ¿cómo aparecen estos sentidos del trabajo al interior de AATDa? y ¿qué tensiones se producen alrededor de dichos sentidos?

A partir de la observación participante en las reuniones de la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza ocurridas entre los meses de marzo y noviembre del 2018 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Y nutriéndome de distintas herramientas, me propuse, desde un enfoque etnográfico, desentrañar tanto estos sentidos como las tensiones construidas a su alrededor.

La conformación de una organización sindical propia en la danza se enfrenta a múltiples desafíos: principalmente trabajadores que no comparten espacios de trabajo, trabajadores jóvenes con escasa experiencia y conocimiento en el sindicalismo, sujetos que no se reconocen como trabajadores, etcétera. A esto se le añade tanto la disputa a sindicatos tradicionales como a otras formas de representación existentes en la danza que entran en tensión en las reuniones.

Pensar una organización sindical que asume un lugar de representación en la práctica dancística genera fricciones no solo con aquellos que buscan otro tipo de construcciones de representación sino también en la definición del “trabajador de la danza”. Estas tensiones por cómo definirlo se juegan en la construcción de una organización sindical cuyo objetivo es representar a dicho sujeto.

Ingreso al campo:⁴ agente activo o inactivo

El sábado 17 de marzo de 2018 en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA) se realizó un encuentro abierto a toda la comunidad de la danza organizado por AATDa con el objetivo principal de comenzar a trabajar en el fortalecimiento de esta estructura sindical. Al finalizar el encuentro se manifestó la necesidad de:

[...] fortalecer la identidad colectiva como trabajador y la organización. Hay que pensar estrategias para evitar el desgaste de los compañeros. Y la idea es darle continuidad tanto a las asambleas como a las reuniones. (SC,⁵ 17-03-2018, CABA).

Con este objetivo fundamental se dieron una serie de encuentros y reuniones que se realizaron principalmente todos los sábados por la tarde en la CABA. Mi participación en los encuentros realizados se limitó a los meses de marzo

4 En todo este apartado se utiliza la categoría campo en su sentido metodológico, no conceptual haciendo referencia a Bourdieu.

5 Teniendo en cuenta este objetivo las voces que hablan en el sindicato son introducidas desde una construcción polifónica y colectiva sin realizar una identificación respecto de quien habla. Por esta razón cuando se introduzca la voz de los agentes se lo hará identificándolo como situación de campo (SC).

a noviembre de 2018 finalizando el 20 de noviembre en la movilización organizada por AATDa frente a la, por entonces, Secretaría de Trabajo de la Nación.

Mi ingreso al campo tuvo algo de fortuito debido a que el comienzo de mi investigación coincidió con el inicio de estas reuniones periódicas propuestas por AATDa. Supe de las mismas a través de las redes sociales del sindicato y decidí acercarme directamente y develar mi intención de realizar una investigación sobre la sindicalización en la danza. Además de presentarme de esta manera, deje en claro mi rol como bailarina y trabajadora de la danza, lo que me posicionó desde otro lugar. Es decir, pese a que el hecho de realizar dicha investigación fue bien recibido, mi rol como trabajadora de la danza solapó el de investigadora para los actores del sindicato.

Al principio intenté colocarme en un lugar pasivo manteniéndome como observadora y oyente y limitándome al registro de lo sucedido. Pero con el pasar de los meses esto fue cambiando y me fui involucrando como agente activo tanto en las reuniones como en la estructura misma del sindicato. Principalmente, participando en tareas operativas tanto en actividades y charlas como en la movilización del 20 de noviembre.

Mi pertenencia al mundo de la danza como trabajadora me facilitó la participación en las reuniones pero esta misma ventaja supuso una dificultad en mi tarea de investigación, exigiéndome la realización de un constante ejercicio de reflexividad (Guber, 2001) sobre mi lugar en el campo. Decidí no realizar una separación entre un rol de investigadora y uno de bailarina y trabajadora de la danza sino aprovechar la ventaja de conocer la práctica y utilizar este conocimiento para desentrañar las lógicas que configuran esta práctica desde un ejercicio de extrañamiento sobre un campo conocido.

El ejercicio que realicé fue el de no naturalizar ninguna acción o discurso pese a mis conocimientos previos sobre el movimiento por la LND y sobre la práctica dancística en general. Esto suponía tener una actitud abierta que posibilitara la modificación de preguntas y objetivos de investigación a partir del registro realizado. Fue de esta manera que descubrí nuevos interrogantes, así como pude obtener algunas respuestas a mis inquietudes previas, dándome la licencia de modificar mi proyecto inicial.

La mayoría de los encuentros⁶ se llevaron a cabo los días sábados a partir de las 14 horas en un estudio de danza, ubicado en pleno barrio porteño de Monserrat.⁷ Las reuniones tenían distintas modalidades: podían ser abiertas a todos aquellos que quisieran sumarse y participar, podía tratarse de reuniones temáticas en torno a una problemática particular y, por último, podían ser cerradas para aquellos que participaban regularmente.

En general, los encuentros comenzaban con la distribución entre los presentes de un temario propuesto que muchas veces se ampliaba y que no solía tratarse en su totalidad por cuestiones de horario, ya que algunas problemáticas demandaban más tiempo que otras. En estos temarios solían contemplarse problemáticas generales como: “El financiamiento del sindicato, el desafío de organizarnos y las estrategias de comunicación” como también problemáticas

6 Hubo una serie de tres encuentros específicos realizados en un espacio ubicado también en la CABA los domingos 14, 21 y 28 de julio de 2018 en los cuales se debatió la estructuración de tablas salariales.

7 Generalmente, nos ubicábamos en la planta baja que constaba de un espacio con piso de madera y espejos preparado para dar clases, principalmente, de danza clásica. En caso de necesitar utilizar la computadora o la impresora o si el encuentro no era tan numeroso el mismo se trasladaba a una oficina ubicada en el entrepiso. Y otras veces, si la planta baja se encontraba ocupada, la reunión se realizaba en el denominado “búnker”, un cuarto de almacenaje que funcionaba como vestuario, también ubicado en el entrepiso.

relacionadas con la coyuntura como: “La presentación del proyecto de Ley Nacional de Danza, Festival Emergente o Factoría en danza”.⁸

¿Cómo se constituye el trabajador de la danza?

En esta primera parte me propuse reconstruir el proceso de sindicalización de la danza a partir de los tres hechos mencionados al inicio, los cuales supusieron un momento bisagra en este proceso de sindicalización. A partir de estos se pudieron delimitar tres modos de pensar al trabajador en relación con la danza, los cuales suponen sentidos del trabajo que circulan en las reuniones del sindicato y que se disputan lugares de poder. Es decir, se evidencia una disputa por definir al trabajador de la danza.

Una nueva Argentina: trabajadores de la cultura/trabajadores del Estado

En diciembre de 2007 una bailarina del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín se quebró el tabique durante un ensayo, lo que resultó ser el detonante de una serie de sucesos que concluyó con la formación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea (CNDC).⁹ Lo fundamental de este accidente es que visibilizó las irregularidades en las que trabajaban estos bailarines, entre ellas no contar con una Aseguradora de Riesgo de Trabajo (ART). Es decir, que en el caso de un accidente como este, quedaban completamente desprotegidos. Una de las causas por las

8 Ambas comillas corresponden a transcripciones realizadas de algunos de estos temarios.

9 Siete de los bailarines que reclamaron mejores condiciones laborales fueron despedidos por el Gobierno de la CABA por lo que crearon esta compañía en 2009.

que resultó tan impactante este suceso es porque el mismo ocurrió en una renombrada compañía oficial dependiente del gobierno de la CABA. Es crucial tener en cuenta la pertenencia de esta compañía al ámbito oficial¹⁰ ya que, históricamente, fue considerado como ideal debido a la estabilidad y seguridad que proporcionaba ser un empleado estatal. Algo que cambió rotundamente durante la década de 1990 con la implementación de políticas neoliberales, que dieron como resultado una diversificación y debilitamiento del empleo estatal.¹¹

En el caso de la danza, durante dicha década se modificó —en la mayoría de las compañías oficiales— el régimen jubilatorio vigente hasta ese momento al considerarlo como una jubilación de privilegio. De esta manera, se eliminó el denominado 20/40 que permitía a los bailarines jubilarse con veinte años de servicio y con cuarenta años de edad como mínimo teniendo la posibilidad de elegir seguir en actividad si así lo deseaban y sobre todo si se encontraban aptos físicamente. La eliminación del 20/40, con el paso de los años, supuso grandes reestructuraciones y desregulaciones en los elencos oficiales con respecto a la contratación de los bailarines.

Lo que sucede es que los bailarines “se retiran del escenario pero en términos administrativos no se jubilan porque si no, su jubilación es del 40% de su sueldo” (SC, 14-07-2018, CABA). Ante esto ese bailarín termina aportando al teatro, en el mejor de los casos, como docente o realizando otros trabajos por fuera de dicha compañía. Por otra parte, “no se habilitan los concursos, no dejan su puesto real de trabajo por ende la compañía tiene 100 bailarines más 40 contratados

10 Es aquel que tiene íntima relación con el Estado y que corresponde a las compañías oficiales en sus distintos niveles (Municipal, Provincial o Nacional).

11 Entre otras cosas se implementaron modalidades precarias de contratación y se produjeron despidos masivos (Diana Menéndez, 2008).

que son los que tienen que bailar” (SC, 14-07-2018, CABA). De esta manera, se implementan modalidades de contratación precarias en las que se oculta la relación laboral bajo la denominación “locación de servicios”.¹²

La implementación de políticas neoliberales durante la década de 1990 así como el surgimiento de nuevos modelos de empleo, alcanzó a sectores antes caracterizados por la estabilidad, así como también debilitó a las organizaciones sindicales tradicionales.¹³ Luego de la crisis económica, política y social del 2001-2002 el resultado fue una clase trabajadora profundamente fragmentada y debilitada. Aquel sujeto que históricamente se constituyó como sujeto político que suponía una amenaza al orden vigente fue disminuido por la implementación de dichas políticas (Abal Medina, 2009).

El periodo que sucedió al fin de la convertibilidad,¹⁴ a partir del 2003, buscó una recomposición del trabajo y de la estructura ocupacional reactivando la negociación colectiva, dándole protagonismo a las organizaciones tradicionales que históricamente representaron a los trabajadores formales (Etchemendy y Collier, 2008).¹⁵ En el caso de los trabajadores del San Martín afectados en el 2007, estos recurrieron

12 Contrato en el cual una de las partes contrata a la otra para prestarle sus servicios por tiempo determinado o para un trabajo puntual.

13 Esto no significa que no existieran agrupaciones que lucharan contra estas políticas como fue el caso de la Central de Trabajadores de la Argentina (CTA). Simplemente refiere a que las organizaciones tradicionales no pueden representar de la misma manera a trabajadores registrados, no registrados o tercerizados, etcétera.

14 El Plan de convertibilidad implementado en el año 1991 fue parte del plan económico del ministro de Economía Domingo Cavallo y fue anulada en el año 2002. La misma consistía, en líneas generales, en una relación de cambio fija entre el dólar y la moneda argentina, lo que influía, en la emisión monetaria, en la política de precios, etcétera (Aspiazú y Basualdo, 2004).

15 Si bien excede el alcance de este estudio se debe considerar que la idea de dicha revitalización de la organización sindical es un debate que se encuentra activo en la sociología del trabajo, así como también desde otras perspectivas.

a la Asociación de Trabajadores del Estado (ATE). Es importante señalar que las medidas de lucha se llevaron adelante con el apoyo de uno de los sindicatos de empleados estatales y no desde los sindicatos específicos del arte que históricamente representaron a los bailarines como, por ejemplo, la Asociación Argentina de Actores (AAA). Esto permite ilustrar el peso que tiene el empleado del Estado el cual se instauró como símbolo de estabilidad laboral, hasta el punto de que es posible encontrar a este trabajador como modelo ideal en las reuniones específicas que organizó AATDa de tablas salariales: “las compañías estables se convierten en el piso para poder reclamar” (SC, 14-07-2018, CABA).

En una de las movilizaciones realizadas por los empleados despedidos, un delegado de ATE pronunció unas palabras que permiten graficar esta reactivación de la organización colectiva así como también la relación entre danza y trabajo que se vio en este conflicto particular:

Tienen que entender que estamos en una *nueva Argentina* donde hay derecho al disenso, donde hay derecho a pensar distinto, donde hay derecho a que nuestros artistas tengan un seguro médico, tengan ART, tengan licencia médica. Una vez que levantan la cabeza y dicen nosotros también *somos trabajadores*, somos bailarines porque nos hemos preparado para bailar, pero *somos trabajadores de la cultura*. La respuesta es la baja del contrato, echar a los delegados y a cinco bailarines del Teatro San Martín. (Bousmpoura y Martínez Heimann, 2017)¹⁶

Si bien, esa “nueva Argentina” refiere al cambio de gobierno nacional al ser enunciado desde el lugar de un

16 La cursiva es mía.

sindicato tradicional, también puede cobrar sentido pensándolo en línea con la reactivación de la movilización colectiva.¹⁷ En ese periodo se comenzaron a delimitar las bases para la conformación de organizaciones, como el caso de la Confederación de Trabajadores de la Economía Popular (CTEP), así como también se produjo la sindicalización de “nuevos trabajadores”.

En este sentido, ¿se puede hablar de un nuevo trabajador en el caso analizado? Si bien se puede destacar que en este fragmento aparece la idea de bailarín asociada a la de trabajador, no lo hace en su especificidad sino asociado a un trabajador en general o puntualmente a un trabajador de la cultura. No obstante, este hecho ocurrido en 2007 es fundamental debido a que da el puntapié en un largo proceso de constitución de un trabajador de la danza. En este caso, este proceso se inicia desde un reconocimiento de la vulnerabilidad en la que producían lo que conllevó un reconocimiento de esta precariedad laboral. Ya que se trató de un hecho muy vistoso y conmovedor para los integrantes de la compañía, percibiendo lo desprotegidos que estaban (Bousmpoura y Martínez Heimann, 2017).

Bailando trabajo: trabajador independiente/trabajador precario

Poco tiempo después del accidente laboral en el Teatro San Martín se comenzó a gestar lo que finalmente se denominaría como Movimiento por la Ley Nacional de Danza. Este proyecto se proponía legislar sobre la producción no

17 No obstante, es fundamental tener en cuenta que dicho proceso tuvo limitaciones en cuanto al sector que fue protagonista (Palomino, 2008). La restitución de la negociación colectiva con los sindicatos tradicionales y el Salario Mínimo Vital y Móvil (SMVM) excluyó a una gran parte de aquellos trabajadores que no se encontraban regulados. Sin embargo, a pesar de estas limitaciones se abrió la posibilidad de construir nuevas formas de representación.

oficial¹⁸ que había crecido exponencialmente durante la etapa neoliberal de la década de 1990, entre otras cosas, con el aumento de la producción autogestiva.¹⁹ En 2014, dos años después de presentar el proyecto de Ley y que el mismo pierda estado parlamentario, este movimiento cobra significancia en la escena pública y en la misma comunidad de la danza. El proyecto vuelve a presentarse. Ese día en las afueras del Congreso de la Nación se realizó una jornada de lucha (mientras se ingresaba dicho proyecto, bailaron diferentes compañías oficiales e independientes, se dieron clases y se hicieron intervenciones en las calles) que finalizó con la lectura de un documento y un *flashmob*²⁰ cuya imagen fue replicada durante años como un símbolo de un hito sin precedentes en la danza.

Gran parte de las personas que se congregaron ese 29A (tal como se denominó) lo hicieron bajo demandas como la necesidad de una jubilación específica para el sector, el pedido por tener una ART, entre otras consignas que iban detrás de una mejora en sus condiciones laborales pese a no encontrarse incluidas en la Ley en sí. Si bien el objetivo de esta Ley era crear un instituto de fomento para la actividad²¹ y no se proponía directamente como una mejora estructural de las condiciones laborales, se transformó en una estrategia para visibilizar las distintas demandas existentes.

18 Definido como aquel ámbito que no depende del Estado ni del mercado y que también es autodenominado como danza o producción independiente.

19 Las cooperativas en el arte surgen legalmente, desde el ámbito actoral, en el año 1968 momento en que se incorporaron al régimen laboral vigente en ese momento gracias a la iniciativa de la AAA con el fin de crear espacios de producción teatral alternativa a la modalidad empresarial (Bayardo, 1992). Si bien las cooperativas preexistían a la década de 1990 en esta época se incrementó este tipo de trabajo autogestivo.

20 Intervención en el espacio público organizada a través de distintos medios, en este caso redes sociales, en la cual se reúne un grupo para realizar algo inusual antes de dispersarse, lo que puede tener distintos fines en este caso políticos.

21 Instituto Nacional de la Danza (IND).

De esta manera se planteó, muchas veces, a la Ley como una regulación del sector produciéndose así una indiferenciación entre una Ley de fomento y una legislación laboral.²² Sin embargo, es importante destacar que al decir “bailando trabajo” y “somos trabajadores de la danza” se produjo una identificación como trabajadores precarios que se relaciona con la familiaridad que tiene en la danza este complejo concepto, transformándose en una parte central de esta nueva subjetividad.

A diferencia del suceso ocurrido en el 2007, el movimiento por la LND incluye a aquellos sujetos que conforman la autodenominada “danza independiente”²³ y de esta manera aparece un sujeto que podemos denominar *hacedor de la danza*.²⁴ Este, en su construcción histórica, se instauró como hegemónico sobre la idea de producir libre de condicionamientos en un campo “neutral” y autónomo en pos del amor al arte, es decir, como artista romántico.²⁵ Debido a su

22 Al respecto ver el escrito de Belén Arenas Arce incluido en este libro.

23 Lo independiente en la danza supone un concepto complejo, difuso y con múltiples definiciones. Suele referir a una producción que no depende directamente del Estado o el mercado y que se lleva adelante con recursos reducidos predominando las ideas de libertad creativa, autonomía y el amor al arte (Del Mάρmol, Magri y Sáez, 2017).

24 Propongo la idea de *hacedor de la danza* como categoría que permite definir e identificar a ciertos agentes que forman parte de la práctica dancística. La palabra *hacedor* es retomada del proyecto de Ley Nacional de Danza y de la propia práctica. Se presenta como una categoría problemática ya que pareciera guardar cierta neutralidad al referir a los creadores de danza sin identificarlos como trabajadores. Si bien, no es el propósito de este escrito analizar las complejidades de dicha categoría, la utilizaré basada en esa indeterminación y sobre todo porque se distingue de la categoría *trabajador*.

25 A través de los años se ha naturalizado el hecho de que el verdadero artista es aquel que actúa por amor al arte con una fuerte idea altruista sin perseguir un fin económico. Esta idea de libertad artística se fortalece durante el romanticismo europeo —fines del siglo XVIII y principios del XIX— y junto con esta se establece la concepción de artista como iluminado (Mendoza Niño, 2011). El término *romanticismo* es amplio y difuso y su persistencia en la actualidad atraviesa e influye la conformación de distintos sujetos, principalmente en las artes. Así, se crea “Un modo de producción sacerdotal, motivado por la devoción y la entrega, el sacrificio para con la danza” (Cadús, 2018: 239).

constitución histórica el ámbito independiente es donde se encuentra más arraigado este modelo. Este ámbito se compone principalmente por formas de producción colectivas autofinanciadas con modos de organización cooperativos en los que el trabajo es esencialmente autogestivo, donde en general los mismos trabajadores invierten su dinero. Estos modos de producción en los cuales predomina un trabajo que se denomina como “colectivo” y “horizontal” borran las relaciones de poder y sobre todo el conflicto. Lo que, consciente o inconscientemente, invisibiliza y reproduce condiciones laborales precarias.

En la movilización de 2014, la precarización laboral y esta sensación de vulnerabilidad se pensó como una potencia o una posibilidad de transformación. Es decir, en el reconocimiento de la precariedad pueden unirse para resistir las apropiaciones que intenta el capitalismo posfordista (Puar, 2012). Desde esta visión puede entenderse como una forma que impulsa la construcción de sujetos y actores colectivos, es decir, en el reconocimiento de lo precario puede constituirse un nuevo sujeto (Dasten, 2018). Pero percibirlo de este modo ¿puede correr el riesgo de solo reconocer la precariedad y unirse para celebrarla y usarla como potencia pero no ir un paso más allá en la creación de una organización política-sindical fuerte?

La creación de AATDa tiene como objetivo salir de este dilema y dar ese paso al realizar encuentros periódicos que se proponen crear un sujeto trabajador en un sentido político más cercano a como históricamente se constituyó en la Argentina el trabajador. El *hacedor de la danza* es puesto en cuestión al incluir la idea de trabajo y de trabajador de la danza, lo que produce una dualidad entre arte y trabajo que acompañará todas las reuniones del sindicato, cada vez que este trabajador precario aparece directa o indirectamente en dichos encuentros. Y pese al contexto en el que

se conforma este sindicato, el mismo retoma muchas de esas ideas y luchas del sindicalismo tradicional para conformar una organización fuerte que pueda disputar desde lo político la mejora de estas condiciones. Ponen en cuestión y en tensión aquellas ideas de sacerdocio, vocación e independencia en cuanto a autonomía y neutralidad que se encuentran naturalizadas en parte de la comunidad de la danza y en las asociaciones civiles que representan a este *hacedor*.

La creación de un sindicato: trabajador organizado

Un año después de la masiva movilización por una LND en la Facultad de Derecho de la UBA se firmó el acta que manifestó la intención de crear un sindicato. De esta manera, con apoyo de una parte importante de la comunidad y de referentes de la danza se creó la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa): “El proyecto de Ley Nacional de Danza lleva 10 años en el Congreso y hubo un desvío de fuerzas hacia la construcción de un sindicato, ya que aparece la necesidad de darle una estructura al movimiento” (SC, 17-03-2018, CABA).

Para otorgarle dicha estructura se solicitó al Ministerio de Trabajo de la Nación la simple inscripción gremial para tener el reconocimiento formal que le permita adoptar medidas legítimas de acción, como por ejemplo la negociación colectiva. Para presentar dicho trámite se requería la firma de trabajadores en relación de dependencia, lo que supuso el primer problema en una actividad en la que la mayoría se desarrolla como monotributista o de manera informal. Es decir, que se desempeñan como autónomos registrados o directamente no se encuentran registrados. Se logró salir de esta encrucijada presentando el trámite con la firma de los trabajadores de elencos oficiales, los cuales son empleados estatales. Sin embargo, seis años después de presentar

este trámite aún no se les otorgó el reconocimiento formal que les permite actuar como representantes sindicales de los trabajadores de la danza, lo que no impidió que se planificaran reuniones y otras actividades, dando como resultado un funcionamiento de hecho.

Este sindicato fue fundado por algunas de las referentes del Movimiento por la LND por lo que la continuidad entre el Movimiento y el sindicato se manifiesta en gran parte de las reuniones. El peso que tuvo el Movimiento por la Ley y ese 29 de abril, específicamente, se refleja en el lugar que sus redactoras y referentes tienen al interior del sindicato, construyéndose como voces consultadas a la hora de tomar decisiones por los propios integrantes de esta organización gremial. El Movimiento por la LND tuvo un gran peso dentro de la comunidad de la danza, algo que en las reuniones se visibilizó en aquellos momentos en que se cuestionó dicho proyecto.

Aunque el sindicato y el Movimiento en sí no se contradicen, no solo son instancias distintas, sino que además proponen dos ideas de trabajador diferentes. El sindicato necesita que ese trabajador precario, como se mencionaba, no se quede estancado en el reconocimiento de dicha precariedad sino que se organice para, entre otras cosas, buscar mejorar sus condiciones laborales. Pero ¿cómo pensar un sindicato en esta nueva fase del capitalismo cuando nos enfrentamos a un escenario complejo en el que conviven distintas maneras de representar y organizar a los trabajadores?

Un panorama general de este escenario, en las últimas décadas, como parte de un proceso de reactivación de la organización colectiva, muestra que a la vez que se piensan nuevas formas de organización estas conviven con aquel sindicalismo más tradicional u ortodoxo. Por ejemplo, los Movimientos Sociales permiten pensar de otra manera la

organización colectiva, pese a que formalmente no sean considerados como organizaciones gremiales. Se trata de un sector amplio y heterogéneo que encuentra nuevos espacios de afiliación como el barrio (Pereyra y Svampa, 2003) lo que permite observar que la fábrica ya no es el único espacio en el que pueden conformarse identidades sindicales. El movimiento obrero organizado se fragmentó y adquirió nuevas formas pero pese a esto es indudable el protagonismo en las sociedades capitalistas actuales.

El propio mundo de la danza es altamente complejo debido a que se trata de un colectivo heterogéneo y atomizado. Es decir, por un lado, conviven múltiples formas de empleo entendido como trabajo remunerado— así como también de trabajo. Por otro lado, es atomizado debido a la existencia de diferentes ámbitos de producción —oficial, no oficial y comercial— así como también de especialidades. Ante esto, los trabajadores de la danza se encuentran organizados en diferentes formas de asociación y organización, que pueden ser tanto sindicatos de distinta naturaleza (ATE, AAA, Unión Argentina de Artistas de Variedades —UADAV—, etcétera) como también asociaciones civiles. Por esta razón, AATDa propone un trabajador organizado que contemple todas las estéticas, especialidades y ámbitos y propone la creación de un espacio común de encuentro.

Somos un sindicato: tensiones al interior de AATDa

En el apartado anterior se observaron algunos de los sentidos en torno al trabajo y el trabajador que circulan en la práctica dancística. El objetivo de esta segunda parte es desentrañar cómo se ponen en juego y se tensionan estos sentidos en los encuentros y reuniones de AATDa, así como en la movilización del 20 de noviembre. Aquí hay dos actores

que interactúan con los agentes del sindicato y que permiten visibilizar estas tensiones. Por un lado, las asociaciones civiles, que en su mayoría representan a la danza independiente de la CABA desde una idea de representación horizontal y sin jerarquías. Por el otro, la “comunidad de la danza” que representa un universo mucho más amplio ya que en ella están comprendidos todos los que conforman esta práctica. Podríamos sumar un tercer actor que está conformado por aquellos sindicatos tradicionales que históricamente representaron a los agentes que conforman la práctica dancística, sobre todo en el ámbito oficial. En este apartado la tensión entre los distintos sentidos del trabajo se da a partir de estos tres actores: el sindicalismo tradicional, las asociaciones civiles y la comunidad de la danza.

Asociaciones civiles o sindicato: dos niveles de representación

El trabajador estatal suele aparecer representado por grandes sindicatos como ATE y es un sujeto que, pese a otorgar las credenciales necesarias para la creación de AATDa, se encuentra casi ajeno a su construcción, ya que “el mundo de las compañías es muy específico porque tiene reclamos puntuales” (SC, 26-05-2018, CABA). Es un sujeto que es respetado en términos de que, en general, está sindicalizado y es prácticamente un modelo ideal de trabajador de la danza en cuanto a su estabilidad, por lo que, por momentos, parece justificarse ausencia de participación constante. En cambio, el trabajador precario es mucho más complejo en su representación ya que es representado por sindicatos de distinta índole pero también es representado por las asociaciones civiles.

Nos encontramos con un mundo complejo compuesto por sujetos que entienden el trabajo de diferentes maneras y que históricamente se organizaron colectivamente

alrededor de distintas organizaciones que interactúan en el sindicato. Estas pueden dividirse en dos grandes grupos, el primero conformado por organizaciones sindicales tradicionales (ATE, AAA, UADAV, entre otras) y el segundo, compuesto por aquellas denominadas asociaciones civiles como por ejemplo Coreógrafos Contemporáneos Asociados-Danza Teatro Independiente (CoCoA-DaTeI) y Trabajadores del Tango Danza (TTD). Estas organizaciones suelen homologarse al sindicato generando tensiones en las discusiones que se dan en las reuniones, principalmente porque construyen modos de representación ampliamente diferentes: “Hay una diferencia entre Asociaciones y sindicato, hay que definir esto” (SC, 05-05-2018, CABA). En principio, podemos marcar tres diferencias fundamentales: la naturaleza de los reclamos, el sector que representan y el reconocimiento formal e institucional.

Las Asociaciones se plantean, discursivamente, como formas de representación horizontales, a diferencia de un verticalismo que se contrapone con los fundamentos de la danza independiente que representan. Pese a la complejidad que presenta definir lo independiente en la danza, en líneas generales, suele plantearse como ajeno al Estado y al mercado o al financiamiento privado. Una posible definición es aquella que Prodanza construye a partir de las voces de referentes de la escena de la CABA donde la danza independiente se plantea con “[...] dos grandes significaciones: libertad creativa y precariedad de la producción” (Prodanza, 2011: 11). Para poder llevar adelante sus proyectos suelen conformarse cooperativas en las cuales los integrantes tienen la libertad de tomar sus decisiones pero como contrapartida, muchas veces deben financiar sus propias producciones. Estas cooperativas que nacen con el espíritu de autogestión y horizontalidad como una forma de romper con las formas verticales de organizarse

y relacionarse (Fortuna, 2019), reproducen, voluntaria o involuntariamente, modos de trabajo con altos niveles de precariedad en los que los trabajadores son autónomos o ni siquiera se encuentran registrados.

El conflicto entre AATDa y las asociaciones civiles se visibiliza con aquellas agrupaciones que participan de manera indirecta del sindicato. Es decir, aquellas que dialogan con los agentes de AATDa por fuera de las reuniones, y que generan vínculos colocándose al mismo nivel de representación que AATDa como una forma de organización distinta y alternativa dispuesta a negociar como tal. Estas Asociaciones en varios momentos construyeron estrategias en paralelo a AATDa sobre todo en lo referido al instituto Prodanza.²⁶ Esto se presentó como un problema en las reuniones:

No podemos paralelizar un sindicato con una Asociación Civil. Porque AATDa es superador, está en otro plano tiene una *representación más grande* y es la única que tiene representatividad en esos planos. Para que no se genere una confusión nuestra, una cosa es una entidad sindical a la que todos estamos llamados a construir, y otra cosa son Asociaciones que tienen *temáticas particulares y específicas*. La figura es más dura y una espalda más amplia porque en un sindicato se amparan todos los trabajadores y *no tiene ni nombre ni cara* (SC, 5-05-2018, CABA).

26 En el año 2001, con la previa sanción de la Ley N° 340/00, se crea Prodanza, un Instituto de fomento de la danza no oficial que depende del gobierno de la CABA. Este instituto tiene, entre otros objetivos, otorgar subsidios a partir de una convocatoria que se abre anualmente. La selección de proyectos es realizada por el directorio de dicho organismo que está conformado por un Director Ejecutivo y un Director Artístico, elegidos por el Ministro de Cultura; y tres Vocales, seleccionados por concurso, que trabajan Ad Honorem (Arenzón, 2013).

Este fragmento permite resumir dos de los puntos más importantes en esta diferenciación entre ambos niveles de organización —la naturaleza de los reclamos y la representación— así como también permite ilustrar esta individualidad en la que se fundan las redes sociales, entendidas como entramados de relaciones, a través de las que negocian estas agrupaciones. Para entender esto es fundamental remitirse a los cimientos sobre los que se instituyen estas asociaciones. Por un lado, su naturaleza como Organización No Gubernamental (ONG) que, al no contar con estatus jurídico, cobra la forma de Asociación Civil (Malagamba Otegui, 2009). Y por el otro, las lógicas que conforman al sujeto que representan que es el denominado trabajador independiente y hasta cierto punto el *hacedor de la danza*, el cual, como planteamos anteriormente, se asocia con aquel artista que produce en soledad aislado de su entorno y que, a pesar de agruparse con otros, guarda esa individualidad propia que lo caracteriza.

Estas asociaciones civiles tuvieron su apogeo en la década de 1990 como formas alternativas de organización frente a una debilidad institucional producto de la implementación de políticas neoliberales. Durante dicho periodo, lograron un vínculo con el Estado posicionándose como voces expertas y participando de manera directa en la implementación de políticas públicas sin implicarse directamente en las instituciones políticas cuya legitimidad mermaba frente a un creciente discurso de corrupción y descreimiento. Para ejemplificar este punto, podemos mencionar a CoCoA —creada en 1997— que fue la Asociación que impulsó la creación de Prodanza, el instituto de fomento de la danza independiente en la CABA.

Los sindicatos fueron parte de estos actores que, durante la década de 1990, teniendo en cuenta las diferencias entre cada uno de ellos, perdieron fuerza y legitimidad. Algo que

no logró recuperarse luego de la crisis de 2001-2002 pese a los intentos de reactivación de estas organizaciones. Esto se debió a que, en general, el discurso que primaba era el de una concentración de poder en los vértices de las cúpulas con dirigentes, asociados a una idea de corrupción, que no representaban a los trabajadores de base sino que operaban en connivencia con los empresarios. A pesar de este panorama de debilitamiento del sindicalismo el período poscrisis se abrió la posibilidad de crear nuevas organizaciones (Abal Medina, 2015; Diana Menéndez, 2015). Tal fue el caso de AATDa, que se conforma en el 2015 a partir de un conflicto entre dos sindicatos que se disputaban la representación de un sector que ya no se sentía representado por estos.

La “verticalidad” del sindicalismo generó una diferenciación o tensión entre organizaciones cuyo modo de representación es horizontal y aquellas organizaciones “corruptas” y verticalistas que no representan a sus trabajadores de base. Esto plantea distintos antagonismos al interior de AATDa, sobre todo con aquellas asociaciones que no participan de forma directa en las reuniones sino que construyen otros modos alternativos de representación.²⁷ Al plantearse como un sindicato, AATDa debe luchar contra esos sentidos comunes que asocian al sindicalismo con una idea de corrupción. A pesar de esto, al interior de AATDa las experiencias sindicales son pensadas como prácticas de las cuales aprender tanto de sus errores como de sus estrategias de lucha.

27 Si bien, hubo una aproximación del sector de la danza a la organización desde estas denominadas asociaciones civiles pudo observarse en muchos momentos que pese a plantearse como formas de representación horizontal, en la práctica esto no se presenta de forma tan clara. Principalmente porque resulta muy difícil mantener una completa horizontalidad al asumir un lugar de representación. Esta tensión entre horizontalidad y verticalidad pudo observarse en algunas situaciones dentro de AATDa pero es fundamental tener en cuenta que esto es algo a profundizar en futuras investigaciones.

En otro orden de cosas, las fricciones observadas en las reuniones de AATDa entre esta y las asociaciones civiles se debe a identificar en estas últimas un accionar fundado en pequeños grupos —lo cual es propio de la danza independiente—: “Hay una *intención un poco anárquica* como realidad que tenemos en este momento de gente que *se organiza individualmente o en pequeños grupos*. No está bueno dispersar la energía y tenemos que nuclearnos” (SC, 21-04-2018). Esta “intención anárquica” puede entenderse, en parte, como producto de un sentimiento de desilusión de las grandes instituciones del siglo XX como el caso de los sindicatos tradicionales. La forma de organización que históricamente se dio en la danza fue a través de asociaciones civiles las cuales en nuestro país se encuentran jurídicamente en una ambigüedad que no las entiende como instituciones. A pesar de esto, actúan como entidades institucionales, algo que se instauró en la década de 1990, momento en el que aumenta la cantidad de ONG o asociaciones civiles. A su vez, la proliferación de dichas asociaciones se da un periodo que coincide con la deslegitimación de los grandes sindicatos e instituciones. Los cuales se vieron debilitados no solo por los cambios en el mundo del trabajo sino también por las políticas aplicadas en la década de 1990 que mermaron su fuerza. A lo que se le sumó una pérdida de legitimidad producto de un alejamiento de los dirigentes de las bases.

Esto permitió la conformación de nuevas organizaciones, pero en la danza también generó tensiones entre dos modelos de representación. A su vez, AATDa pareciera tener que luchar contra ese fantasma de corrupción al que quedo atado la organización sindical, lo que nos lleva a preguntarnos si ¿no se puede crear un modo de representación que se distancie de este imaginario sobre sindicatos “verticalistas y corruptos” que se alejan de las bases pero que no sea una horizontalidad que entorpezca el accionar? Para romper

con esto, AATDa se propone como una organización cuyo objetivo es la participación directa de los trabajadores de la danza pero cuyo principal problema es la lejanía de gran parte de la comunidad de la danza de un lenguaje sindical necesario para construir una organización distinta.

Comunidad de la danza: el precariado

Otro modo de observar de qué manera se tensionan los distintos sentidos otorgados al trabajo en las reuniones de AATDa es a través de la “comunidad de la danza”. La misma es definida por su heterogeneidad, en la cual se enmarcan todos aquellos que forman parte de la actividad dancística sin importar en qué ámbito, especialidad o estética se desarrollen. Esta definición esquemática se complejiza en las reuniones del sindicato en las cuales, en la mayoría de los casos, se hace uso de esta categoría para referir a aquellos sujetos que no se reconocen como trabajadores. En general, se trata de jóvenes que se encuentran alejados, no solo de los sentidos del trabajo tradicionales, sino también del lenguaje sindical clásico. Por esta razón, a la hora de pensar una nueva organización, el diálogo entre AATDa y estos sujetos suele presentar algunas fricciones o tensiones. Esto se debe no solo a la complejidad y heterogeneidad propia del mundo de la danza sino a la propia fragmentación sufrida por el mundo del trabajo actual.

En la Argentina, en el periodo poscrisis de 2001-2002, en líneas generales, encontramos instituciones debilitadas y un mundo del trabajo transformado, con altas tasas de desocupación, trabajo informal, pobreza y precariedad laboral. Lo que erosionó aquella identidad de trabajador industrial y organizado que había protagonizado gran parte del siglo pasado. Esto habilitó la conformación de nuevos modos de organizarse que convivieron con aquellas formas

tradicionales que, pese a sus limitaciones, fueron revitalizadas a partir del año 2003. Los nuevos desafíos pasan, en parte, por intentar retomar esa cultura sindical de mediados del siglo XX en un mundo del trabajo del siglo XXI, donde muchas de esas ideas clásicas se perdieron con la expansión del trabajo no registrado, precario o con el propio desempleo. Lo que lleva a todas estas organizaciones a proponer distintas estrategias para recobrar parte de la fuerza que tuvo el movimiento obrero organizado previo.

En este panorama, ingresan al mercado laboral nuevos agentes, en su mayoría personas jóvenes, cuyas experiencias son erráticas y cuya construcción identitaria como trabajadores es atravesada por un discurso de flexibilización y desafiación. Es un contexto en el que se intenta institucionalizar la precariedad laboral y en el que la organización colectiva es cada vez más compleja. Esta flexibilización se entiende como una predisposición de los trabajadores para adaptarse lo más rápido posible a los cambios ocurridos en un tiempo posfordista que parece cada vez más vertiginoso (Virno, 2003). Esta capacidad de adaptación es valorada positivamente y al producir cambios de lugar de trabajo dificulta la organización colectiva. Por otro lado, muchos de estos sujetos ni siquiera comparten el mismo lugar de trabajo. Si bien todo esto supone un desafío, demostró no ser un obstáculo insuperable si observamos las organizaciones conformadas en los últimos años.

Pero estos discursos atraviesan a los jóvenes que ingresan al mercado laboral, produciendo un alejamiento de estos de una idea de trabajo tradicional y, por ende, de aquella idea de organización que tanto pesó en la Argentina. Esta lejanía se plasma en muchos momentos de las reuniones de AATDa:

Todavía sigue faltando la idea de empoderamiento del trabajador de la danza. Estaría bueno que veamos gente de la danza diciendo *soy trabajador*. (SC, 14-04-2018).

[...] hay que salir a hacer campañas para instalar en la propia comunidad que *somos trabajadores* y que el sindicato es una realidad que está y existe ahora (SC, 21-04-2018).

¿Qué tipo de trabajador se propone cuando se dice “somos trabajadores” o “soy trabajador”? Hasta este punto, pudimos observar la dificultad de crear una identidad homogénea cuando existen tantos modos de entender al trabajo en la danza. Algo que se relaciona directamente con la coexistencia de múltiples formas de empleo que supone la existencia de diferentes modos de entender la actividad. Es decir, no es lo mismo trabajar en relación de dependencia que de manera autónoma o ser empleado por el Estado o por un privado o ni siquiera encontrarse registrado.

Construir una identidad homogénea resulta complejo ya que la comunidad de la danza está compuesta por un gran grupo heterogéneo y fragmentado en donde los niveles de informalidad y vulnerabilidad tienen distintos grados. La comunidad de la danza engloba a creadores, coreógrafos, bailarines o intérpretes, investigadores, gestores y docentes de distintas disciplinas como salsa, tango, folklore, danza clásica, moderna, contemporánea, etcétera. Lo que suele reiterarse en dicha heterogeneidad es la creciente precarización laboral: “[...] si te lastimas no tenés obra social, no tenés aporte” (SC, 21-04-2018). “[...] Cosas que cuando sos joven no te das cuenta pero cuando llegas a una edad decís: ‘ah! laburé todo este tiempo y no me sirvió para nada’. Son cosas que hay que instalar en la comunidad” (SC, 5-05-2018).

En estas relaciones laborales, muchas veces ni siquiera se firma un contrato, por lo cual, el bailarín queda desprotegido en el caso de un accidente o enfermedad. Es decir, con la inexistencia de un contrato que compruebe la relación de dependencia, estos sujetos no cuentan con aportes previsionales ni con ART. Lo cual es fundamental en una práctica en la que el cuerpo es la herramienta de trabajo y donde una lesión puede significar el fin de la carrera de un bailarín. Por su parte, la mayoría de los trabajadores del Estado que son colocados por la comunidad de la danza como modelo ideal de estabilidad, trabajan en una relación de dependencia encubierta por contratos de “locación de servicios” que anulan, niegan y ocultan dicha relación. De esta forma, conviven entre sí distintos modos de empleo y trabajo, cuya regulación puede diferir pero donde la sensación de vulnerabilidad se encuentra cada vez más extendida.

Esto puede entenderse en términos de Standing (2011) como parte del *precariado*, una nueva clase social en la cual predominan la inestabilidad y condiciones laborales precarias. Se trata de un gran grupo heterogéneo conformado por distintos tipos de trabajadores, con mayor o menor formación profesional (trabajadores de plataforma, *call center*, etcétera). Nos enfrentamos a un nuevo sector social caracterizado por la inestabilidad, lo que conlleva una inseguridad que le impide planificar el futuro relacionado con un tiempo posfordista²⁸ y la pérdida de control del mismo. Para convertirse en agente de acción deben adquirir conciencia de sí,²⁹ conciencia de que son trabajadores y sobre todo de

28 En líneas generales, el fracaso de los Estados de bienestar y el avance de las ideas liberales planteó nuevos modos de trabajo que comparten algunas características sobre todo la flexibilidad, tanto de tiempo como de tareas que se les exigen a los individuos que trabajan, así como también un tiempo cada vez más vertiginoso de producción y por lo tanto de trabajo (Virno, 2003; Sennett, 2001).

29 Esto puede relacionarse con la definición de “clase para sí”, entendida como ese segundo

que son sujetos con la capacidad de lograr una transformación de sus condiciones. Esto coincide, en gran parte, con lo que plantea la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza en prácticamente todas sus reuniones, colocando la generación de conciencia como “nuestra primera pata” (SC, 5-05-18). Las condiciones de trabajo precarias son pensadas por gran parte de la comunidad de la danza como algo normal, no necesariamente positivo pero algo que sucede, es decir se naturaliza que ese es el modo de producir. Esto se plasma durante las reuniones con diferentes anécdotas sobre situaciones laborales puntuales: “Naturalizamos también que los demás cobren y nosotros no” (SC, 21-04-2018).

Esta naturalización de la precarización laboral, así como el debilitamiento de lo que fue el trabajador tradicional y sus organizaciones, provocó un alejamiento de los trabajadores tanto de las ideas clásicas de trabajo como de un lenguaje sindical tradicional. Esto se reflejó en muchos momentos de las reuniones, cuando se generaron debates en torno a estrategias y a discusiones sobre experiencias similares. Aquí, parecían generarse confusiones en torno a ciertos términos utilizados, mostrando que no había una base sólida de un lenguaje sindical común. Esto dificulta cuestionar y discutir experiencias anteriores para pensar una nueva organización, por esa razón, se realiza tanto énfasis no solo en la concientización sino también en lo que podríamos denominar “formación sindical”. El problema no es solo que una gran parte de la comunidad de la danza no se reconoce como trabajador sino que puede reconocerse como tal pero no en términos de un trabajador organizado como propone AATDa. Los límites a los que se enfrenta AATDa con la

momento en que los individuos que forman parte de esa clase toman conciencia de su posición histórica y por lo tanto de su capacidad de acción (Marx, 2014).

comunidad guardan relación con estas trayectorias erráticas y con un contexto laboral precario y fragmentado, que aleja a estos sujetos de un lenguaje sindical básico y sobre todo de la organización colectiva como trabajadores.

Como pudimos observar, sobre todo en la movilización del año 2014, estos sujetos se piensan como trabajadores, ya sean estatales, independientes, precarios, etcétera, pero no necesariamente lo hacen como un “trabajador organizado”. La comunidad de la danza y por lo tanto, la práctica dancística, suponen una heterogeneidad, por lo que pensar una idea de trabajador de la danza como homogéneo resulta muy difícil. A través de un formato que se denomina como asambleario, en el cual se abre la posibilidad a la participación de toda la comunidad de la danza, AATDa busca construir un colectivo unido para pensar una organización distinta. Si bien el arte y el trabajo se plantearon en el inicio como dos prácticas y mundos distantes, en los últimos años pudimos observar un proceso de constitución de un trabajador de la danza, el cual, pese a su heterogeneidad busca organizarse para mejorar sus condiciones materiales. Por lo tanto, a este proceso de concientización sobre ser trabajador puede sumarse una segunda concientización que se relaciona con lo planteado por Standing (2011), en la que ese precariado reconozca su existencia como sujeto histórico y como agente que puede transformar sus condiciones.

Palabras finales

A partir de mi participación en las reuniones que realizó AATDa, pude identificar algunos de los sentidos del trabajo que operan en la práctica de la danza tanto a través de la relación con las asociaciones civiles como con la “comunidad”. También pude observar que en ambos actores hay

arraigadas prácticas, sentidos e ideas que históricamente fueron hegemónicas en la danza y que se relacionan con la idea romántica del arte y de su hacedor. Estos sentidos forman parte de la construcción de subjetividad ya que la tensión entre una idea de trabajador clásica y la de un artista romántico que trabaja de manera independiente y precaria atraviesan este proceso.

Por lo tanto, una pregunta que surge es ¿hasta qué punto se puso en cuestión aquel modelo de artista independiente, autónomo, precario y romántico que es el *hacedor de la danza*? El Movimiento por una Ley Nacional de Danza generó en la comunidad de la danza una clara indiferenciación entre fomento y legislación laboral. Si bien, se reconocen como trabajadores precarios, la ley no contempla una mejora para estos trabajadores. El fomento puede verse más asociado a la idea de artista romántico que es financiado para poder producir libremente, lo que no se contradice necesariamente con mejorar sus condiciones laborales, pero tampoco produce una mejora en las mismas.

La creación de una estructura sindical tuvo como uno de sus objetivos darle estructura al Movimiento por la LND intentando salir de esta tensión entre arte y trabajo que atraviesa todo el proceso de constitución de un trabajador de la danza. Pero esos sentidos se encuentran arraigados en los sujetos que componen la práctica, por lo que, a la hora de buscar una construcción sindical distinta a las existentes, se enfrenta a diversos desafíos, que se deben a esas ideas constituidas en la práctica, las cuales están teñidas de un romanticismo al que históricamente se ha asociado el quehacer artístico pero también se relaciona a los cambios producidos en el mundo del trabajo en general.

La mayoría de los sujetos que componen AATDa son jóvenes con escasa o nula experiencia sindical que se formaron en un mundo del trabajo muy diferente al del siglo pasado.

En muchas de las reuniones se producían momentos en los que aparecía una cierta confusión respecto al rol que debe tener una organización sindical. Conocer experiencias previas es fundamental para generar otras estructuras o instituciones, algo que buscó revertirse a través de formaciones a la comunidad de la danza. Por otro lado, también puede observarse que una parte de la comunidad de la danza guarda un cierto prejuicio fundamentado en el descreimiento y debilitamiento que tuvo el movimiento obrero organizado con la implementación de políticas neoliberales. La idea de sindicatos corruptos cuyo poder se concentraba en los vértices suponía la idea de organizaciones verticales que no representan a sus trabajadores de base.

Es fundamental entonces, insertar la constitución de un sujeto trabajador y un sindicato propio en estos debates para poder pensar a la danza en relación con otras esferas de la sociedad y no como un campo autónomo. Nos enfrentamos a un sujeto heterogéneo y complejo y sobre todo a nuevos desafíos, debates y tensiones que incluyen pensar cómo crear un trabajador organizado en el siglo XXI. Los procesos dados en los primeros veinte años de este siglo nos alertan de estos cambios y sobre todo nos invitan a problematizar cómo los agentes se autoperciben y forman parte de estos sucesos. Por este motivo, es fundamental que los estudios que analicen la relación danza y trabajo sean cada vez más amplios y en ese sentido, este texto busca ser un aporte a los mismos.

Bibliografía

Abal Medina, P. (2009). *Senderos bifurcados. Prácticas sindicales en tiempos de precarización laboral*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- . (2015). Dilemas y desafíos del sindicalismo argentino. Las voces de dirigentes sindicales sobre la historia política reciente. En *Trabajo y sociedad*, núm. 24, pp. 53-71.
- Antunes, R. (2001). *¿Adiós al trabajo? Ensayo sobre las metamorfosis y la centralidad del mundo del trabajo*. São Paulo: Cortez Editora.
- Arenzón, M. (2013). Las políticas culturales para la danza en la Ciudad de Buenos Aires. En *Anuario de investigaciones Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini*, núm. 5, pp. 1-33.
- Aspiazu, D. y Basualdo, E. (2004). Las privatizaciones en la Argentina. Génesis, desarrollo y principales impactos estructurales. En publicación de FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Sede Argentina. Recuperado de: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/argentina/flacso/azpiazu.pdf>>
- Bayardo, R. (1992). Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. *Cuadernos de antropología Social*, núm 6, pp. 157-175.
- Bourdieu, P. (1997). *Las Reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. España; Anagrama.
- Bousmpoura, K. y Martínez Heimann, J. (2017). *Trabajadores de la danza*. Argentina, Kinisi, Bad Crowd. Recuperado de: <<https://play.cine.ar/INCAA/produccion/4000>>
- Cadús, M. E. (2018). Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX. En *Telondefondo: Revista de teoría Y crítica teatral*, vol. 14, núm. 27, pp. 232-244.
- Castel, R. (2009). *El Ascenso de las Incertidumbres. Trabajo, Protecciones, Estatuto del Individuo*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica.
- Dasten, (2018). Precariedad laboral y estrategias sindicales en el neoliberalismo. Cambios en la politización del trabajo en Chile. En *Psicoperspectivas*, vol. 17, núm. 1, pp. 103-115.
- Del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. En *el genio maligno. Revista de humanidades y ciencias sociales*, núm. 20, pp. 44-64.
- Diana Menéndez, N. (2008). La trama compleja de la acción sindical. Los casos de ATE y UPCN. En *Trabajo y sociedad*, vol. 9, núm.10, pp. 1-29.

- . (2015). Lo institucional como totalidad. Formas de representación sindical tradicional. En *Questión. Revista especializada en periodismo y comunicación*, vol. 1, núm. 47, pp. 119-141.
- Etchemendy, S. y Berins Collier, R. (2008). Golpeados pero de pie. Resurgimiento sindical y neocorporativismo segmentado en Argentina (2003-2007). En *POSTData: Revista de Reflexión y Análisis Político*, núm. 13, pp. 145-192.
- Fortuna, V. (2019). *Moving otherwise. Dance, Violence, and Memory in Buenos Aires*. United States of America, Oxford University press.
- Guber, R. (2001). *La etnografía. método, campo y reflexividad*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Malagamba Otegui, R. (2009). ¿Viudas e Hijas de la Transformación Neoliberal? El lugar de las ONG en el espacio político. En *Cuestiones de sociología: Revista de estudios sociales*, núm. 5-6, pp. 203-220.
- Marx, K. y Engels, F. (2014). *Manifiesto del Partido Comunista*.
- Mendoza Niño, I. P. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. En *Calle 14. Revistas de investigación en el campo del arte*, vol. 5, núm. 6, pp. 120-138.
- Palomino, H. (2008). *La nueva dinámica de las relaciones laborales en la Argentina*. Buenos Aires: Baudino.
- Paugam, S. (2015). *El trabajador de la precariedad. Las nuevas formas de integración laboral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fundación de Educación y Capacitación para los Trabajadores de la Construcción.
- Pereyra, S. y Svampa, M. (2003). *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*. Buenos Aires: Biblos.
- Prodanza (2011). La escena de la danza independiente en la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de: <https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/la_escena_de_la_danza_independiente_en_la_ciudad_de_buenos_aires_final.pdf>
- Puar, J. (2012). Precarity Talk. A Virtual Roundtable with Lauren Berlant, Judith Butler, Bojana Cvejić, Isabell Lorey, Jasbir Puar, and Ana Vujanović. En *The Drama Review*. vol. 56, núm. 4, pp. 163-177.
- Rifkin, J. (1997). *El fin del trabajo. Nuevas tecnologías contra puestos de trabajo*. Buenos Aires: Paidós.

Sennett, R. (2001). *La corrosión del carácter. Las consecuencias del trabajo en el nuevo capitalismo*. Barcelona: Anagrama.

Standing, G. (2011). *The precariat. The New Dangerous Class*. New York: Bloomsbury.

Virno, P. (2003). *Virtuosismo y revolución, la acción política en la era del desencanto*. Madrid: Queimada Gráficas.

Williams, R. (1980). "Hegemonía". En *Marxismo y literatura*, pp. 129-136. Barcelona: Península.

Capítulo 3

Iris Scaccheri

La fuerza de un nombre

Victoria Alcala

¿Para qué sirve el olvido? Con esta pregunta comencé mi investigación¹ sobre Iris Scaccheri (1939-2014,² La Plata, Argentina) en la que poco a poco su figura se volvió un motivo más que académico. *Quiero decir su nombre hasta el hartazgo. Deshacer lo que rumia, los mitos, desacomodar las historias.*³ Iris fue atrayéndome con su excéntrico despliegue hacia nuevas preguntas y escenas. A la vez que me atraía hipnóticamente, su carácter apoteótico me impulsó hacia

1 Este capítulo se enmarca dentro de mi tesis doctoral titulada *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad entre poesía y danza: el caso Thénon/Scaccheri* (CILA-UCA-CONICET). Dicha investigación es, finalmente, una intención deliberada de toparse con una encrucijada: la de ubicar la poesía en relación con la danza. Tal cruce es evocado a partir de un estudio de caso, que es el vínculo entre Susana Thénon e Iris Scaccheri, ambas artistas y mujeres argentinas. En este caso, me centraré especialmente en Scaccheri.

2 Las fechas de nacimiento y de muerte de Scaccheri fueron corroboradas en el Expediente N° 60695/2014 del Juzgado Nacional. Entre las fechas de nacimiento difundidas por la prensa y por la propia Iris, existen diez años de diferencia. La bailarina pudo haber simulado esta diferencia debido a los tiempos de trabajo activo esperables para una bailarina.

3 Las cursivas corresponden a una parte del monólogo de la obra *Una bailarina de papel*, biografía poética estrenada en 2020 (Centro Cultural Sabato, Buenos Aires, Argentina). De esta obra participan Luz Tripiana, Silvina Biondi y Virginia Medici.

cuestiones que la implicaban y la trascendían, tales como: el intercambio de tradiciones e innovaciones con otros artistas y países, los lugares de inserción y de circulación de su producción dentro y fuera de los teatros más consagrados; y cómo parte de su legado había permanecido ignorado tanto por las generaciones de bailarines y coreógrafos posteriores como por estudiantes, profesionales y gestores del ámbito local en la actualidad.

Sobre todo, me interesó cómo su creatividad la fue posicionando como una voz dislocada entre la poesía y la danza entre sus coetáneos e incluso para aquellos vinculados con el teatro, la pintura, la literatura, el cine, la fotografía, entre otros. El cruce entre palabra y movimiento propuesto por Scaccheri recupera los ya conocidos debates sobre si las danzas construyen lenguaje en sentido simbólico o no; si responden a modelos dicotómicos que distinguen estrictamente lo preverbal de lo verbal o si pueden interpretarse desde una concepción holística acorde con las corrientes de la expresividad en un sentido más amplio; si los cuerpos que las conforman tienen un único destino que es efímero e irrecuperable o si otros abordajes sobre los cuerpos demuestran nuevas materialidades y formas de archivo; si su modo de transmisión es posible únicamente a través de discípulos que hacen escuela según una perspectiva tradicional o si existen otros tipos de repositorios para reproducirlas, recuperarlas y revisitarlas, etcétera. Asimismo, considero que la interdisciplinariedad presente en su producción puede dar ciertas respuestas a los problemas, alcances y limitaciones de los Estudios de Danzas de nuestro siglo. Por ejemplo, el recorte de artistas y de corpus ligados exclusivamente con la danza espectáculo, la falta de estudios sobre otros tipos de danzas y sobre otros ámbitos como el terapéutico, el pedagógico y el laboral por mencionar algunos, junto con la escasa producción de modelos epistemológicos en nuestra disciplina.

Aunque el interés por Scaccheri ha aumentado ocasionalmente en los últimos diez años —tal como lo demuestran las investigaciones de Alejandra Vignolo (2010, 2012, 2013, 2014, 2018) y de Marcelo Isse Moyano (2006, 2013)—, sus menciones todavía son poco frecuentes, especialmente si se tiene en cuenta la vasta producción que creó entre la década del sesenta y del noventa con, un alto impacto a nivel internacional. Gracias a los distintos materiales que fui hallando (manuscritos, videos, fotos, testimonios, libros, programas de mano) pude comprender cómo Iris fue construyéndose como un mito desde donde ella misma decidió pronunciarse, aunque quedando su figura en una dimensión borrosa, repleta de disputas en lo que respecta a su recepción y a su posterior difusión. Los documentos recolectados conformaron una primera sistematización que titulé *Colección Scaccheri*.

Como primera reflexión arribé a la idea de que es difícil recordarla porque es complejo encasillarla. Al ser Scaccheri una identidad propulsora de ruptura y de continuidades, reconocerla implicó revertir los relatos dados para “darle lugar a lo nuevo” (Nietzsche citado en Ricoeur, 2006: 83) cuando lo novedoso es además de un quiebre, una renovación frente a lo heredado. ¿En qué nuevas concatenaciones se la podría ubicar? ¿Con qué palabras convocamos a las historias que, en vez de repetir, rompen?

A la hora de investigarla, advertí que los testimonios de sus familiares y amistades incidían fuertemente en la construcción de su figura. Sus voces, claramente contrapuestas a los sectores académicos más legitimados,⁴ pedían mayor reconocimiento y que se reivindicaran otras facetas de la

4 Scaccheri comentó en una entrevista (Isse Moyano, 2006) que en Buenos Aires le habían cerrado las puertas, especialmente cuando fue a ofrecer sus danzas al Teatro Colón le dijeron que no porque ya había bailado allí antes.

artista. Ante esta situación, concluí que lo afectivo también construye archivo —condición que no niega ni su olvido ni su legado—. Los testigos hablan como *pensionistas de la memoria*⁵ desde la herida de un nombre silenciado. En tanto iba ingresando en una biografía de los afectos, más comenzaba a tocar el pasado (Dinshaw, 2015).

Como segunda observación, asumí que el olvido se conforma como un modo de organización del imaginario colectivo. Al igual que el *inconsciente óptico* (Krauss, 1997), tanto el recuerdo como la desmemoria revelan que ciertos significados prevalecen por sobre otros, construyendo idiosincrasias, valores y usos que resultan dominantes y definitorias. Si bien puede resultar reparador, el carácter selectivo de la memoria pone en evidencia tanto su plasticidad como su arbitrariedad. El conflicto atañe a la construcción de narraciones en común que, como afirma Manuel Cruz (2007), nunca actúan como un espejo fiel. La memoria no es un “receptáculo neutro. Por el contrario, es activa, parcial, deformante, interesada” (Cruz, 2007: 19).

Otra de las reflexiones a las que arribé fue que, a pesar de que su círculo íntimo ponía en juego su afecto por Iris, el reclamo era legítimo. En definitiva, se presentaban varias “faltas” en cuanto a la difusión y sus abordajes epistemológicos. Si se difundía su obra quedaba ésta reducida a las coreografías más icónicas o a aquellas vinculadas con los parámetros de los “pioneros de la danza moderna argentina” (Isse Moyano, 2006; Ossona, 2003); o bien, se destacaba su carácter expresivo, romántico y aurático (Vignolo, 2010). Además de estudios que miren otros repertorios y que iluminen otras facetas como el carácter nacionalista, la tradición del tango,

5 Esta expresión responde al cuento de Luigi Pirandello titulado de dicha forma. Véase: “Los pensionistas de la memoria” En <http://psicologiasocialsocial.blogspot.com/2013/02/los-pensionistas-de-la-memoria-luigi.html>. (Consulta: 5-9-2020).

la relación con la literatura local y global, el incipiente rol de la mujer en sus obras, entre otros, hacía falta la construcción de un archivo que sistematice la integridad de su creación que es, ante todo, diversa y heterogénea.⁶

Asimismo, la falta de una herencia nítida generó al menos distintas reacciones en el círculo académico e independiente de la danza local. Para sus íntimos y admiradores, se trató de un duelo injusto en la(s) historia(s) de la(s) danza(s)⁷ ya que consideran que merece mayor reconocimiento y difusión. Para otros, Iris es, antes que nada, una figura asociada con la modernidad. Por ejemplo, Paulina Ossona quien escribe 2003 una especie de antología testimonial titulada *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, incluye a Scaccheri. Ossona divide la Danza Moderna en cinco grupos: “los sembradores”, “los precursores”, “primera promoción tras los precursores”, “algunos propagadores en el interior” y “protagonistas poco confidentes”. En estas páginas ubica a Iris en la primera generación. La presenta desde la autofiguración ya construida por la propia Scaccheri: la de la artista-genio destinada desde temprana edad al llamado universal de la Danza. También destaca su carácter multifacético y su preocupación por el

6 Además, esta condición de irregularidad frente a su legado puso en evidencia una vez más la falta de un Archivo Nacional de Danzas que permita sistematizar, visibilizar y estudiar de forma sólida los repertorios locales. El proyecto de ley que viene presentando históricamente el Movimiento por una “Ley Nacional de Danza” incluye la conformación de un ente nacional capaz de generar un archivo plural, federal y nacional, aunque todavía no ha sido promulgado. Scaccheri murió el mismo año que se presentó el proyecto por segunda vez, en 2014. Con su fallecimiento, se produjo un vacío sobre su continuidad que fue retomado por sus fieles colegas, parientes y amigos, quienes reclamaron distintos reconocimientos como su velorio en la Legislatura porteña y la colocación de una placa en la calle de La Plata donde había vivido y concebido sus obras. La forma en que Iris vivió sus últimos años de vida, también nos permite reflexionar sobre las malas condiciones laborales y económicas que atentan todavía contra los hacedores de danza en su conjunto hasta la actualidad.

7 Para comprender la noción de historia(s) de la(s) danza(s), véase: Cadús (2019).

desarrollo del arte argentino en generaciones posteriores. Según relata Scaccheri, su estética en algunas ocasiones resultó anacrónica. Ella misma se jactó de ser una artista incomprendida y de haber sido rechazada por los sectores de la elite artística, con la que —en mayor o menor medida— tuvo contacto. Por ejemplo, en una ocasión comentó que, en el caso de *Carmina Burana* trabajó a partir de la danza clásica y que los colegas de danza contemporánea creían que sus formas eran viejas (Isse Moyano, 2006).

El denominador común entre las fuentes consultadas fue el reconocimiento de una especie de gracia hipnótica y propia de la bailarina, en ocasiones leída como un don; en otras, como un signo de locura. A la vez que determinados discursos insistían en su extravagancia, otros romantizaban su figuración fuera de los márgenes. Los medios de la época caracterizaron su danza como un auténtico “estado de gracia” (Ventura, Any, 1987: párr. 21), por la presencia de un “desborde expresionista” (“El riesgo de la perfección”, 1972: párr. 3), o incluso presentaron a la bailarina como “una bruja con pies alados” (Calvo, 1972: s/p.). Estas citas demuestran la predominancia de una lectura en términos románticos y modernistas. No es mi intención desestimar los precedentes mencionados sino, por el contrario, pretendo tomarlos en cuenta como valiosos puntos de partida para revisar sus enfoques, figuraciones y alcances, para así retomar otras facetas en la creación de Scaccheri. En lugar de situarla en una periodización lineal y consecutiva, propongo un panorama abierto a múltiples direcciones, en la memoria de las imágenes, más allá de su cronología. Es decir, buscamos intervenir el orden ya establecido por Kriner y García Morillo (1948), Ossona (2003) e Isse Moyano (2006; 2013), y colocar a Scaccheri en relación con una historiografía diferente (Cadús, 2019). Será necesario “no homogeneizar la identidad argentina” (2019: 158) y para ello

habrá que dar lugar a estrategias como la “localización” y el cuestionamiento de la temporalidad lineal. El hecho de que Scaccheri se distinga de sus coetáneos también tiene que ver con cómo estos relatos han sido ordenados y transmitidos junto con la conservación de un discurso romántico sobre aquellos artistas que no encajan en los límites trazados. Seguir insistiendo en el desborde de su expresividad, excluye su difusión. Entre todas las perspectivas mencionadas, además se produce otra tensión dicotómica que reside entre honrar o reducir su memoria, dos mecanismos que instalan una batalla contraproducente a la hora de repensar las singularidades artísticas y los nuevos modos de organizar los relatos entre sí. Por el contrario, mi propuesta consiste en yuxtaponer e intercalar estas versiones para subrayar exclusivamente la heterogeneidad de la artista; especialmente, la originalidad en que residió su vínculo con las palabras.

Tanto los testimonios como la crítica periodística fueron armando una figuración mayor en torno a quién fue Scaccheri que como toda identidad, afortunadamente, no se deja anquilosar. Si todo/a autor/a desaparece para dejar hablar a sus yoes —posiciones enunciativas a donde huye y donde a la vez, se restituye— sus creaciones develan que, aun después de su muerte, su ferocidad insiste. Esta condición fantasmal me llevó a un problema mayor que es porque Scaccheri todavía es forzada a una omisión que se perpetúa en medio de un torbellino de voces que dicen, se desdicen y se tensan. *¿Será su nombre un duelo sin resolver? Todavía más me pregunto, ¿será la incomodidad del sinsentido de un hacer libre y desinteresado lo que molesta tanto?* Resulta interesante repensar la idea de discípulos en la transmisión de danzas ya que Iris marcó a muchas personas a las que formó, aunque en un sentido libre y no tan metódico como muchas otras escuelas de danzas hacen, llegando a otros ámbitos fuera y dentro

de las artes escénicas: desde Aurelia Chillemi hasta Cristina Banegas, desde Silvia Puente hasta Ingrid Pelicori, desde Susana Thénon hasta Susana Szwarc, desde Mariana Pace hasta Walter Di Santo, desde Rircardo Ale hasta Malvina Straga, desde Elena Kruk hasta Mecha Fernández, entre varios más. ¿No está allí su legado? Si bien Scaccheri fue mayormente solista, su tránsito dejó marcas en distintos agentes culturales y círculos culturales que hoy permiten repensar tanto el pasado como el presente.

Por el carácter dinámico que define al hecho de recordar, busco conmover los distintos relatos con los que me topé para que su llamado resuene, ese nombre que todavía no se erige tanto como quisiera. No retumba tanto porque con él se revela una serie de mecanismos en torno a la construcción del pasado, las estéticas y sus estereotipos. Alzar su figura en parte expone, demuestra y denuncia los conflictos político-sociales que constituyeron el desarrollo y la producción de las danzas argentinas. Con ella reflotan otros hacedores de la danza que también lindan el territorio del silencio.⁸ Me encuentro frente a un archivo que, como la memoria, resulta activo y que, insistentemente, se funda contra las categorías del olvido institucional que son parte del problema general del olvido, incluso cuando resulta deliberado (Ricoeur, 2006). Entonces, agrego a la pregunta inicial por qué fue (y todavía es) su omisión una huida que consiste en una especie de gesto que resumiría en un “no querer ver”. Se trata de una especie *blindness*. Como afirma Ricoeur (2006) la ceguera mnemotécnica no

8 Podemos ubicar cerca de Scaccheri los bailarines y bailarinas que la siguieron y acompañaron como Elena Kruk y Aurelia Chillemi, quienes son actuales referentes en otros ámbitos de la danza, a nivel pedagógico-comunitario y terapéutico, respectivamente. También puede trazarse otra genealogía de sus contemporáneos, ya no agrupados bajo la insignia de la danza moderna sino como hacedores de otras danzas, como son el caso de Patricia Stokoe y María Fux, por proponer otro tipo de recorte.

significa que no se haya visto, sino que no se ha querido ver. Desde el punto de vista epistemológico, me interesa retomar la dimensión ética que nos fuerza al compromiso político de recordar y volver a nombrarla, cuantas veces sea necesario.

En esta ocasión, bailar será, tocar la historia (Cooper Albright, 2014), hacer cosas con palabras, forzar la inscripción de otros relatos, esos otros fragmentos que, como movimiento, imponen aquellos recuerdos que resultan mucho más válidos en tanto cuestionan y actualizan el presente. La escritura ahora se vuelve piel de contacto, una apuesta contra toda omisión, una forma de agitar los bordes de otras historias. El placer de la memoria puede ser ahora la experiencia de una nueva manera de escribir, apelando a una existencia que deja inexorablemente sus marcas. Algunas de ellas, en el decir de Ann Cooper Albright (2007), son más visibles que otras, pero todas —una vez que las advertimos— nos atraen hacia otra realidad. De este modo, se vuelven restos capaces de iluminar los colores, los cuerpos, las voces y sombras que constituyen una gnoseología de las danzas, conformadas en producciones culturales más ricas y complejas.

Primer paso: una biografía incierta

Estudiar a Iris Scaccheri se volvió un derrotero por excelencia. Cada pieza nueva que encontraba borraba la anterior: un título, una fecha o una anécdota se contradecía con la siguiente, deshaciendo, rearmando y cuestionando una imagen mítica que me resultaba cada vez más imponente. Me encandilaba la fuerza monumental de quienes veían en la *Gran Iris Scaccheri*, una revolución. Como expresan algunos de los testimonios que recolecté, se trata de “la causa

Iris” (Banegas, 2017).⁹ Ricardo Ale (2017), por su parte, describe a Iris como una ritualista de la danza y de la vida, con una visión pletórica. Agrega: “Toda ella era revolucionaria. La veías pasar y todo el mundo se le tiraba encima porque era una energía que pasaba. Ir al lado de ella era como ir por el aire porque no pisábamos el piso” (s./p.).

¿Quién fue (y es) Scaccheri detrás de esa *Gran Iris*? Su paso se fuga con otras historias. Se escurre entre una niñez incendiaria, lúdica, y una adultez inapresable. Su voz se fue fundando a partir de un solipsismo necesario. Al nombrarla intentaré fabricar un antídoto contra el olvido, rastrear una fuerza tan convocante y certera como el hecho de encontrar nuevas piezas, claves y términos que den vuelta las cosas tal como han sido escritas. Estimo que al detenerme en un breve relato biográfico podré comprender cómo se fue posicionando y construyendo una Iris íntima y otra pública, en relación con sus creaciones. A partir de este cruce de los planos biográficos, referenciales, imaginarios y simbólicos que hacen a la subjetividad, será posible recrear la fuerza de su nombre. Sin dudas, este recorrido como discurso incierto es una aproximación a la voz y a la vida de alguien a quien no conocí, pero a quien me acerco imaginaria y tangencialmente, a continuación.¹⁰

9 Cristina Banegas denominó la necesidad de reivindicación de Scaccheri de esta forma en una entrevista personal que realicé el 6 de abril de 2017 en Buenos Aires, Argentina.

10 Me basaré en dos fuentes principales: el ensayo autobiográfico escrito por la propia bailarina, titulado *Brindis a la danza* (2010) y los datos proporcionados por los distintos testimonios. Tomaré principalmente la voz de su sobrino, Sergio Selim (2017; 2020), a quien Scaccheri cuidó de forma cercana, además de enseñarle a leer y escribir, entre otras anécdotas que ilustran su fuerte y generosa personalidad. Asimismo, los contrastaré con otros testimonios, entrevistas y recortes periodísticos de la época, con el fin de mostrar la multiplicidad de resonancias que generó su voz.

Iris Luisa Scaccheri nació el 16 de octubre de 1939 en la ciudad de La Plata (Buenos Aires, Argentina). Sus abuelos maternos fueron Sofía Kairúz y Miguel Aùn, ambos provenientes del Líbano. Los abuelos paternos, pertenecían a un pueblito cercano a Milán (Italia). Su padre se llamó Esteban Luis Scaccheri (tocaba el violín) y su madre, Celestina Aùn (era ama de casa). Scaccheri tuvo tres hermanas: María Élica (concertista de piano), Hilda René (Doctora en francés) y Dora Mabel (cantaba de modo amateur óperas y tangos). Ella era la más pequeña y por ese motivo, le quedó como apodo “Chiche”, denominación que perduró para los más íntimos. Vivió en el barrio Ringuelet hasta los cinco años y luego, en una casa tipo chorizo en la calle N° 10 1520, ubicada en el centro de la ciudad, donde permaneció hasta su muerte. Según ella misma relata, nació en su casa “Sana y hermosa. Mi tío Neif dijo: ‘Cómo mueve las piernas’. Yo seguía el tic tac del reloj con la cabeza. [...] De chiquita bailaba sola [...] un día mi tío Neif, pintor, le dijo a mi mamá ‘te salió bailarina’” (Scaccheri, 2010: 99). La cuestión de la belleza no solo al bailar sino en el descubrimiento de su pasión por la danza desde temprana edad determinó rápidamente la relación con su propio cuerpo. Si bien como cuenta en varias entrevistas (*Archivo*, 2016) sus padres rechazaron primeramente su inclinación por la danza, ella no quería ser una niña más que se moviera sino una bailarina capaz de encontrar y crear su propio lenguaje.

A los trece años se mudó a Uruguay para estudiar gimnasia catorce años con Inx Bayerthal y luego terminó el Colegio Secundario en el Normal N° 2 de La Plata, donde obtuvo el título de Maestra, como era habitual en ese entonces. Fue una alumna inquieta pero brillante, llegó a ser abanderada, aunque le costaba mucho permanecer sentada en su silla. Según Sergio Selim, su maestra de primaria, la señorita Élica Jordán con quien Iris habló hasta la adultez,

fue la única que supo comprenderla. La dejaba salir al patio a bailar. Scaccheri la sintió como una visionaria capaz de valorar y de anticipar lo que sería su futura carrera en la danza. Cabe decir que Scaccheri jamás pensó en dedicarse a otra cosa que no fuera bailar (Selim, 2020). Su formación fue variada y marcada por distintas maestras de la danza clásica, del flamenco, del folclore árabe y de la danza moderna. Estudió en el Ballet de Niños del Teatro Argentino de La Plata, donde conoció, ya cerca de sus veinte años, a Dore Hoyer. Antes de suicidarse, la coreógrafa alemana eligió a Iris como heredera de sus coreografías (Scaccheri, 2010) y Scaccheri encontró en ella una enorme identificación debido a la sensación de libertad que la danza personal de Hoyer logró transmitirle.

Scaccheri, además, tocaba las castañuelas y la guitarra. Hablaba varios idiomas, como el francés y el alemán, posiblemente adquirido por la convivencia con sus hermanas mayores quienes lo hablaban. Su habilidad plurilingüe e interdisciplinar coincide con el polifaceticismo expresado en su trayectoria posterior. Poco a poco alcanzó un éxito descomunal. Cuando no ensayaba, se peinaba con turbantes que tapaban su pelo rojo-fuego y deambulaba con ropa estrafalaria. En una ocasión confesó: “Siempre dijeron que yo era salvaje y maleducada. Pero en verdad, yo era libre” (Scaccheri citada en Guido, 1996/7: 2). No fue una artista tan apartada como se la ha retratado sino más bien una figura transgresora y de gran circulación por variados sitios desde el San Martín y el Di Tella hasta el famoso Café Mozart. Además de formar a bailarines, entrenó a actores e inspiró a músicos, poetas, pintores y fotógrafos de distintos orígenes y contextos, como Sabato, Berni y Facio. Debido al enorme intercambio con sus colegas, su sistema de creación se volvió transdisciplinario. En el camino fue robando suspiros, adeptos, admiradores y estudiantes. Hasta último

momento, pese a su carácter recluso, sus amistades cuidaron de ella, reclamando tanto al Estado como a sus pares de la danza, un mayor reconocimiento.

La repercusión que obtuvo a nivel nacional e internacional fue llamativa. Viajaba entre dos y tres veces al año a Europa, realizando giras como bailarina solista. A nivel local, desde 1972 hasta 1995 Scaccheri pobló la crítica periodística tanto de la ciudad de Buenos Aires como de diversas localidades y provincias del país. Los campos semánticos recurrentes en los textos críticos la retrataban como una bruja infernal y divina, una genia, una loca o una coreógrafa atrevida, vital y nómada (*Archivo*, 2016). También se la presentaba como bailarina, actriz, mimo, una bailarina auténtica y versátil o se halagaba su atlético virtuosismo caracterizado como una “batería de músculos” (El riesgo de la perfección, 1972: párr. 1). Según los medios de la época, Scaccheri se posicionó como una coreógrafa mordaz y desafiante, cercana incluso a un arte de protesta (*Archivo*, 2016). En la mayoría de los recortes periodísticos, se presenta una imagen romántica y demencial.

Respecto de la imagen más íntima, Scaccheri es retratada por sus afectos como una persona generosa y libre, repleta de humor y de extravagancia. Sus alumno/as la recuerdan como una maestra capaz de devolverles la autenticidad y también por su enorme exigencia para encontrar lo verdadero. También, en ocasiones, resultaba inaccesible. No solo por una presunta timidez sino por una enorme necesidad de soledad. Es sabido que Susana Thénon la admiró y fotografió durante siete años. Sin embargo, Iris a veces no la atendía y Susana se quedaba jugando en el cementerio con sus sobrinos, esperando a que Iris volviera (Selim, 2017). Los últimos años de vida, solo atendía el teléfono ocasionalmente y era muy difícil llegar a ella. Chillemi, Pelicori, Schwartz y Banegas se ocuparon de reunir sus textos escritos

y de darles forma pública con su consentimiento. No obstante, a Scaccheri no le interesaban las formas, las fechas ni las precisiones, sino bailar y ser comprendida por su arte (Selim, 2020). Creo que su reclusión demuestra, en parte, porqué su concepción de danza está ligada con la transgresión y con la ruptura que la posicionaron también como una artista *outsider*¹¹ (Becker, 2009). Como considera Howard Becker un *outsider* puede jugar con las reglas sociales de dos formas: aceptando y actuando la mirada de sus jueces que lo posicionan como infractor; o, a la inversa, rechazando la legitimidad de sus jueces y considerando que los marginales son ellos. Scaccheri pivoteaba entre estos límites. En una entrevista de 1972 en *Clarín* se quejaba públicamente de la cantidad de problemas que tuvo al volver a Argentina por el hecho de que no se le perdonara “haber triunfado fuera del país”. Ante las largas esperas para sus ensayos técnicos, agregaba: “Por supuesto que si viene un señor Nuréyev este mismo equipo de gente lo esperará pacientemente las horas que él decida retratarse. En fin, aquello de que nadie es profeta en su tierra sigue teniendo vigencia” (Scaccheri, 1972: párr. 12).

En Scaccheri, la rebeldía estética, el nomadismo, la arbitrariedad compositiva, el desenfreno al bailar, entre otros, fueron tomados por la crítica como por ella misma como estandartes de libertad que también la ubicaban en un lugar marginal. Asimismo, no siempre se sintió comprendida, singularidad que la construyó paradójicamente como una artista única. Su lenguaje fue descrito

11 En su estudio sociológico, Becker (2009) identifica que todos los grupos establecen reglas sociales que diferencian lo permitido de lo prohibido. Los *outsiders* son sujetos marginales que se posicionan como transgresores de dichas reglas por diversos motivos explicados en dicho estudio. Hay distintos paradigmas que explican el posicionamiento del *outsider* así como vinculaciones del mismo con las reglas y su quebramiento. En cualquiera de los casos, lo interesante es que el sociólogo postula que la desviación, más allá de los hechos y conductas en sí, está creada por la sociedad misma.

por Jorge Dubatti (1995) como un “no estilo” y por otros medios como la capacidad de crear un código propio (*Archivo*, 2016). Si Scaccheri fue una *outsider* es porque las categorías estéticas e históricas así lo determinaron, excluyéndola hasta la actualidad del canon dancístico argentino que divide las danzas primeramente en clásica, moderna y contemporánea.

A su vez, ella misma se posicionó persiguiendo un lugar tan propio que dicha búsqueda pudo haberla alejado de una circulación mayor y pudo haberla acercado a un quehacer desolado. El reconocimiento del público le brindó enorme satisfacción: eran sus fanáticos quienes pedían por verla. También fue la única bailarina sacada en andas del Colón. En 1988, Jorge Halperín relata:

El público de Iris Scaccheri tiene una militancia tan fanática como la “barra brava” de Boca Juniors. Es como un piquete que atrae a apáticos, vacilantes, curiosos e indiferentes a la ceremonia de la divinidad alada que ahora los ha puesto a prueba con este recital-excursión. (*Archivo*, 2016)

Scaccheri creó aproximadamente ochenta obras en distintos formatos y extensiones, junto con sus diversas versiones y presentaciones en público en distintas partes del mundo. La gran extensión y variedad de su lenguaje, permite visibilizar cuántos modos de bailar puede experimentar un mismo sujeto: voces y danzas regresan a una memoria pulverizante. Su lenguaje, atravesado por los textos poéticos, se situaba en un linde íntimo y a la vez, fundacional a la hora de crear danzas. Ella *fue niña, bruja y muñeca, la loca, la sorda*. Sus personajes evocaban su polimatía. Ella percibió todas sus voces como integradas en una sola forma, los voes fueron naturalizados y unificados en una

imagen magnánima y única, que distinguió su estilo del de sus contemporáneos.

En marzo de 2007, ingresó a su casa de La Plata, puerta que no volvió a cruzar hasta su muerte en 2014. Allí quedaron papeles y memorias, videos de sus danzas domésticas que no quiso mostrar. Entre sus confidentes quedaron manuscritos, vestuarios, anécdotas y videos que, según ellos, han de honrar su memoria. Conformar y conmovir su archivo es, ahora y más que nunca, hacer de sus danzas, una huella presente.

Segundo paso: un archivo desde lo plural

A lo largo de cinco años, he trabajado en simultáneo con distintas fuentes. Primero, con el archivo periodístico del Teatro General San Martín, los programas de mano del Teatro Argentino de La Plata y del Teatro Nacional Cervantes. Segundo, conformé su videografía a partir del material donado por tres amigos de Scaccheri: Aurelia Chillemi, Mariana Pace y Walter Di Santo. Los últimos dos también ofrecieron material manuscrito, fotos y vestuarios. Asimismo, Sergio Selim y Liliana Lukin, colaboraron con datos de fechas y afiches dispersos. Además de entrevistar a los ya mencionados, trabajé con otros siete testimonios vinculados con su entorno afectivo y laboral. Ellos son: Ricardo Ale, Ingrid Pelicori, Cristina Banegas, Claudia Schwartz, Oscar Araiz, Silvia Puente, Alicia Terzián y Luisa Futoransky. Inevitablemente estas miradas están teñidas por los recuerdos, las anécdotas, la cercanía y la admiración. Incluso, muchos de ellos permanecen fieles a los propios relatos de Scaccheri quien, a su vez, se autopercibió¹²

12 Ella misma se construyó como heredera de su propio destino, acorde con un paradigma

como una bailarina fuera de serie. Ella misma fue productora de un discurso instalado en y desde los márgenes de lo canónico.

De este recorrido surge lo que denomino *Colección Scaccheri*, un catálogo que presenta los materiales hallados y consignados hasta el momento. Los mismos están clasificados según los roles de Scaccheri (directora, bailarina, colaboradora, etcétera) y los distintos tipos de obras, en varios formatos, versiones y fechas; junto con un inventario cronológico y temático sobre lo producido por Scaccheri. Los criterios de selección del material fueron dados por las propias obras y por la información hallada que es heterogénea y disímil. Organizar el enorme caudal de datos, de diversa índole y procedencia, implicó observar con detenimiento el camino trazado por ella y comprender el carácter apoteótico que la caracterizó. Concibo la *Colección Scaccheri* como un conjunto de “restos que funcionan como presencia” (Garramuño, 2015: 75), a partir de huellas (Le Goff, 1991) y de vestigios (Didi-Huberman, 2006). ¿No es el archivo *otro cuerpo* que permite alojar la memoria de las danzas, más allá de su acción escénica? ¿No son *las palabras* las que permiten señalar y *hacer cuerpo*? Coincido con Foster cuando advierte la paradoja existente entre el trabajo de selección y la inevitable reorganización del pasado contigo:

El archivo posibilita la memoria, pero está siempre atentando contra las memorias ya construidas, contra las historias ya contadas, puesto que en sus estantes y vitrinas puede siempre habitar escondido un docu-

fuertemente romántico. Según relató, fue bendecida desde su nacimiento con el don de bailar. En una entrevista de 1976 dijo: “Creo que primero bailé y después nací” (Barone citado en Archivo, 2016). En otra ocasión, dio cuenta de la peculiaridad de una danza que la arrasa. Por ejemplo, su primera improvisación con tan solo nueve años “Masa”, “aparece” porque se empezó “a ver por dentro” (Scaccheri, 2010: 26).

mento o un objeto que desdiga o corrija esas historias.
(citada en Garramuño, 2015: 64).

A su vez, encontrar, reordenar y conformar el archivo de Scaccheri supuso instalar una memoria como la que Cruz (2007) denomina una mirada humana sobre el mundo, esa que resulta activa y significativa. En este caso, su recuerdo permite ajustar y desajustar la cronología existente en torno a obras exclusivamente de la danza-espectáculo. Incluir otro tipo de materiales (audios, ensayos, manuscritos, vestuarios, testimonios) exige mover los peldaños de una memoria que delimita qué es danza y qué no. En este caso, propongo que los documentos convivan con la heterogeneidad de discursos y de relatos de una época contextualizada: los testimonios de sus colegas y los recorridos ya establecidos junto con la tensión que generó su voz en ese entonces, lo cual todavía perdura.

Por el conflicto que presentan los materiales, mi tarea consistió en: 1/ ordenar los datos y fechas que se contradecían e intentar recuperar la información que estaba incompleta; 2/ establecer una clasificación en donde se diferenciaron sus roles como bailarina, intérprete, escritora, directora o artista en colaboración de proyectos grupales; 3/ distinguir los distintos tipos de soportes de la documentación —en papel, video, audio, etcétera—, de las obras en sus distintas versiones (por ejemplo, si se conservaban completas o en partes, si correspondían a ensayos, a estrenos o a títulos agrupados bajo la forma de *Recital de danza moderna*); 4/ reconstruir, cuando fuera posible, el proceso de composición y de recepción de sus danzas a partir de testimonios, videos y críticas; 5/ establecer una línea del tiempo de todo el material existente para observar el desarrollo de su producción y poder dividirla según las

fases de creación¹³ que resulten operativas. El ordenamiento de estos cinco ítems fue dado por distintas fuentes, a saber: el ensayo autobiográfico de Iris titulado *Brindis a la danza*, la documentación periodística del Teatro General San Martín, los programas de mano y los testimonios ya mencionados.

Tanto la extensión del material como su diversidad me permitió advertir que en torno a Scaccheri había más mitos que certezas y que sistematizar su labor, permitiría recuperar otros relatos y nociones necesarias para pensar nuestra historiografía, así como su legado. Si bien excede el presente escrito, quedará por profundizar desde qué lugares míticos fue presentada y desde dónde se posiciona ella. En todo caso, las figuraciones en torno al artista genio del romanticismo, el semblante de un Yo monumental y armonioso del modernismo, la actitud anti institucional de las vanguardias, se conjugan y mezclan en ella, sin límites precisos. ¿No es acaso esa apropiación de voces y mixturas, lo que conforma la subjetividad? El lugar que ocupó Scaccheri respecto de estos espacios es sumamente polémico. Su desenfreno estuvo ligado con una concepción de un arte inespecífico (Garramuño, 2015), entendido como la disolución de lo propio. Así, el cuestionamiento de la propiedad vuelve plurívocas a las obras, gracias a la incorporación de lo inter, multi y transdisciplinar. Este corrimiento de lo específico supone, en consecuencia, la expansión de lo propio hacia los otros (sujetos, soportes, géneros y lenguajes), tal como demostró Scaccheri. Si bien su arte estuvo plegado a lo personal, su capacidad de trascendencia a otros lenguajes, formatos y culturas, volvieron de su danza, una *poética de la impertinencia*. Hay en Scaccheri un cuestionamiento constante sobre

13 Divido sus momentos de creación en tres: fase de formación (1948-1963), fase de florecimiento (1965-1998) y fase de experimentación (2000-2014). Véase: Alcalá, V. (2016-2021). *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad en poesía y danza. El caso Thénon/Scaccheri* [tesis doctoral]. Universidad Católica Argentina, Buenos Aires, Argentina.

la propiedad de la danza —de quién es, quiénes la juzgan, quiénes la constituyen— y un desafío consecuente sobre su quehacer que apuntala lo impersonal a través de arquetipos, de planteamientos y de símbolos relativos a lo plenamente humano.

A raíz de lo dicho anteriormente, considero que los discursos críticos en torno al archivo de Scaccheri han de proponer también una mirada multifocal. Por ejemplo, considerar las tensiones y los prejuicios que aparecen entre los testimonios de su círculo, del público que la recuerda, del archivo hemerográfico y del canon académico. Sumado a esto, indagué en las contradicciones que aparecen a la hora de reorganizar su obra ya sea por la omisión de datos, por las reversiones o hasta por propio impulso —aparentemente caótico— con que Scaccheri creaba. No se trata solo de exponer un orden lineal de fechas y de documentos, sino de dar cuenta de las estrategias y mecanismos de creación de una artista, acorde con la cosmovisión expresada en el recorrido de las producciones. La lógica del material habla de su modo de creación prolífico y espontáneo, conjuntamente con una concepción vital de danza. Definitivamente, propongo distintas líneas de clasificación y de interpretación en cuanto a las nociones de danza y poética, como explicaré en los próximos apartados. Cabe destacar que, al ampliar dichas concepciones en tanto materialidad discursiva en constante dinamismo, me permite construir el archivo a partir de fuentes de distinta índole: anotaciones, guiones, ensayos e intertextualidades producidas entre obras de un mismo artista o de distintos artistas entre sí.

Quiero decir que concibo la materialidad de sus creaciones, más allá de las obras producidas escénicamente en un marco de tiempo y espacio acotado. Se trata de poner en relación las obras coreográficas con sus distintos soportes (audiovisuales, escritos, etcétera). En continuación con los

argumentos de Rosalind Krauss (1997) en torno a la escultura, considero que la danza también es una categoría históricamente delimitada y no universal. Al romper la lógica de la especificidad que instaló el modernismo en el conjunto de las distintas artes, las disciplinas artísticas empiezan a proliferar más allá de su campo, generando resonancias en otros ámbitos de acción. Tal es la condición de la danza “expandida” que, tomando como analogía la visión de Krauss (1996), además de ser un arte ecléctico, es el resultado de las operaciones y de las estrategias que generan los contenidos culturales al inscribirse en diversos medios y soportes. Del vínculo entre los distintos formatos, géneros y versiones, será posible comprender la dimensión poética —en términos de Meschonnic¹⁴ (2007)— de las danzas de Scaccheri que es, fundamentalmente, la creación interdisciplinaria.

Tercer paso: genealogías

El nombre de Iris Scaccheri, en su intención de hacerse un lugar, logra empujar y redistribuir la historia de la llamada “danza moderna” tal como ha sido organizada hasta el momento, por estudios como el de Isse Moyano (2006, 2013) y el de Paulina Ossona (2003). Por este motivo, la *Colección Scaccheri* no pretende ser parte de los relatos ya confeccionados en torno a las generaciones de danza moderna. Junto con el trabajo de burocratización y de visibilidad institucional que atañe a esta labor archivística, me interesa señalar al olvido como la fuerza subyacente de un nombre que, más allá de la primera persona, adquiere un valor patrimonial incuestionable.

14 Para Henri Meschonnic (2007) lo poético está en lo que se escucha y en lo que se dice. La poesía avanza como una práctica del ritmo que permite agujerear el sentido, quebrar el cliché del lenguaje y enlazarlo con el inconsciente para abrirse a nuevos significantes.

Si bien es posible retratar a Scaccheri como una figura inscripta en la tradición de la danza moderna alemana, cercana a Mary Wigman y a Hoyer, tal como ya ha sucedido, esta asociación se corresponde únicamente con una serie de obras que no representan ni la mitad de su corpus total. Puedo nombrar en esta línea los casos de *Homenaje a Dore Hoyer* y *Oye humanidad II. La bruja*, que son —como los títulos lo indican— influenciadas por las antedichas coreógrafas. Si bien se trata de homenajear a Hoyer y a Wigman, Scaccheri logra apropiarse de lo heredado. Para la composición de *La Bruja*, por ejemplo, toma versos de Storni, de Unamuno y de Sabato. Como comenta la coreógrafa, ella comienza en un rincón diciendo: “déjenla sola, solita y sola que la quiero ver bailar, saltar y brincar, andar por los aires, y moverse con mucho donaire” (Scaccheri, 2010: 62). Luego, en voz muy alta ruega: “Sabato, Unamuno, no me dejen”, y al hacer un círculo grande con los libros en las manos exclama: “¡Quémenla! como si en el medio hubiese una fogata que la está quemando... ¡Storni, Unamuno, papeles en vidrieras de colores!” (Scaccheri, 2010: 62-63). La tradición de las brujas¹⁵ en las distintas danzas, en este caso escénicas, resulta fundamental para observar la inscripción de la bailarina en poéticas como la de Valeska Gert y de Wigman. Sin embargo, esta primera filiación no es suficiente porque excluye otras facetas, iguales o tanto más representativas de su labor.

En otra ocasión, ella misma se posicionó cerca de Isadora Duncan y de Antonia Mercé. También, se asumió como

15 Al respecto podemos mencionar la simbología presente en dos sentidos diferentes. Por un lado, las brujas en la cultura tradicional se erigen como emisarias de las pulsiones y fuerzas oscuras del inconsciente, de los deseos y temores que han sido rechazados por nuestra psique. Por otro lado, según la historiografía medieval, además han sido objeto de persecución y marginación durante la llamada “Caza de brujas” por su vínculo con la locura, la adivinación y la magia, entre otros poderes sobrenaturales y quizá típicamente femeninos. Su figuración no es ajena a la literatura, tal como se puede ver en clásicos como *La Odisea*, *Medea*, *Macbeth*, *Las brujas de Salem*, etcétera.

heredera de Vaslav Nijinsky y de Ana Pávlova, con quienes, según ella, la danza como tal murió; “tomando danza no solo como interpretación sino como creación permanente, como una búsqueda continua de nuevas formas de expresarse” (Scaccheri, 1972: párr. 12). Tales vinculaciones pueden verse en otro conjunto de obras como *Carmina Burana*, en la serie de *Oye humanidad* y en *Las primaveras de Nijinsky*. Es claro su anclaje en determinados lineamientos expresivos, los que toma como referencia e inspiración. Además, concedió una obra performática a los Sakharoff en el año 2000. Esta última vinculación me resulta todavía más cercana a su cosmovisión, metodología y estética, debido a la interrelación entre poesía, música y danza presente en ambos casos.

En relación con un linaje dancístico local, la situaría igual de próxima a Aurelia Chillemi, quien además fue su íntima amiga. También Scaccheri pivotea entre María Fux y Patricia Stokoe por su relación con la verdad y con la expresividad, respectivamente. Observo que enlazarla con estos nombres implica, a su vez, pensar otras nociones de danzas y otros marcos de inserción más allá de lo escénico, como la Pedagogía, la Psicología de las Artes, etcétera. Resulta llamativo que Scaccheri sea más recordada y conocida entre profesores y estudiantes de Expresión Corporal y de Danzaterapia y no así de Danza Contemporánea, por mencionar algún contraste. Por su trabajo escritural, puedo ubicarla cerca de Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Liliana Lukin, Amelia Biagioni y Alfonsina Storni. Asimismo, la considero próxima a la tradición poética alemana desarrollada entre Wagner, Novalis, Rilke y Brecht; y con el repertorio español que ella mismo tomó de Manuel de Falla y de Federico García Lorca. Me interesa destacar especialmente tanto su relación con la palabra como la dimensión poética presente en sus obras. Igual que la poesía,

la danza presenta un contenido sensorial inmediato (Scarry citado en Masiello, 2013), guiado por el material perceptivo que ofrece la coreografía: voces, ritmos, sonidos, pulsaciones, tonos y dinámicas de movimiento. Estos elementos coinciden plenamente con la conformación de sus obras desde donde Scaccheri se erige como una auténtica *poeta de la danza*.¹⁶ La dimensión poética está mayormente vinculada con el trabajo de un lenguaje inconsciente, práctica donde se sitúa toda subjetividad artística. Iris construye a través de sus cuerpos y de sus palabras, danzas que se expanden hacia lo múltiple. Ella busca, como todo poeta, hablar desde ella sin hablar de ella en sí. Habita entre la experiencia danzada y la imaginación poética, un sujeto capaz de escribir con su cuerpo. Dicha escritura intenta encontrar una verdad, esa que no es ilusión para el sujeto mientras crea, según el decir de Borges (citado en Monteleone, 2016).

Si bien los lineamientos mencionados son genealogías posibles, quedará por observar tanto su pertinencia como revisar otras clasificaciones diferentes, así como profundizar en la selección de futuras antologías poéticas o coreográficas que la incluyan y la pongan en relación con otros artistas afines.

Giro: la danza se vuelve poesía

Leer las danzas de Scaccheri supone inevitablemente ingresar en su cosmovisión ya que en ella *danza, verdad y vida* conformaron un ideario integral. Este paradigma ontológico en el que *ser y movimiento* se encontraban unidos,

16 Utilizo las bastardillas porque dicha construcción nominal no es una categoría en sí, aunque es una expresión coloquial frecuente en el mundo de la danza, mayormente atribuida a los Sakharoff (Ossoona, 2003). Scaccheri se sitúa próxima a esta expresión por eso resulta fundamental abordarla, como veremos luego.

conformaron espacios de revelación de la verdad subjetiva. El origen de lo verdadero consistió en recuperar diversas ideas, imágenes, recuerdos y emociones de la bailarina, que constituyeron lo que ella misma llamó como “movimiento interior” o “contenido”. Este último se proyectaba hacia formas o fuerzas externas, llamadas movimiento o energías “en expansión” (Scaccheri, 2000: s./p.) que son, en definitiva, equivalentes al alma o al espíritu en el sentido nietzschiano. Iris agrupó estas ideas en un texto titulado “La danza y su filosofía”,¹⁷ que es parte del ensayo *Brindis a la danza*.

Según relataba, la danza depende exclusivamente de la “proyección interior” del sujeto, al punto tal de que las energías del movimiento “sean también recibidas por el no vidente” (Scaccheri, 2010: 22). Bailar implicó el desplazamiento de una o varias zonas del cuerpo hacia la verdad personal. Por ende, puedo sintetizar su método de composición en la articulación *movimiento, metáfora y verdad*. Scaccheri insistió en que la filosofía de la danza suponía un trabajo de sinceridad por parte del artista. Es fundamental que la fuerza del/a bailarín/a sea “cierta e intensa” (2010: 22). Para alcanzar su verdad, utilizó diversos procedimientos que son provenientes o análogos a la literatura. Sus danzas funcionaban como textos que revelan la identidad de los personajes que permanecen cerca a la figura de Iris como autora.

Por un lado, el carácter polifónico¹⁸ que aparece en sus obras se manifiesta por medio de voces que aparecen en escena, principalmente como voces en *off*. Para ingresarlas, utiliza cuatro procedimientos: como diálogo, como *fluir* de la conciencia, como monólogo interior y como relato

17 Resuenan en este título el artículo de Paul Valéry titulado “Filosofía de la danza” (1990) y *El alma y la danza* (1958).

18 También hay una dimensión políglota en su danzar. Una misma obra puede presentarse en distintos idiomas, como sucede con las distintas series de *Oye humanidad*, y sus adaptaciones a otros idiomas en los distintos países donde fue presentada.

marco. Podemos ver el juego de voces en el texto original de *Oye humanidad I*:

Color azul, color rojo, color blanco y no pasa nada.
Se penetra, se penetra en las almas, se penetra en los
pies, se penetra en las uñas. ¿Qué uñas? ¿Te las cor-
taste a las uñas?

¿No tenés uñas? Cortate las uñas. No me las corto nada.

¿Y por qué no te las cortás? No me las corto nada.

¿Y por qué no te las cortás?

¡Porque con las uñas voy a romper todo! (Scaccheri,
2010: 52)

En otros casos, incorpora como voces los textos de otros artistas en escena. Casi siempre los recita ella, trabajando el cambio de tonos, salvo en los casos donde dirige a otros e intervienen las voces de los y las intérpretes en vivo como en *Oye humanidad VI La sorda*. En *Oye humanidad V. Iris Scaccheri con los poetas*, la bailarina pone en juego los textos de las poetas Alejandra Pizarnik, Silvia Puente, Susana Thénon, por nombrar algunas, y en *La gaucha* se escuchan los versos de Alfonsina Storni, Olga Orozco, Miguel Hernández, Miguel de Cervantes, etcétera. En *Oye humanidad I*, le habla a Miguel Unamuno provocándolo. Luego, comienza a jugar con los sonidos de las palabras hasta construir paranomasias y onomatopeyas.¹⁹ Hay una oscilación en la enunciación de la segunda persona a la primera. Seguidamente, cambia de

19 Resulta llamativa la consonancia con el juego de sonidos y tonos que luego Thénon incorporará a su obra.

voz a la tercera persona para realizar una fuerte crítica a la danza académica, donde reposa el objeto de atención:

...por ejemplo para decir, el verbo con motivo, eh, institución por ejemplo, bueno el verbo no, instituciones por ejemplo sin *arabés*,²⁰ no hay institución, eh, sin *pasés* no hay institución, sin *piruetté* no hay institución, sin *entreyés*, no hay institución. (Scaccheri, 2010: 58).

Como contrapartida, Iris toma las inspiraciones, los motivos, los préstamos y los argumentos literarios para conformar un primer tipo de intertextualidad. Juega con textos de otros. Por ejemplo, de Federico García Lorca en *Bodas de Sangre*; poemas de Gelman en *Salarios del impío*; el escrito *Eva Perón en la hoguera* de Lamborghini; y la obra *Woyzeck*, de Georg Büchner. La intextualidad a veces es paródica. Por ejemplo, en *Oye humanidad II. La bruja*, toma el cuento “El ascensor” incluido en *Sobre Héroes y Tumbas* de Ernesto Sabato. En el hipotexto se relata la historia de dos porteros que quedan atrapados en el ascensor. Aunque Iris lo relata como si fuera un partido de fútbol (Scaccheri, 2010). En otros casos, la relación es cohesiva. Por ejemplo, *Oye humanidad IV*, lleva como subtítulo un verso de Roberto Themis Speroni: “¿me quisiste alguna vez?”. En ella, Scaccheri trabaja con golpes dramáticos los versos finales del hipotexto (Scaccheri, 2010). Cabe destacar que no siempre las intertextualidades son literarias. En *Oye Humanidad VI. La sorda*, se inspira en *El círculo se cierra* de Winston Churchill. En cuanto al uso de medios musicales, también inicia sus danzas basadas en repertorios musicales preexistentes que ella misma compagina.

20 Está parodiando los nombres en francés de ciertos pasos de ballet.

Asimismo, su poética expresó una fusión de idas y vueltas de sus danzas no solo hacia otros escritores y bailarines sino hacia sí misma. Iris iba y venía sobre sus propias obras: las reescribía, hacía otras versiones, las ponía en diálogo. Se trataba de un sistema de creación abierto al contacto y a las amalgamas para ir trazando un camino sobre lo caminado (Scaccheri, 2010). Tal es el caso de *Idilios* en sus distintas versiones: interpretada como pieza coreográfica en una ocasión por Aurelia Chillemi en 2005 —con el texto en *off* recitado por la autora—; interpretado en otra coreografía por la propia Iris en diálogo con las pinturas de Walter Di Santo y la intervención audiovisual de Mariana Pace (posiblemente también de 2005), y publicado en 2013 y 2014 como dos poemarios bajo el mismo título. También sucede una continuidad en la serie conformada por *Oye humanidad* y sus distintas partes: *Oye humanidad I, II, III, IV, V* y *VI*. En cuanto a los textos escritos, específicamente *Brindis a la danza* y *Conferencia a los Sakharoff*, ambos están basados primordialmente en un fluir de la conciencia, son escrituras espontáneas que describen o enuncian las acciones corporales. En *Iris con los poetas* asocia las palabras originales del poema libremente, a veces de forma literal y en ocasiones con soluciones arbitrarias, para luego, devenidas en danza, presentar un preciso trabajo tanto con el ritmo —en sus repeticiones y modos de entonación— como con los conceptos e imágenes desprendidos de los nombres.

Por último, la palabra es usada desde distintas dimensiones: en su acústica, sintaxis, en su imaginario, emotividad, en su conceptualización y simbología. Scaccheri las utiliza a su favor, tanto para componer danzas nuevas a partir de textos de otros, por quienes se deja conmover, como para crear a partir de sus propios versos y danzas nuevas versiones de sí misma. Por ejemplo, cuando relata sobre la coreografía de *Se hizo carne*: “empecé a preparar un concierto de

Beethoven, trozos, todo trozos, textos: ‘el amado a través de los tiempos’ o ‘estoy aburrido’ o ‘siempre solo’, frases que, con otras, se mezclaban con sonidos de gente que caminaba o arrastraba sus últimas palabras” (Scaccheri, 2010: 48). En este caso vemos además de la polifonía, el uso de palabras como pastiche.

Lo sonoro es otro elemento común entre sus obras, no solo por el hecho de realizar audios, sino por el tratamiento de la voz, volumen, timbre y ritmo. A modo de murmullos, conforman un estímulo sonoro-conceptual que resulta audible como palpable, logrando una experiencia cinestésica en cada una de sus coreografías. En otros casos, juega con el ritmo de la palabra ya que, según relata, entre “cuerpo, espíritu e idea, se va produciendo el posible Idéntico entre danza y música” (Scaccheri, 2010: 23). La dualidad de voces, la correlación entre imágenes y movimientos, y el uso de metáforas están presentes tanto en la composición escrita como en la coreográfica. Se produce un efecto lúdico y caótico, en donde el sonido más que marcar un extravío, indica un desborde que trastoca los límites de lo real y de lo imaginario.

La invención de un imaginario poético y simbólico es predominante en la construcción de sus danzas. Sus relatos permiten demostrarlo cuando retrata a los personajes que interpreta, por ejemplo, al describir a *La muñeca*: “Las gotas de agua corrían por su alma, conoció la ansiedad. *La muñeca* comienza hablando, como si estuviera más allá del escenario, en la parte de atrás [...], hace reír y llorar y al final se deshace” (Scaccheri, 2010: 69). Como se puede ver, hay una clara tendencia a disponer la escena coreográfica desde la escritura, utilizando las dimensiones narrativas, poéticas y dramáticas simultáneamente. Aunque según el caso, dichos niveles de composición conforman diferentes vinculaciones con el texto-base. En el programa de mano de *La Bruja (Oye Humanidad II)* se lee:

Los textos de Ernesto Sabato, Miguel de Unamuno, Alfonsina Storni y José Hernández son a veces tomados de forma exacta, o solamente [son] conceptos que sirven de inspiración o comparaciones de imágenes completamente opuestas. Estas imágenes o frases pueden ser de mí misma, mezcladas o enlazadas con las de ellos. Quedarse en una palabra dicha por Sabato y saltar a un concepto de Hernández son algunos de los elementos utilizados por “La Bruja”. (*Archivo*, 2016, s./p.)

Asimismo, los relatos de *Brindis a la danza* y los testimonios hallados dan cuenta de un lazo intrínseco y genuino, entre el movimiento y lo poético. Cuando improvisa su danza llamada *La masa*, cuenta: “es un movimiento informe en el suelo, totalmente enroscada, que se va elevando. La danza que toma línea. De informe a línea y luego se va deshaciendo hasta que se vuelve a ser masa” (Scaccheri, 2010: 27). En otros casos, los poemas, con un predominio hacia la narración polifónica, son incluidos en sus espectáculos, como voz en *off*, como fluir de la conciencia o como partitura interior para la intérprete. Algunas coreografías basadas en los escritos parten de un subtexto que acompañan la construcción de carácter, como en *Oye humanidad III. La muñeca*. La literatura produce danza, explícita e incluye el discurso escrito de forma oral, en obras como *Oye humanidad*, *Eva Perón en la Hoguera*, etcétera. Dicha relación puede estar de forma explícita o implícita en la puesta en escena y solía inspirarse en textos propios o ajenos, acorde con la intencionalidad expresiva de la creadora.

En conclusión, la dimensión poética, aparece tanto en los textos propiamente escritos como en sus danzas, ambos resultados de una inscripción subjetiva de un Yo imaginario devenido en varios cuerpos. Como la poesía, su nombre fue

restos de otros, la muerte autobiográfica, trazos de memorias ajenas.

Funciones de la escritura

Como señalé en el apartado anterior, los recursos utilizados para componer las danzas son relativos a los procedimientos utilizados por la literatura. Por su alto contenido emocional y simbólico, consideramos su afinidad con la poesía y con el discurso escrito. Todos los ejemplos vistos tienen en común el hecho de que Iris no concibió su danza sin su escritura. La interrelación entre movimiento y “verdad” permitió conformar lo que ella misma tituló como “poesía bailada” (Scaccheri, 2010: 101). La danza funcionaba como una reescritura de su propia vida y de las visiones de otros. Las estructuras coreográficas coinciden con las estructuras de sus escritos: son un constante devenir, sin amarre lógico, repleto de sensaciones y giros que se reiteran, vuelven y se liberan. Tal como cuenta en sus textos, “son realidades que yo viví como cuentos” (Scaccheri, 2010: 7).

En sus creaciones, los distintos tipos de escritura cumplen, al menos cuatro funciones de la escritura como describiré a continuación:

Escribir como causa y efecto del bailar. hay una primera función catártica, como en todo proceso creativo. Acorde con los comentarios de Claudia Schwartz, Iris bailaba horas en su casa de La Plata. Al terminar, se sentaba al pie del pino en su jardín y escribía en donde pudiese, al pie de las fotos o en los cuadernitos de

marca “Gloria”.²¹ Comenta: “Ella ahí [en su jardín] creó todo, ahí brotaban las cosas como borbotones” (Schvartz, 2017: s./p.).

Escribir como forma de sujetar la danza. En un segundo momento del proceso creador, la escritura sin filtro funciona como una guía para componer. No quedan los borradores ajenos a sus coreografías, sino que empujan la creación, de forma implícita o explícita. Por ejemplo, como sucede con el pequeño guion manuscrito con el que contamos sobre la obra de Manuel de Falla: el uso de la primera y la tercera persona muestra su doble rol como intérprete y directora para enunciar la forma de bailar y sujetarla por escrito.

Escribir para incluir la palabra en escena. En este caso, la palabra es directamente incluida en los espectáculos. A veces, en *off* como en “*El Hoyo*”,²² actúa como patrón rítmico, yuxtaponiendo o disociando el movimiento. Otras, forma parte del repertorio musical como sucede en *Juana Reina de Castilla y Aragón*, cuando se escucha el rezo del Padre Nuestro o del Gloria. En algunos casos, juega con el ritmo de la palabra. *La bruja*, también llamada *Oye humanidad II*, presenta según Vignolo (2013) dos formaciones discursivas, al menos desde la crítica periodística: “uno de separación entre la danza y lo literario y, otro de vinculación, donde lo literario queda subsumido como parte de la danza” (2013: 1083). Esta escritura escénica deriva, a veces, en la construcción

21 Estos cuadernos existen hace más de cien años en Argentina y son muy populares por su enorme distribución y bajo precio.

22 Pongo este título entre comillas ya que se trata de un fragmento de una obra situada en *Oye humanidad II*.

de personajes.²³ La danza en Iris planteaba un desafío interpretativo ya que compone cuerpos acorde con sus ideas, tales son los casos de *La muñeca*, *La sorda*, *Juana Reina de Castilla y Aragón*, etcétera.

Reescribir los textos de otros. Las coreografías de Scaccheri presentan, generalmente, argumentos literarios, por ejemplo, los poemas de Nicolás Guillén en *Danzas Negras* o los textos de García Lorca en *Bodas de sangre*. En *Oye humanidad* incluye fragmentos de Schiller, Unamuno, Sabato y Storni. En *Brindis a la danza* contaba que había encontrado en la literatura un modo de composición compatible con la danza al “hacer frases con el cuerpo” y al “bailar textos” (Scaccheri, 2010: 13).

Esta apertura a los bordes se acrecienta por el rebasamiento producido en el uso de múltiples lenguajes, condición intrínseca a su experiencia creadora, tal como ella misma relataba, para hacer danza también tenía que hacer pintura. Explicaba: “Escribir, escribí siempre. Yo escribo la misma danza que hago, puede ser en términos de poesía o no sé qué. Es decir que llego a la danza por muchos puntos” (Isse Moyano, 2006: 3). Es posible evidenciar la impronta interdisciplinaria desde el origen de su danza en sus primeros pasos. En 1966, nace *Carmina Burana* a partir de “charlas imaginarias” (Scaccheri, 2010: 37) con obras de pintores como Cézanne.

Finalmente, observo que la escritura se abre en múltiples dimensiones y gracias a ellos, es posible construir distintas voces, personajes y cuerpos, cuya fuerza dramática adquiere forma de una danza fuera de sí, descentrada hacia distintos imaginarios y universos, ya sean anécdotas cotidianas,

23 Me refiero a una escritura más allá del papel en la composición de personajes, cuando los hay.

hechos históricos, disparadores de las artes plásticas y musicales u obras que recuperan textos ya escritos o que se instalan como ecos de danzas por venir.

El cuerpo y sus metáforas

Debido al mecanismo de transfiguración que supone el cambio de un cuerpo a otro (Serres, 2011), de un personaje a otro, es posible identificar el proceso de metaforización corporal en las danzas de Scaccheri. Por un lado, me refiero al mecanismo de transformación en el que el *yo creador* se reviste de un *yo creado* o varios. Como sucede en el fenómeno de creación, siempre ocurre un desplazamiento de la subjetividad. Según dije en los apartados anteriores, para Scaccheri danza y subjetividad están anudados por los ejes *movimiento, ser y vida*. Tal como afirma Borges, a la hora de crear todo/a autor/a está subsumido en su verdad, son sus fantasmas quienes hablan, incluso lo hagan en otra lengua (Monteleone, 2016).

Por otro lado, me aboco a los significantes que se encuentran en las metáforas propiamente dichas. El corpus estudiado demuestra que el cuerpo arma metáforas de lo demoníaco (“El Hoyo”, *La Bruja, Juana Reina de Castilla y Aragón*); de la vida como eterno retorno (*Carmina Burana*) y del vuelo como libertad (*Iris con los poetas*). Asimismo, las temáticas recurrentes —como la privación de la libertad, la locura, lo sagrado y lo profano y el amor o su contracara, la soledad— son metaforizadas por medio de distintas figuraciones corporales y espaciales, debido a la íntima relación que logra la bailarina entre el gesto y la expresión. Por ejemplo, en *Carmina Burana* —danza que se promulga como exaltación a la vida—, articula tanto los tópicos de la *fortuna mutabile* como el del *tempus fugit*, a partir de la repetición de giros y de

la distribución espacial por medio de círculos recurrentes en la escena. En el caso de *Iris con los poetas*, la idea de vuelo presente en el poema de Pizarnik con voz en *off* se plegaba a los movimientos corporales que imitaban la figura de un pájaro. A veces, la búsqueda de la verdad se expresaba temáticamente; otras, se establecía como tópicos o argumentos literarios. Tanto el uso del movimiento interior como la inclusión de distintos personajes, voces y símbolos, fueron modos de acceso a la verdad, personal y humana.²⁴

Los cuerpos oscilan entre dos polos: lo infernal y lo divino. Hay una insistencia en develar la verdad, una fuerza que busca incesantemente a devorar cualquier confort, límite o estereotipo. Sin embargo, hay un tercer cuerpo (ni el infernal ni el divino) que linda lo bizarro y marginal. El *cuerpo propio* toma diversas formas, incluso algunas desbordadas que lindan la locura, como sucede en escenas de *Juana Reina de Castilla y Aragón*, cuando el personaje en estado de éxtasis deforma su rostro contra un vidrio o en “El Hoyo” cuando los movimientos suceden a una altísima velocidad y Scaccheri va ejecutando latigazos con sus manos y con su pelo, en múltiples direcciones, sin mover ni los pies ni la cadera de lugar.

En todos los casos hay un corrimiento del borde, un cuerpo en constante éxtasis que resulta afín a la idea de obra constantemente abierta, en términos de Eco (1962). Como anticipé, todos los cuerpos remiten a uno. Por un lado, se trata de un *cuerpo propio* en Scaccheri que, puede resumirse en el epíteto enunciado por Alberto Calvo (1972): “una bruja con pies alados” (s./p.). Por otro lado, estas fuerzas remiten a un cuerpo primordial y anterior que para Scaccheri es la esencia que

24 Su estética se asocia con la concepción de los Sakharoff, quienes concibieron la danza, desde la visualización musical (Sakharoff, 1949). En *Conferencia a los Sakharoff* los definió diciendo: “Esta nueva sensibilidad implica reordenar la visión de la realidad exponiéndola desde perspectivas insólitas y desacostumbradas” (Scaccheri, 2000: s./p.)

ha de buscar todo ser humano. Puedo interpretar esta vuelta al origen como una regresión babélica; es decir, como el “acceso a un lenguaje común perdido” para “la recuperación de su comunitaria sabiduría” (Bordelois, 2005: 41). Tanto para mediar entre lo infernal y lo divino, entre el uno y el todo, entre lo diverso y lo común, Scaccheri se presenta como un canal mediador para hablar de los conflictos humanos en su tiempo. El lenguaje así se vuelve un “espejo oracular en el que podemos reflejarnos indefinidamente y en donde siempre encontraremos, inagotables, nuevas respuestas y nuevos enigmas” (Bordelois, 2005: 53).

Esta convivencia de cuerpos pudo haber generado en la crítica académica y periodística, dos lecturas extremas: sacralizarla o silenciarla, reduciendo la riqueza polisémica que ofrecen sus espectáculos y su vasto recorrido únicamente a un no lugar. Ella se vuelve así, una alteridad incomprensible e incomprensida. Sus danzas polifónicas y babélicas exponen el sinsentido, libertad profunda que causa una y otra vez un profundo terror por no poder encajarla. Scaccheri coquetea con los límites establecidos y en ese límite difuso se vuelve monstruosa en tanto “lenguaje sin lugar”²⁵ (Giorgi, 2009: 324). Cuerpo todavía ajeno, disruptivo e irreconocible por su proximidad con lo desconocido, en estéticas indefinidas, dislocadas y extrañas.

Su cuerpo se vuelve *impropio* en tanto nombra otras voces, otros restos e invocarse como universal, una voz sin pertenencia. La memoria sirve en tanto no incomode lo sabido. El olvido así es una amenaza contra el bastión de una

25 Según Gabriel Giorgi (2009) lo monstruoso ladea con los cuerpos más allá de sí mismos gracias a su capacidad de metamorfosis. Explica: “El monstruo es el registro de esas líneas, de esas potencias: materializa lo invisible, y por eso indica otro umbral de realidad de los cuerpos, sus potencias desconocidas, pero no por ello menos reales” (2009: 324). Por esta transgresión, se vuelve un cuerpo, ajenezidad que lo extrae de cualquier sitio conocido y reconocible para ubicarlo en un “lenguaje sin lugar” (Giorgi, 2009); es decir, indefinido, extraño, ajeno.

Historia que muestra convenciones, géneros y formas así de fijos como de incuestionables. Scaccheri vino a quebrar las leyes, las definiciones, las órdenes. Tan solo resquebrajando las etiquetas, se levantará su nombre.

¿Palabras finales?

La poética de Scaccheri está caracterizada por un fuerte interés en el caos irracional, la alusión a la locura, la genialidad, la libertad y la expresividad por encima de cualquier forma. Incluso, la forma “fea o hermosa” no importa, ya que solo depende de la proyección interior de la intérprete, capaz de representar lo humano en su máxima complejidad. Afirmar Iris que algunas creaciones son “diálogos que concluyen nuevos resultados, donde la limpieza, la claridad, es cada vez más esencial” (Scaccheri, 2010: 23). Su visión está fuertemente ligada con la búsqueda de lo propiamente novedoso en cada paso que, a su vez, recupera una tradición anterior, la huella de una danza de los otros, presente en sí misma. Insiste en la idea de un arte inespecífico (Garramuño, 2015) que muestra cómo el desvío o la falla adquieren valor en tanto vuelven lo singular como lo distintivo y lo común, entre un ser humano y otro.

Hablar de su singularidad, como la voz que ladea con lo (im)propio en tanto marginal, implicó revisar las tensiones, los consensos y los desacuerdos delimitados en el proceso ético y político de clasificar las prácticas artísticas, cuando estas se vuelven resultados de la arbitrariedad en las convenciones historiográficas. Indudablemente, la expansión de lo singular y la reubicación de lo marginal, permite cuestionar los lugares comunes de la obediencia; conducta que, si se quiere, resulta opuesta al arte como matriz de ruptura y como estandarte de vida. Todavía su huella hace

eco en sectores —más ligados con lo pedagógico que con lo escénico— como la Expresión Corporal y la Danzaterapia. Discutir el paso de Scaccheri por nuestro canon, pone en jaque los relatos asumidos como legítimos y verdaderos, construcciones discursivas que son, en definitiva, valoraciones por lo pronto arbitrarias. Se trata de un legado simbólico y poco ortodoxo: un cuerpo que se vale a sí mismo y aunque no se reproduce en otros cuerpos, generó marcas que continúan todavía vigentes. Su transmisión fue a partir de talleres abiertos a todo público y a artistas de distintas áreas, por medio de conferencias, en los ensayos y clases en su cocina y en los teatros, en el diálogo con la prensa, en los audios, en los manuscritos, en los libros publicados, en las anécdotas. Sin dudas la materialidad de la danza persiste más allá de la escena y vence cualquier carácter efímero.

Insisto en hacer memoria, en delinear su danza expansiva, en descubrir un cuerpo que toca lo que apalabra, lo que ve, lo que siente e imagina. Los restos y marcas de su recorrido dan cuenta de una artista atípica que claramente dejó huellas en otros, y por fuera de nuestro territorio. Ya no quiero decidir (por)qué se recuerda, sino recalcar el valor de lo disidente, de eso que no encaja y que, como voz lejana, pide ser removido. Quiero bosquejar más esos movimientos sutiles que volvieron a Scaccheri una *poeta de la danza*. Así, fue insoslayable.

Finalmente, escribo como un acto voluntario e inevitable que me lleva a recuperar los trazos perdidos. Ella resuena para abrir el espectro de posibles y yo trueco las palabras que van del encandilamiento al hablar de lo distinto. Un nombre que se ha olvidado y se hace carne en el borde. Una Scaccheri que incomoda porque rebasa todo el límite. Ahora, danzamos perdurando como poesía, en la dimensión de lo que es, aunque táctil, inefable. Aparecen con Iris nuevas dimensiones de lo danzado y de aquello que queda vibrando en

el aire. Baile que es poesía: el poema se vuelve para perforar lo dado, para invertir materialidades y conceptos.

Scaccheri: arte de protesta, sacerdotisa, Coppelia y Nijinsky, una performer adelantada a su época. Fue sacada en andas del Colón. Rockstar del Teatro Argentino de La Plata. Fue miles de papeles quemados. Y hoy remueve los anales del tiempo. Si hay algo más impropio que un nombre es una sola cosa: el lenguaje inusual que con su fuerza es capaz de tocar y agudizar lo implacable.

Bibliografía

Alcala, V. (2016-2021). *Colección Scaccheri*. Copia en posesión de la coleccionista. Buenos Aires: Argentina.

_____. (2021). *Cruzar para crear. La configuración de la subjetividad en poesía y en danza. El caso Thénon/Scaccheri* (tesis doctoral sin publicar, dir.: Arancet Ruda, Ma. Amelia). Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.

Ale, R. (2017, 19 de mayo). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo], Buenos Aires: Argentina.

Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri. (2016). [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.

Banegas, C. (2017, 6 de abril). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo]. Buenos Aires: Argentina.

Barone, O. (1976). Bailar para siempre. En *Clarín*, Buenos Aires, 27 de mayo de 1976. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri.* [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.

Becker, H. (2009). *Outsiders. Hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bordelois, I. (2005). *La palabra amenazada*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

- Cadús, E. (2019). Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. En *Intersticios*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Recuperado de: <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index>.
- Calvo, A. Una bruja de pies alados. En *Revista Panorama*, 21 de marzo, s.l. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Cooper Albright, A. (2014). Tocando la historia. En *Pensar con la danza*. (edit.: Sanabria, C.; Bohorquez, A.; Sánchez, J. [et. al.]), pp. 33-40. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Facultad de Ciencias Sociales, Departamento de Humanidades.
- _____. (2007). *Traces of light. Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown, Connecticut: Wesleyan.
- Cruz, M. (2007). *Cómo hacer cosas con recuerdos. Sobre la utilidad de la memoria y la conveniencia de rendir cuentas*. Madrid: Katz Editores.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Dubatti, J. (1995). Manuel de Falla e Iris Scaccheri en una pieza de lenguaje singular. En *El cronista*, Buenos Aires, 13 de marzo 1995. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Dinshaw, C. (2015). Tocando el pasado. En Macón, C.; Solana, M. (eds.). *Pretérito indefinido. Afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*, pp. 353-374. Buenos Aires: Título.
- Eco, U. (1962). *Opera aperta*. Barcelona: Ariel.
- El riesgo de la perfección. (1972). En *Panorama*, Buenos Aires, 22 de junio de 1972. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, G. (2009). "Política del monstruo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, abril-junio, pp. 323-329.

- Guido, R. (1996/7). "Iris Scaccheri: la danza". En *Revista Kiné*, año 6, núm. 30, Buenos Aires.
- Isse Moyano, M. (2006). "Iris Scaccheri". En *La danza moderna argentina cuenta su historia*. Buenos Aires: Artes del sur.
- _____. (2013). *La danza en el marco del arte moderno/ contemporáneo*. Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional del Arte.
- Krauss, R. (1997). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, pp. 289-303.
- Kriner, D., García Morillo, R. (1948). *Estudios sobre danzas*. Buenos Aires: Centurión.
- Le Goff, Jacques. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz: poesía, ética, cultura*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Meschonnic, H. (2007). *Manifiesto a favor del ritmo* (trad., sel. Burton, Gerardo). Recuperado de: <https://circulodepoesia.com/2020/03/manifiesto-a-favor-del-ritmo-poetica-de-henri-meschonnic/>.
- Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra ediciones.
- Ossona, P. (2003). "Iris Scaccheri". En *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, pp. 191-193. Buenos Aires: Chálassa Ediciones.
- Pace, M. (2017, 22 de febrero), *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo]. La Plata: Argentina.
- Ricoeur, P. (2006). El olvido en el horizonte de la prescripción. En *Academia Universal de las Culturas, ¿Por qué recordar?*, Buenos Aires: Granica.
- Scaccheri, I. (1966). *Carmina Burana*, [Video inédito]. Donado por Aurelia Chillemi en 2016, Buenos Aires: Argentina.
- _____. (1972). Oye humanidad: La bruja Iris Scaccheri. En *Clarín*. 21 de mayo de 1972, Buenos Aires. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.

- _____. (1972). El Hoyo. En *Oye humanidad II* [Video inédito]. Donado por Mariana Pace, 2017, La Plata: Argentina.
- _____. (1981). Carmina Burana; La muñeca; Para Gardel; La vida breve. En *Veladas de Gala* [Video inédito]. Donado por Aurelia Chillemi en 2016. Buenos Aires: Argentina.
- _____. (1983). [Alicia Terzian] (2014, julio 2). *Alicia Terzián- Ballet Juana Reyna De Castilla y Aragón, 1983* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/channel/UCrBma4g5xYd-xDDiXWR-4cg>.
- _____. (1990). *Oye humanidad V. Iris con los poetas*. Extraído de: [097locos] (2013, octubre 31). *Félix Luna, Ludovica Squirru e Iris Scaccheri en Los 7 locos* [Archivo de video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=Cm3c9c-uhQg>.
- _____. (2000). *Conferencia a los Sakharoff*. Palais de Glace, Buenos Aires. [Alcala, V.; Biondi, S., (mimeo), 10 de julio de 2017, Buenos Aires, Argentina]. Manuscrito donado por Mariana Pace, 2017. La Plata: Argentina.
- _____. (2005) *Idilios* [video inédito]. En: ALCALA, Victoria (2021) [video oculto en Youtube]. Recuperado de: https://youtu.be/oDlbScL0t_Q (parte 1), <https://youtu.be/FrniLekCnls> (parte 2).
- _____. (2005). *Idilios* [DVD]. Buenos Aires, Argentina. Donado por Mariana Pace, 2017. La Plata: Argentina.
- _____. (2010). *Brindis a la danza*, Buenos Aires: Leviatán.
- _____. (2013). *Idilios I*. Buenos Aires: Leviatán.
- _____. (2014). *Idilios II*. Buenos Aires: Leviatán.
- _____. (s/f). *Iris recitando Idilios* [formato mp3]. Buenos Aires, Argentina. Donado por Ingrid Pelicori, 2017, Buenos Aires: Argentina.
- Sakharoff, A. (1949). *Reflexiones sobre la danza y la música*. Buenos Aires: Emecé.
- Schwartz, C. (2017, 5 de mayo). *Entrevista personal por Victoria Alcala* [mimeo]. Buenos Aires: Argentina.
- Selim, S. (2020, 4 de septiembre). *Entrevista telefónica por Victoria Alcala* [mimeo]. Buenos Aires: Argentina.

- _____. (2017, abril, mayo y junio). *Entrevista personal por Victoria Alcalá* [mimeo]. Buenos Aires: Argentina.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid: Visor.
- _____. (1958). *El alma y la danza*. Buenos Aires: Losada.
- Ventura, A. (1987). Bailar es un estado de gracia. En *Revista Clarín*, 6 de diciembre, Buenos Aires. Extraído de: *Archivo. Documentación periodística sobre Iris Scaccheri*. [Recortes periodísticos y programas de mano]. Buenos Aires: Centro de documentación del Teatro Municipal General San Martín.
- Vignolo, M. (2010). Iris Scaccheri y la condición de lo aurático en la danza. En *Actas del II Congreso Internacional Artes en Cruce: bicentenarios latinoamericanos y globalización*, pp.1-12.
- _____. (2012). Iris Scaccheri y el color. En *Jornada Nacional del Color en las Artes 2012: cuaderno de resúmenes* (Giglio, M., edit.), Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata.
- _____. (2013). Reflexiones sobre el vínculo danza – poesía en la obra de Iris Scaccheri. En *Actas de las IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral / Carlos Fos*, (Brownell, P. coord.; Diz, M.[et. al.] edit.). Buenos Aires: AINCRIT Ediciones.
- _____. (2014). Potencia poética/ Danza y traducción. La emergencia del ‘solo’ de danza. En Muschiatti, D. (comp.), *Traducir poesía: mapa rítmico, partitura y plataforma flotante* (Caresani, R. [et. al.] dir.). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paradiso.
- _____. (2018). Iris Scaccheri, ícono de la libertad en tiempos sombríos” (mimeo). En *XI Jornadas de Investigación en Danza*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

Capítulo 4

Trabajadores de la danza

Un espectro tensiona los debates por una Ley Nacional de Danza

Belén Arenas Arce

El día 3 de septiembre de 2012 la comunidad de la danza presentó en el Congreso de la Nación Argentina, por primera vez, una propuesta de Ley Nacional de Danza, resultado de la labor de un grupo de *trabajadores de la danza*¹ que desde 2008 mantuvieron reuniones de manera autoconvocada para su redacción. Este proyecto de ley articuló el reclamo histórico por la creación del Instituto Nacional de Danza (IND),² el cual se encargaría del fomento, pro-

-
- 1 Si bien el proyecto de ley presentado en 2012, fue redactado principalmente por mujeres, el Movimiento por la Ley Nacional de Danza está compuesto por diversas identidades sexo-genéricas. Además, en su propuesta comprende abarcar a una pluralidad de danzas. Sin embargo, en los proyectos que fueron presentados entre 2012 y 2018, ambos universales, el universal masculino para referirse a los *trabajadores de la danza* y el universal *Danza* son utilizados, en el caso del primero para autodenominarse como colectividad y, en el segundo, para referirse a una disciplina artística en específico La Danza. Mantendré la fórmula *trabajadores de la danza* y su singular *trabajador de la danza*, en masculino, para referirme a esta figura a lo largo del texto. Así mismo, cuando corresponda voy a ejercitar modos de usar lenguaje neutro o inclusivo. En el caso de las referencias a las danzas incluiré una "s" entre paréntesis incorporando el plural danza(s).
 - 2 En los distintos proyectos presentados entre 2012 y 2018 fue variando el nombre del Instituto, por ello, en algunas notas de prensa o referencias a los proyectos de ley que forman parte del material de consulta de esta investigación se pueden encontrar menciones tanto al Instituto

moción, estímulo, apoyo y preservación de la actividad de la(s) danza(s) en todo el país a través de un consejo de dirección y seis sedes provinciales, una en cada región cultural, a saber: Noroeste argentino (NOA), Noreste argentino (NEA), Centro, Cuyo, Patagonia y AMBA. La demanda por una legislación de fomento para la(s) danza(s) se coordinó en el marco del Movimiento por la Ley Nacional de Danza (MLND),³ organización en la que convergen distintas agrupaciones a nivel nacional.

Sin duda, tanto la organización del MLND como la redacción y presentación del proyecto de Ley Nacional de Danza marcaron una huella en las historias de la(s) danza(s) argentinas, sobre todo para quienes nos interesamos en trazar relatos en torno a los modos de organización y demandas políticas emergidas desde estas prácticas. Y si bien esta no es la primera vez que desde el sector se organizan demandas por políticas públicas específicas,⁴ sí puede reconocerse como un momento particular, en el que se consolida una demanda que proyecta un marco legal de fomento y preservación de la actividad a nivel nacional y que, además, considera a la(s) danza(s) en una amplia diversidad de

Nacional de Danza, con las siglas IND o INDa, como al Instituto Federal de Danza, en cuyo caso la sigla es IFD.

3 Ver <https://www.leynacionaldedanza.org/>

4 Hasta este momento, en el curso de mis investigaciones, he podido relevar diversos tipos de agrupaciones que emergen desde las danzas. Estas agrupaciones tendrán propuestas orgánicas y objetivos fuertemente vinculados a su contexto de emergencia. Hasta ahora me resulta esquemático poder plantear dos grupos:

1) Las agrupaciones dedicadas a la programación y financiamiento de obras y ciclos. Por ejemplo, la Asociación Argentina de Danza, ASARDA —fundada en 1952— y la Asociación Amigos de la Danza, en 1962.

2) Las asociaciones civiles u organizaciones que se proponen, además, influir en las políticas públicas culturales para la danza local. Entre estas considero a CoCoA-DaTel (1997), Colectivo de Artistas del Movimiento, COBAL (1999) en Rosario, la asociación Coreógrafos y Bailarines Cordobeses, COyBACO (2005), la Asociación de Coreógrafos Independientes Platenses, ACIADIP (2011), entre otras.

manifestaciones y actividades. En este sentido, el proyecto de LND irrumpe no solo planteando una apertura del concepto de *Danza* —con mayúscula— a una diversidad de estilos, proponiendo el plural *danzas* —con minúscula—, sino, a la vez, amplificando la noción de acciones necesarias para que se “haga la danza” llevando la atención a la “infraestructura”, esa trama de organización y redes de trabajo que conforman la(s) danza(s) (Wilbur, 2020) contemplando la gestión, producción, docencia, investigación, entre otras actividades que rebasan la interpretación escénica.

En relación a lo anterior, un punto importante a destacar y sobre el cual tratará este escrito, es la relación que se establece entre las acciones que definen el quehacer de la(s) danza(s) y la necesidad de su reconocimiento como trabajo, lo cual se configura con la introducción de la figura del *trabajador de la danza* en el artículo 3ro. de los proyectos presentados en 2012, 2014 y 2016, que en este texto considero como la base de mi análisis.⁵

El trabajador de la danza representó una novedad para las características de la propuesta de Ley y se transformó en una figura *fantasmal* que cobró protagonismo en las manifestaciones públicas de adhesión a la ley por parte de quienes apoyaron y/o participaron del MLND. Este *espectro trabajador* se fue haciendo carne y tomó la palabra en el debate público que abrió la presentación de la propuesta de

5 En 2015, desde el MLND se conforma el primer sindicato de danzas en Argentina. Este hecho guarda relación con que en 2017 y 2018, luego de la conformación del sindicato, el proyecto de ley se presentó sin el artículo referente al trabajador de la danza. Sin embargo, el debate público continuó por la vía de la defensa de los derechos laborales. Por esto, el análisis que propongo en el presente escrito se basa, principalmente, en las propuestas de ley presentadas en 2012, 2014 y 2016; y refiere al debate público —plasmado en notas de prensa— que se configuró en torno de la Ley Nacional de Danza entre 2012 y 2018, considerando que las modificaciones al proyecto no significaron un cambio en el rumbo de la demanda que se instaló por los derechos laborales de los trabajadores de la danza. Tampoco abordaré las versiones presentadas en 2020 y 2021 ya que suponen un contexto, aún en desarrollo, muy diferente del estudiado en esta investigación.

legislación, poniendo en tensión sus propios fundamentos y objetivos. Sin proponérselo el MLND quedó ligado a una demanda pendiente de atención en la Argentina, que tiene que ver con la ausencia de marcos formales y legales que regulen el trabajo de las artes y, en este caso en particular, de la(s) danza(s).

En la trayectoria que ha tenido el MLND, el tema de los derechos laborales cobró cada vez más fuerza. A tal punto que desde el propio Movimiento se decidió cambiar la estrategia y hacer frente a este vacío luego de que el proyecto haya perdido estado parlamentario contadas veces. Vacío —legal/existencial— que les enfrentó a su decisión de incorporar la figura del *trabajador de la danza* en la propuesta. De esto dio cuenta la conformación del sindicato, Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa) en el año 2015. Hito que significó la materialización de ese desborde y la emergencia, desde el propio proyecto de ley, del *trabajador de la danza* como sujeto político y de derechos laborales (Iglesias, 2020).⁶

En este capítulo, propongo una lectura respecto a algunas cuestiones que me llaman la atención en torno a este fenómeno, que podríamos comprender como una posesión del cuerpo y voz del Movimiento por el espectro del *trabajador de la danza*. Un espectro, en el sentido de aquello que sin estar irrumpe, detiene el tiempo y nos enfrenta a nuestras muertas, quienes ya no están y quienes están por venir; un espectro que constituye la encarnación de lo incuantificable y, por ende, se presenta de manera concreta e inasible a la vez (Derrida, 2002). Un espectro que configuró en la figura de los *trabajadores de la danza* aquello que rebasó al proyecto de ley y lo despojó de su propio contexto de emergencia.

6 Al respecto ver el escrito “¿Bailando trabajo? Sentidos de trabajo alrededor de la sindicalización de la danza” de Aldana Iglesias, incluido en el presente libro.

Apariciones

El aprender a vivir, si es que queda por hacer, es algo que no puede suceder sino entre vida y muerte. Ni en la vida ni en la muerte a solas. Lo que sucede entre dos, entre todos los "dos" que se quiera, como entre vida y muerte, siempre precisa, para mantenerse, de la intervención de algún fantasma. Entonces, habría que saber de espíritus. Incluso y sobre todo si eso, lo espectral, no es. Incluso y sobre todo si eso, que no es ni sustancia ni esencia ni existencia, no está nunca presente como tal. El tiempo de "aprender a vivir", un tiempo sin presente rector, vendría a ser esto, y el exordio nos arrastra a ello: aprender a vivir con los fantasmas, en la entrevista, en la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas. A vivir de otra manera. Y mejor. No mejor: más justamente. Pero con ellos. No hay ser-con el otro, no hay socius sin este con-ahí que hace al ser-con en general más enigmático que nunca. Y ese ser-con los espectros sería también, no solamente pero sí también, una política de la memoria, de la herencia y de las generaciones. (Derrida, 2002: 10-11)

La propuesta de Ley Nacional de Danza presentada entre 2012 y 2018, se enmarca en un horizonte que define a las políticas públicas culturales que se han venido perfilando en Argentina a partir de la década del ochenta, momento en el cual se consolida una nueva noción de política cultural relacionada con la aparición de la Gestión Cultural volcada, principalmente, al financiamiento y difusión de *bienes culturales* por medio de subsidios (Bayardo en Lobeto y Varela, 2018). Si bien esto tiene precedentes en épocas anteriores como, por ejemplo, en la conformación del Fondo Nacional de las Artes en 1958 y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en 1968, es en este momento en el que se vuelve la política por excelencia en el ámbito de las artes.

El proyecto de LND, comprendido a grandes rasgos como un proyecto de fomento por medio de financiamientos específicos para la(s) danza(s), es la continuidad de un modelo y puede considerarse una propuesta que se acomoda al contexto en el que se presenta. En este sentido, “homologa” normativas e instituciones vigentes para otras disciplinas artísticas (Rodríguez, 2012). Sin embargo, a pesar de que se basa casi en su totalidad en el proyecto de ley que en 1997 crea el Instituto Nacional de Teatro, tiene como novedad la incorporación de la figura *trabajador de la danza* y, por consecuencia, la consideración de las actividades de la(s) danza(s) como trabajo, la cual no encuentra una noción correspondiente en las leyes vigentes para los ámbitos del cine, el teatro y la música.⁷

En los proyectos de Ley presentados en los años 2012, 2014 y 2016 aparece, en el artículo 3ro., una definición de lo que sería el *trabajador de la danza*, y dice:

ARTÍCULO 3° - De los trabajadores de la danza. Se considera trabajadores de la danza a aquellos que se encuentren dentro de las siguientes previsiones:

a) que tengan relación directa con el público, en función de una manifestación de danza (intérpretes).

b) que tengan relación directa con la actividad de la danza, aunque no con el público (coreógrafos, directores, docentes, ensayadores, investigadores, gestores,

7 Esto puede tener relación con que estas disciplinas cuentan con una tradición sindical consolidada. En el caso del teatro, la Asociación Argentina de Actores (AAA) se funda en 1919, asimismo, el Sindicato Argentino de Músicos (SADEM) data de 1945 y el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA) se constituye en 1948. Cabe recordar también que estas tres disciplinas artísticas conforman (con una fuerte presencia del sector) las llamadas Industrias Culturales.

productores, críticos y toda otra función a crearse en el futuro). (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Expte. P 116/2012: Título II Definiciones).

Luego, en el artículo 6to. se establecen las funciones que tendría el Instituto Nacional de Danza, y se considera, en su apartado G, la jerarquización de *los trabajadores de la danza*. En el mismo artículo, apartado M, se considera la conformación del Observatorio de la(s) danza(s) “para el estudio, evaluación, cuantificación y planificación de políticas para la actividad” (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Expte. P 116/2012: Título III /Instituto Nacional de la Danza). Este punto es importante considerarlo en relación a la noción del *trabajador de la danza*, ya que inscribe la promesa del planeamiento e implementación de políticas públicas que contemplen el trabajo y los derechos laborales y, por ende, abre un porvenir.

El *trabajador de la danza* no vuelve a aparecer hasta los fundamentos del proyecto, donde se apunta, en primer lugar, a la puesta en valor de las actividades de la(s) danza(s) consideradas como trabajo, implicada en la aprobación de la Ley, y el reconocimiento de quienes se desenvuelven en la disciplina como *trabajadores de la danza* y sujetos de derecho. Y, en segundo lugar, a la necesidad del establecimiento de un régimen de fomento, difusión y preservación de la(s) danza(s). Llama mi atención esta organización del texto, ya que genera una jerarquía discursiva en el orden de prioridades de la propuesta de Ley, que ubica el reconocimiento del trabajo por sobre la necesidad de fomento. Se puede leer:

Este proyecto de ley establece fundamentalmente y en primer lugar, el reconocimiento por parte del Estado del valor de la danza en nuestra sociedad, el reconocimiento de la danza como actividad, y el reco-

nocimiento de los artífices de la danza (bailarines, coreógrafos, maestros, etc.) como trabajadores, es decir, como sujetos de derecho.

En segundo lugar, el proyecto establece un régimen de fomento para la danza no oficial, y para hacerlo, crea el Instituto Nacional de Danza. La creación de un organismo que se ocupe de la política integral de la danza en la Argentina resulta imprescindible: no existe en nuestro país una política pública en materia de danza ya que, hasta el momento, ninguna administración nacional la ha considerado lo suficientemente importante. (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Expte. P 116/2012: Fundamentos / Danza y Derechos Culturales).

Conjueros

Lo interesante es que en la propuesta presentada reiteradas veces entre 2012 y 2016, el lugar que ocupa el *trabajador de la danza* no constituye un eje central para la implementación del IND. Sin embargo, este es presentado —aparece— en los primeros artículos del proyecto y se constituye en el elemento esencial de la apuesta de sus redactoras a la hora de convocar al sector de la(s) danza(s) a su defensa. Esto tendrá una fuerte resonancia en el debate público, al convertirse *el trabajador de la danza* en la razón por la cual el proyecto de LND debía ser apoyado.

En 2016, “tras la nueva pérdida de estado parlamentario [se resuelve] volver a presentarlo, en la Cámara de Diputados, cuyos asesores recomendaron realizar modificaciones de fondo y forma al trabajo original, para que el proyecto sea viable de tratamiento” (Fundamentos, Proyecto de Ley Nacional de Danza 1382-D-2017). En este

contexto, el artículo 3ro. se modifica y el *trabajador de la danza* es ubicado de manera solapada en los bordes de la propuesta de ley presentada en 2017. Fuera de foco, el *trabajador de la danza* aparece recién en el artículo 5to de dicho proyecto, en el que se describen las funciones que tendrá el ahora denominado como Instituto Federal de Danza (IFD), entre las cuales se encuentra, como en los proyectos anteriores, la “jerarquización de los *trabajadores de la danza*”.

Otra aparición, pese a un intento de borramiento, es la del artículo 18° donde se estipulan los *ejes de desarrollo* que deberá tener cada sede provincial del IFD en áreas específicas. En este punto, sin embargo, ya no se nombra a quienes hacen danza(s) como *trabajadores de la danza*, sino que, sutilmente, se recomienda o propone un área de formación en la que se integra el problema de los derechos laborales como un eje a desarrollar. Así, el texto indica: “d) Área de Formación Integral para la danza, que tiene como función promover conocimientos sobre la danza, de estudios académicos, *de los derechos laborales*, de la propiedad intelectual, de gestión y producción” (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Creación del Instituto Federal de Danza, art. 18° / 1382-D-2017).⁸

El desplazamiento del *trabajador de la danza* se materializa finalmente en 2018, cuando la noción del trabajo queda totalmente borrada en la redacción del proyecto presentado. Paradójicamente, este año, el proyecto fue presentado en mesa de entradas de la Cámara de Diputados, por el Sindicato (AATDa). Este cambio puede leerse como una necesidad de adaptación al lenguaje de las instituciones públicas en un contexto de hostilidad a la organización de trabajadores. Un acto de borramiento de aquello que incomoda con su solo nombre —*el trabajador de la danza*— cuando se piensa dentro de los horizontes que las políticas

8 La cursiva es mía.

públicas culturales han demarcado (Bayardo en Lobeto y Varela, 2018). Un gesto que establece una línea divisoria entre lo que puede ser nombrado o no respecto de la ley. Es interesante pensar el contexto político en el que se conjura al *trabajador de la danza* de los proyectos de ley, el cual se corresponde con la presidencia de Mauricio Macri y estuvo signado por una intensificación de las restricciones neoliberales a los derechos laborales y de organización de los trabajadores a nivel nacional.

No obstante, en ambos casos (proyectos de 2017 y 2018) llegamos a los fundamentos y encontramos la misma y sólida declaración que contienen los proyectos presentados desde 2012, a saber: la aprobación de la Ley Nacional de Danza implica, necesariamente, el reconocimiento de la(s) danza(s) como trabajo y a quienes practican esta disciplina como *trabajadores*. Es así como, en un gesto de resistencia a las lógicas institucionales, se retrae la propuesta a sus principios de movilización y vuelve a fundamentar la necesidad de una legislación que ubica al trabajo por sobre el fomento:

Este proyecto de ley establece fundamentalmente y en primer lugar, el reconocimiento por parte del Estado del valor de la danza en nuestra sociedad, el reconocimiento de la danza como actividad, y el reconocimiento de los artífices de la danza (bailarines, coreógrafos, maestros, etc.) como trabajadores, es decir, como sujetos de derecho.

En segundo lugar, el proyecto establece un régimen de fomento para la danza no oficial, y para hacerlo, crea el Instituto Nacional de Danza [...] (Proyecto de Ley Nacional de Danza, Fundamentos / Exp 048-P-18).

El paulatino desplazamiento de la figura del *trabajador de la danza* del artículo 3ro en los proyectos de ley presentados en 2017 y 2018, sin embargo, no significó la eliminación del *trabajador de la danza* en el debate público. Muy por el contrario, en la medida en que la movilización por la Ley avanzó, la consigna *Bailando trabajo*, de la cual el Movimiento por una Ley Nacional de Danza hizo su bandera de lucha, se volvió cada vez más fuerte.

Esto habilitó una suerte de desvío y bifurcación en el debate en torno de la Ley. Por un lado, quienes conocían el proyecto y participaban activamente del MLND proponían en sus discursos la necesidad de fomento, ligado a la noción de la(s) danza(s) como trabajo y su reconocimiento a partir de la creación de un instituto propio para la disciplina. Lo cual habilitaría un camino para, en el futuro, considerar los derechos laborales en las políticas públicas que se pudieran llegar a implementar a partir de las funciones activas del Instituto Nacional de Danza a través de la labor del Observatorio de la(s) danza(s). Por otro lado, en un sutil desvío, comenzó a tomar fuerza la idea de que la propia sanción de la Ley Nacional de Danza propuesta por el MLND abordaba la protección de los derechos laborales de los *trabajadores de la danza*. Por ende, se articuló una voz que promovía la sanción de la Ley, asumiendo que con su aprobación la protección de los derechos laborales sería la tarea central del Instituto desde su implementación.

Mi propuesta es destacar el asalto que el *trabajador de la danza* como espectro hace del MLND y la voz pública que se articula en torno de la Ley Nacional de Danza. En este sentido, defender la sanción de la LND llevando la bandera del trabajo propone una suerte de conjuración que, en un sentido opuesto al conjuro que pretende eliminar al espectro, lo evoca. Un acto de magia que instaló en nuestras voces la demanda por aquello que, a partir de la precarización

estructural que instala el neoliberalismo, se vuelve acuciante: la(s) danza(s) son trabajo y nuestras condiciones laborales son condiciones de subsistencia.

El sacrificio

Lo que acecha fue invocado. Escrito su nombre en la primera página del proyecto de ley, el *trabajador de la danza* adquirió una fuerza que hasta ese momento se venía amasando desde un sector movilizadado de la(s) danza(s), pero que no se lograba canalizar. Al ser nombrado, el espectro instaló la necesidad de un ritual de invocación, el cual se delineó en el contexto de la primera presentación del proyecto. Cada rito de invocación contempla ciertas normas de ejecución. La particularidad del rito que clamó repetidamente al *trabajador de la danza* entre 2012 y 2018, es que, además de acciones danzadas en el espacio público por parte de diversas agrupaciones a nivel nacional, se requirió del reiterado sacrificio del propio proyecto de ley, acto que se inaugura en su primera ceremonia de presentación.

Antes de continuar, es válido que comente que invocar la figura del *trabajador* no significa que en el ritual se haya convocado una entidad ajena a nuestras existencias para que esta entrase en los cuerpos como fuerza exterior que invade, contamina y transforma. Las corporalidades transitan sus vidas mientras se les incorporan y se les resbalan seres ancestrales, los fantasmas están aquí, en cada fibra (Anzaldúa, 2015). Al mismo tiempo, me interesa tener en cuenta el contexto social y cultural en el que emerge esta figura espectral del *trabajador*, el cual está signado por el trabajo y el salario. El capitalismo se configuró, entre otras cosas, en la materialización y conceptualización del trabajo y del trabajador (en masculino por excelencia). Las del trabajo son las huellas que han marcado históricamente

a los cuerpos domesticados y su jerarquización en la configuración de este complejo entramado político, económico y social (Federici, 2015). Si hay un plano de trascendencia en nuestros contextos, lo que trasciende es el cuerpo *trabajador*. En este sentido, entiendo que el *trabajador de la danza* compone una actualización de aquello que nos conforma como sujetos sociales, ya que, si hay una herida epocal es la del trabajo.

Continuando, la entrega al parlamento del texto que contiene el deseo de materializar un marco de fomento para la(s) danza(s) a nivel nacional se hace a sabiendas de que el proyecto no iba a ser tratado y, por ende, se entrega a su sacrificio. En palabras de sus redactoras:

Cuando presentamos el proyecto en 2012, sabíamos que era muy difícil que se tratara, porque el año siguiente fue electoral y eso complica la tarea en las comisiones. Sin embargo, fue una manera de sentar precedente, de plantear mínimamente en la agenda de la cultura la problemática de la actividad, que impacta directamente en todos los ciudadanos. (Entrevista a Schwartzman y Ruggeri, 2014a).

El ingreso del documento en el Congreso Nacional marcó el cierre del proceso de escritura y abrió así el diálogo a una comunidad que comenzó a pensarse en relación a la noción de trabajo. Este *hito fundacional sacrificial*, es el que habilitó los sucesivos rituales de invocación, en los que la consigna del trabajo, levantada desde el MLND, incorporó al *trabajador de la danza* en la lucha por su reconocimiento que, a partir de la crisis del 2001 en Argentina, se comienza a evocar desde diversos sectores organizados en torno a la seguridad social.

En este contexto, tiene lugar la “posesión” del proyecto de ley y sus adherentes por parte del espectro del *trabajador de la danza*, que dejó instalada una suerte de ceremonia coreográfica de conjuración. Todo momento en el que la Ley Nacional de Danza era el motivo de encuentro, se constituía en un ritual de encarnación que definió los espacios y fechas de aparición del espectro del *trabajador de la danza* en la esfera pública: cada día internacional de la danza, cada día nacional de la danza, cada acto de presentación y debate del proyecto quedó fijado en un acto ritual en el que la(s) danza(s) encarnaban, en todo el territorio nacional, al *trabajador de la danza* y sus demandas por derechos laborales y seguridad social.

La presentación del proyecto de ley que ubicó como protagonista al *trabajador de la danza*, se constituyó de este modo en un acto psicomágico que convirtió a artistas en trabajadores bajo la consigna: *Bailando trabajo*. Así, en la repetición de un eslogan, se convertía en *trabajadores*, como si pasaran a través de un umbral, a quienes se comenzaron a identificar con las acciones y demandas que promovía el MLND. Sucesivamente y en la medida en que la adhesión se amplió, el proyecto siguió su destino de sacrificio, a la vez que el *trabajador de la danza* cobró fuerza y sentido entre sus adherentes. Marcando con su presencia el ritmo de charlas y debates, organizadas más allá de la esfera del Movimiento por la Ley.

En la ya citada entrevista, publicada en la revista *Revol* en 2014, se encuentra una clave que puede servir para leer que, en definitiva el colectivo que redactó y presentó este proyecto de ley asumió la responsabilidad de introducir la figura del *trabajador de la danza*, más que con la pretensión de aportar un marco legal de seguridad social, con la necesidad de dejar una marca y hacer carne aquello que se sentía en el aire: somos *trabajadores de la danza*. Dicen las redactoras de la Ley:

Aunque, también vale aclararlo, la ley no puede abarcar ciertos planos, como el laboral así como tampoco el de la formación y la enseñanza. “Este proyecto claramente no puede resolver todo, pero sienta las bases para otros pasos esenciales que siguen inmediatamente. Un ejemplo es el plano laboral. Para conformar esta instancia, la comunidad de la danza deberá organizarse, pero es un paso que no se concreta a través de una Ley. Otro ejemplo fundamental, es el de la formación. En Argentina tenemos muchísimos problemas al respecto y de alguna manera hay que avanzar para resolverlos”. (Entrevista a Schwartzman y Ruggeri, 2014a).

Escribir *trabajadores de la danza*, en el contexto de una ley de fomento, delineó una dirección posible en la acción futura, tanto de la organización del sector como en la concepción de políticas públicas culturales que tengan como eje la protección del trabajo. En este sentido, el sacrificio que implicó entregar un proyecto de ley de fomento que contenía en su redacción la marca del trabajo, habilitó un ritual de denuncias que comenzaron a acompañar a diario el quehacer de la(s) danza(s) argentinas. Y, al mismo tiempo, tomar la figura del trabajo como bandera de lucha permitió la aparición, cada vez más marcada, del *trabajador de la danza* como una fuerza que convocó año tras año a más adherentes. Lo complejo en este punto, es que en la voz pública que comienza a articularse, es la del *trabajador de la danza*, y en este sentido las declaraciones van a comenzar a inclinarse a remarcar la noción de trabajo por sobre la del fomento. Más allá de las intenciones de quienes “ponen la voz”, la posesión está consumada.

En relación a esto me parecen significativas las palabras de las redactoras del proyecto en las que, luego de hablar a grandes rasgos de lo que implica una ley de fomento,

apelan a la necesidad de reconocimiento estatal de quienes practican y hacen a la(s) danza(s) como *trabajadores*, lo cual se contempla en el proyecto de ley, y que solo se podría asegurar con la aprobación de éste. Inmediatamente aparece la voz del espectro y en sus palabras abren el camino a comprender que la aprobación de la ley implicaría, además del fomento, un marco legal —ya no solo de reconocimiento sino de protección— cuando en sus declaraciones aparecen, consciente o inconscientemente las nociones de “base jurídica”, “protección” y “derecho”:

“Fundamentalmente, el proyecto pide la creación del Instituto Federal de Danza, un organismo que llevaría adelante una política de fomento integral para todas las danzas que existen y que puedan llegar a existir”, explicó Mariela Ruggeri, redactora del documento junto a Eugenia Schwartzman y Noel Sbodio [...] Además de la creación de un Instituto Federal de la Danza, otro objetivo es “el reconocimiento a los trabajadores de la danza”. “La ley daría un estatus que hoy no tienen los coreógrafos, bailarines, maestros, gestores, productores y críticos”, indicó Sbodio [...] Sbodio remarcó que los trabajadores de la danza “no tienen estatuto ni base jurídica”, que se desempeñan “en un limbo”. “Necesitamos un desarrollo sustentable de la actividad. Somos autogestores”, completó Ruggeri. “La cultura es un derecho de todos los ciudadanos. El Estado tiene la obligación de fomentar y proteger a sus hacedores. La ley pondría a la danza en otro nivel”, destacó Schwartzman. (Entrevista a Sbodio, Ruggeri y Schwartzman, 2014).

El espectro grita: somos trabajadores de la danza

En torno a su primera presentación en el Congreso Nacional en 2012, lo que apareció como pronunciamiento público en apoyo a la Ley Nacional de Danza es, precisamente, la lectura de que la propuesta venía a subsanar aquella necesidad de que quien se reconozca como “artista de la danza” sea considerado “trabajador”. Y, lejos de quedarse en el mero reconocimiento, se apela a una defensa de derechos. “Respecto de esto, Mariela Queraltó, de la Dirección de Danza de la Secretaría de Cultura de la Nación, alerta: ‘Los artistas de este medio deben concientizarse de que son trabajadores, y como tales tienen derechos laborales inalienables’” (entrevista a Mariela Queraltó, 2013).

Entre los años 2012 y 2014, el MLND se enfocó en la tarea de organizar y realizar una serie de acciones de difusión tales como charlas, entrevistas, encuentros abiertos y foros de danza(s) en diversas ciudades del país, en pos de conseguir adhesión de los *trabajadores de la danza* a nivel nacional para presentar el proyecto de ley nuevamente. El objetivo en esta etapa fue diversificar el apoyo a una vasta diversidad de estilos de danza(s) y realidades en las que estas se practican en el país. La meta era llegar a ingresar el proyecto de ley en nombre de un gran sector organizado y cohesionado en torno a una demanda específica. A medida que la propuesta de ley se fue difundiendo, por una campaña que impulsaron y financiaron sus redactoras, esta iba consiguiendo adhesión y el debate en torno a la necesidad de una ley para la(s) danza(s) se amplió, diseminando, cada vez con más fuerza, el reclamo por los derechos laborales de los *trabajadores de la danza*.

El 29 de abril de 2014, en la conmemoración del Día Internacional de la Danza, bajo el lema “#29A, La danza se moviliza por su ley”, se presentó por segunda vez el

proyecto. Esta vez, se celebró una ceremonia en el salón Illia del Congreso de la Nación, ubicado en la intersección de las Avenidas Entre Ríos y Rivadavia en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). En la ceremonia participaron y firmaron un compromiso de apoyo a la propuesta de ley congresistas de todo el arco político.⁹ En simultáneo, en apoyo al acto de presentación, se realizaron eventos en espacios públicos de más de cincuenta ciudades del país.¹⁰ Este, que podemos considerar un “segundo hito” en la historia del MLND, fue el momento de mayor reconocimiento y adhesión por parte de un sector que comenzó a autodefinirse como *trabajador* y sujeto de derechos laborales.

En este contexto, Alejandra Cosin, responsable de prensa del MLND afirmaba que: “El punto central del proyecto busca que los trabajadores de la danza, ya sean intérpretes, coreógrafos, directores, docentes, ensayadores,

9 Nuevamente el espectro se hace palabra. Esta vez, los parlamentarios que apoyan la presentación del proyecto van a pronunciar y evocar la figura del *trabajador de la danza* en un sentido que podemos considerar como una aproximación romántica a aquella figura del *trabajador obrero*, organizado y que pugna por sus derechos. Algo que llama profundamente mi atención, es el modo en cómo se refieren a les artistas y su labor social. Destaco la nota titulada, “29A La Ley Nacional de Danza llegó al Congreso” publicada en la revista *Revol*, donde se citan varios de estos discursos: “En esta línea, el diputado Víctor De Gennaro señaló que ‘este Congreso se tendría que abrir a todos los sectores que construyen legislación popular: no hay mayor conocimiento que el de aquellos que trabajan todos los días’. En palabras del diputado Juan Carlos Junio, integrante del Centro Cultural de la Cooperación, ‘es vital que el pueblo se organice y luche por sus propios derechos [...] y que el Estado se haga cargo cada vez más de la cultura nacional.’ El titular de Proyecto Sur, Pino Solanas, afirmó que ‘nada expresa la identidad nacional como las manifestaciones culturales y artísticas; en nuestro movimiento y nuestra danza hay una identidad argentina y todo esto es un tesoro de la cultura nacional. [...] Los artistas son el patrimonio cultural de la Nación.’ El senador Alfredo Martínez, vicepresidente de la Comisión de Trabajo y Previsión Social, instó a ‘seguir avanzando por los derechos de los trabajadores’ y señaló que la legislación para la danza ‘es una cuenta pendiente.’ Asimismo, manifestó su apoyo al proyecto el Director Nacional del Movimiento Libres del Sur, Humberto Tumini, quien estuvo presente durante la conferencia.” (*Revol*, 2014b).

10 El número de ciudades en las que se realizaron estas actividades varía, de acuerdo a la fuente, en un rango que va entre cuarenta y ochenta.

investigadores, gestores, productores y críticos, sean reconocidos como trabajadores de la cultura” (Entrevista a Cossin en Télam, 2014). En la misma entrevista, profundizando la inclinación en favor del desvío que propongo en mi análisis, la bailarina Macarena Cambre, marca una sutil diferencia que considero que es lo que se instala en el debate público, cuando dice: “con la ley se busca el reconocimiento como trabajadores, no solo ser vistos como seres que disfrutamos bailando, tenemos derecho a cobrar por el trabajo y contar con una obra social” (Entrevista a Cambre en Télam, 2014).

Dado el alcance que en este momento tuvo el debate por el proyecto de Ley, se multiplicaron las voces que configuran, a lo largo y ancho del país, un coro de invocación al *trabajador de la danza*. Las frecuentes referencias al trabajo quedaron como marcas en entrevistas a representantes del MLND y adherentes al proyecto de Ley. Y, si bien se encuentran matices en las menciones, todas las notas de prensa que pude recopilar entre 2012 y 2018 refieren a la Ley como una solución a la ausencia de reconocimiento y legislación del trabajo en la(s) danza(s). La relación de imbricación de ambas demandas se puede leer cuando, ante la ausencia de marcos legales para la(s) danza(s) a nivel nacional se articula el discurso que va a trenzar, por un lado, la necesidad de reconocimiento, apoyo y fomento en término de recursos y, por otro lado, la necesidad de marcos que resguarden la seguridad laboral de quienes practican danza(s) en su especificidad.

Más que desplazar el debate, lo que sucede es que se pone en escena, al mismo nivel, ambas necesidades, generando una tensión que tiende a inclinarse hacia el problema del trabajo pero que no abandona del todo la noción y necesidad del fomento. Esta tensión, que podemos decir que emerge desde el propio proyecto de ley, queda claramente expresada en la siguiente nota del diario *Móvil* de San Juan,

en la que se delinearán el fomento y los derechos laborales como dos partes fundamentales contenidas en la propuesta de ley del MLND:

Por un lado, la creación de un Instituto Nacional de la Danza, con funciones similares a las del Instituto Nacional del Teatro. La idea es fomentar y dar apoyo real a diversos proyectos, a todos aquellos bailarines que no posean los medios necesarios para acceder a sus estudios, y contribución para la permanencia de salas de estudio estables.

Por otro lado, la regulación y consideración del profesional de la danza como un trabajador, permitiendo el goce de los derechos y obligaciones que, según lo indica la ley, todo trabajador posee [...] (*Diario Móvil*, 2014).

En las dos siguientes citas me interesa recalcar que, el orden de aparición se invierte —respecto de esta anterior— quedando fijada, en primer lugar, la idea de que la demanda por una LND tiene que ver con el requerimiento de derechos laborales. Esta inversión jerárquica y, en mi opinión, tiene relación con que al enfrentarnos a la noción del trabajo, la propia organización de las demandas comienzan a cambiar el núcleo de debate hacia los problemas laborales como aquellos primordiales a resolver:

Esta Ley, que vuelve a ser presentada en 2016 tras la pérdida de estado parlamentario en 2015, será el marco legal para garantizar los derechos de los trabajadores de la danza, bailarines, docentes, investigadores, coreógrafos, directores.

La ley prevé además la creación de un Instituto Federal de Danza. (*El comercial*, 2016).

Y también:

La iniciativa en apoyo al proyecto está a cargo de profesionales independientes de la danza, que exigen políticas públicas culturales que contemplen su actividad y resguarden sus fuentes laborales. Reclaman por la precariedad laboral y la casi nula remuneración que se obtiene si no se pertenece a un grupo de danza en el sistema formal o ballet estable.

Entre los pedidos, se aboga también por la creación del Instituto Federal de la Danza, un organismo autárquico que aportaría al crecimiento, difusión, producción de la danza independiente del país. (*El tribuno*, 2017).

Al instalar la consigna del trabajo en su proyecto de ley y en las convocatorias de apoyo y adhesión a este, el MLND habilitó la conformación de un reclamo urgente por el reconocimiento de los derechos de los *trabajadores de la danza*. Este reconocimiento tomó, en el debate público, un desvío hacia la necesidad de una legislación laboral, tensionando la propuesta de ley hasta su límite y abriendo una discusión necesaria entre los *trabajadores de la danza* quienes comenzaron a poner en palabras y compartir una serie de precariedades antes naturalizadas u omitidas. Un ejemplo de esto, es la nota del medio digital *Firmat24*, donde Sonia Luraschi comenta: “Las personas que nos dedicamos a la danza, como nuestro trabajo, somos monotributistas, autónomos, pero en ningún momento se nos reconoce como trabajadores de la danza” (Entrevista a Luraschi, 2014). En la misma dirección, Daniela Fernandez comenta para *Diario*

Publicable: “Te contratan en un teatro de una manera, en otro de otra. Casi siempre en negro. No hay ningún tipo de marco legal. Nosotros nos consideramos trabajadores, pero el Estado no” (Entrevista a Fernández en *Publicable*, 2017).¹¹

Este tipo de intervenciones, en las que quedó al descubierto que no bastaría el reconocimiento del trabajo en el marco de una ley de fomento, se volvieron denuncias comunes. Así, un sector de la(s) danza(s) cada vez más amplio, comenzó a organizarse en torno a la demanda por una Ley Nacional de fomento para la(s) danza(s), levantando sin querer —queriendo— un reclamo punzante por los derechos de los *trabajadores de la danza*. Otro medio expresa, por ejemplo:

La lucha por la Ley Nacional de Danza lleva ocho años. Tiene como propósito esencial la creación de un Instituto Federal de Danza. En resumen, lo que se exige es un marco legal que otorgue contención a la actividad, en términos artísticos y laborales.

Otra problemática que emergió con fuerza fue la dificultad que tienen los bailarines para que se los reconozca como trabajadores y, por ende, gozar de derechos como una jubilación. “La AFIP ni siquiera tiene una categoría para inscribirnos. Entonces: o sigo trabajando en negro o me inscribo como productora de espectáculos... pero, ¡yo soy profe de danza o bailarina!”, graficó Ana Luz Maldonado, de Río Cuarto. (*Arrecife Noticias*, 2016).

11 Debo comentar que en esta cita y la siguiente, si bien no comparto la referencia al trabajo informal como “trabajo en negro”, me parece importante no alterar el cuerpo de texto referenciado. Esto, porque percibo la necesidad de reconocer y leer en nuestras palabras aquellas discusiones abiertas que no podemos omitir ni dejar de destacar.

La discusión que vincula a la(s) danza(s) y el trabajo se transformó en el tema obligado cuando se hacían referencias a la necesaria LND. De alguna manera, se habilitó un debate que poco a poco fue encontrando su espacio y se instaló una pregunta: ¿qué significa ser *trabajador de la danza*? En este sentido, la cuestión en torno a los derechos laborales llegó a poner en jaque el concepto tradicional de trabajo relacionado al trabajador por contrato, a la vez que recorrió a le artista de su acepción romántica, en la cual se le considera un ser excepcional que realiza su actividad más por amor, goce o interés personal, que a cambio de una remuneración (Iglesias, 2020). Tal como se observa en las siguientes palabras:

[...] en ocasiones ser artista no está considerado como un trabajo en el sentido tradicional. Y a veces, desde lo institucional, se refleja esa misma mirada. Al respecto, un grupo de profesionales de la danza se agruparon en una sociedad civil y colectiva llamada Movimiento por la Ley Nacional de Danza, que busca crear un entramado legal que los cobije y proteja ante determinados abusos y carencias institucionales que los afecta en tanto trabajadores (*Magna revista*, 2016).

Encarnación

Lo espectral en este capítulo no se identifica con aquello que se ubica más allá de “la realidad”, al contrario, está aquí, nos toca y conmueve. Lo espectral conforma el presente, configura los acuerdos de realidad y sentido de nuestros encuentros, está en nuestras corporalidades y nos constituye como sujetos de este entramado social, cultural y político al que llamamos capitalismo. El espectro así comprendido, viene a ser aquella fuerza que se ubica en el borde y traspasa

las fronteras que definen aquello que es considerado real o verdadero de lo que no, contaminando el sentido de lo cotidiano, entendido como aquello normado —propietario-blanco-heterosexual— (Anzaldúa, 2016).

Sin duda la dimensión que tomó el *trabajador de la danza* abrió un portal. Como ya he planteado, a pesar de que el proyecto no lo especifica y en sus manifestaciones el MLND buscó recalcar este límite, la decisión de incorporar la figura del *trabajador de la danza* en la propuesta de ley dejó delineada una sutil marca de desvío que declinó desde el reconocimiento hacia una ferviente defensa de los derechos laborales. De este modo, el gesto de su incorporación configuró una figura fantasmal que tensionó en los propios límites del proyecto transmutando los horizontes deseados que este proponía, a la vez que ahondó en las percepciones de precariedad de los *trabajadores de las danzas* y transformó la concepción de organización necesaria para el sector. En este sentido, se configuró con su presencia un *aquí y ahora* que demandó acciones concretas para quienes comenzaron a organizarse desde la(s) danza(s). Así, esta fuerza espectral definió el ritmo de las discusiones que se fueron articulando en el tránsito del MLND y consolidó su encarnación en el año 2015, cuando se concretó la conformación del primer sindicato de danza(s) a nivel nacional, la Asociación Argentina de Trabajadores de la Danza (AATDa).

Un año después de aquella masiva presentación del proyecto de ley, en el Congreso de la Nación, el MLND decide hacer carne —institucional— su decisión de incorporar al *trabajador de la danza* en su propuesta de Ley. La mañana del 29 de abril de 2015 —día internacional de la danza—, cumpliendo con el ritual del encuentro en torno a las demandas del sector, se convocó a una asamblea fundacional en la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires. Bajo el lema “Bailando trabajo” se decidió hacer frente a la

necesidad de dar discusión a los problemas de las condiciones laborales de los *trabajadores de la danza*. El encuentro tuvo como eje principal la conformación del primer sindicato de danza(s) y la necesidad de desmarcar la petición por una ley nacional de fomento de la demanda por los derechos laborales, ya que como se planteó en ese contexto, “[...] la problemática laboral va por otro carril, necesitamos de un sindicato que defienda los derechos laborales de coreógrafos, bailarines y maestros, con sede, reglas de trabajo propias, y una obra social entre otras cosas” (Entrevista a Sbodio, 2015), lo cual significaba un proyecto al margen de la ley de fomento que se venía presentando hasta ese entonces.

Parecía entonces que, luego de cuatro años de debates, llegaba el momento de partir las aguas y definir que el proyecto de LND no se correspondía con la defensa de los derechos laborales de los *trabajadores de la danza*. Sin embargo, en el transcurrir de los años, la conformación del sindicato no solo fue frenada en los laberintos burocráticos institucionales, sino que encontró su mayor resistencia en la adhesión por parte de los propios trabajadores. Año a año, un número importante de *trabajadores de la danza* se fueron auto reconociendo y sumando a la demanda por una Ley Nacional de Danza que nada indica respecto a su condición laboral. Por el contrario, en AATDa los números de participación no han llegado a significar para el sector una amplitud representativa.

¿Dónde se reconoce un *trabajador de la danza*? Las vueltas de reflexión en este punto quedan expuestas en el capítulo “¿Bailando trabajo? Sentidos de trabajo alrededor de la sindicalización de la danza”, de Aldana Iglesias. En lo que refiere a mi propuesta me limitaré a plantear que el espectro del *trabajador de la danza* no dejó de tensionar el proyecto de ley presentado por el MLND una vez conformada AATDa.

Aun cuando sus propulsoras iniciaron una suerte de campaña informativa y, cada vez que pudieron, plantearon las diferencias entre una ley de fomento y la necesidad de construir una organización gremial que pueda contener las demandas laborales que, hasta el día de hoy, desbordan el sentido fundante del MLND y el proyecto de LND. Pero, aún vale decir que, más allá de las imposibilidades a las que se enfrenta AATDa, el 2015 quedó fijado como el año en que el espectro del *trabajador de la danza* encuentra un contexto de encarnación.

El lugar del espectro

[...] Permití que la racionalidad blanca me dijera que la existencia del "otro mundo" era pura superstición pagana. Yo aceptaba su realidad, la realidad "oficial" del modo racional y razonador que está conectado a la realidad externa, el mundo superior, y que está considerada la conciencia más desarrollada —la conciencia de la dualidad—.

El otro modo de conciencia hace posibles imágenes que vienen del alma y de lo inconsciente mediante los sueños y la imaginación. Su trabajo está etiquetado como "ficción", fantasía, ilusiones que deseamos ver realizadas. [...] Al intentar hacerse "objetiva", la cultura occidental ha convertido en "objetos" a las cosas y las personas al distanciarse de ellas, con lo que ha perdido el contacto con ellas. En esta dicotomía se halla la raíz de toda violencia. (Anzaldúa, 2016: 83).

A partir de la serie de apariciones que expuse previamente, se puede comprender que las demandas respecto a la relación del trabajo y la(s) danza(s) en Argentina, que instaló el debate en torno a una legislación de fomento específica para

el sector, tensionó al proyecto de ley que el mismo MLND propuso, generando un quiasmo, es decir, una “figura retórica que nombra lo que se pliega sobre otro, toma e invierte” (López, 2016: 97).¹² Una cristalización dialéctica que refractó el sentido de adhesión y demanda por una Ley Nacional de Danza. Así, en el debate se instaló la idea de que quienes reclamaban por una legislación de fomento para su sector, al mismo tiempo, pedían ser reconocidos como *trabajadores de la danza* y exigían, por medio del proyecto de LND, la regulación de sus condiciones de trabajo. Plegándose ambas demandas, la una sobre la otra, en una compleja tensión de imbricación.

Podemos decir que, *el trabajador de la danza* que tomó la escena del debate de la Ley configuró una *fuerza*. La fuerza de una oración; la fuerza de un mantra; la fuerza de la repetición de una frase sentida; la fuerza de la palabra escrita, aquella que en un acto de justicia evita el paso del tiempo y busca traer al presente lo que no debe liberarse al olvido (López, 2016). La fuerza de la palabra que inscribe una marca y nos deja una señal a la cual remitir el debate, aun necesario, en torno al trabajo en la(s) danza(s). En este sentido, tanto el Artículo 3ro. como la consigna, nos recuerdan que la(s) danza(s) son trabajo, y más que una definición acabada, más que un texto fijado al infinito, configuraron una promesa, abriendo el horizonte de lo posible y lo deseable (Derrida, 2002).

La palabra escrita, *trabajadores de la danza*, nos retornó a una lengua compartida de la que todo sabemos, a la vez que no sabemos nada. Nos volvió a nuestras herencias, a las memorias —corporales—, a las historias fragmentadas, retrayendo

12 En “Un pliegue a considerar”, texto que reseña el libro *Yo ya no*, Horacio González: *el don de la amistad*, de María Pía López, Diego Sztulwark (s/f.) define este concepto del siguiente modo: “El *quiasmo* es un modo esencial del pliegue y de lo ‘abigarrado’ que permite pensar las zonas en las que dimensiones diferentes se entrecruzan.” (s/f.: 1)

a la(s) danza(s) a su dimensión histórica, social, cultural y política. El *trabajador de la danza* como promesa se configuró en el lenguaje planteando una tensión entre lo que se ha instituido como trabajo y lo que se aparece en su repetición. Se consolidó así, en un gesto de escritura, la aparición del espectro como acto *proto-performativo* que fue configurando una idea de *trabajador* que en lo material se descorrió constantemente de su propia posible definición. Por *proto-performativo* me refiero, siguiendo a Derrida (2002), a aquello que permanece en la instancia previa a la ley entendida esta como la norma o la moral. En este sentido, el instante previo a la norma hace aparecer al *espectro* como un llamado, una “inyunción política, el compromiso o la promesa” que abre el horizonte y que habilita un porvenir de justicia. Una *performatividad* originaria o anterior a la norma, cuya fuerza de irrupción produce la institución, la norma, la ley, el sentido (Derrida, 2002: 52-53).

Un fantasma recorre Avenida Rivadavia

La demanda que comenzó a unificar al sector de la(s) danza(s) en pos de sus derechos laborales responde a un clima de época y, en ese sentido, el hito que marcó la presentación del proyecto de Ley y que unificó a la(s) danza(s) a nivel nacional hizo sentido entre una serie de necesidades, precariedades y ausencias que se “olían” en el ambiente, podríamos decir que de las artes y las culturas.¹³ Esta idea per-

13 En el contexto en que se articula el Movimiento por la Ley Nacional de Danza, se organizan otras agrupaciones similares que reclaman diversas políticas públicas culturales específicas para su sector a nivel federal y que comienzan a identificarse como *trabajadores de la cultura*. En esta línea se encuentran: la Federación Argentina de Músicos Independientes (FAMI) —2008—; la Federación Independiente de Músicos de Argentina (FIMA) —2010—; la Red del Arte para la Transformación social —2010—; la Red Nacional de Teatro Comunitario —2010—; la Asociación de Revistas Culturales Independientes y Autogestivas (ARECIA) —2012—; entre otras.

mite, por un lado, reconocer en el contexto una necesidad de ubicar el trabajo en relación a nuestras prácticas, necesidad de la cual el MLND hace su bandera y, por otro, no caer en relatos históricos que buscan remitir a una especie de mito de origen de las demandas.¹⁴

Lo que resulta interesante en este nuevo contexto, es que en vísperas del Día Internacional de la Danza del 2017, año en que, como ya expuse previamente, el *trabajador de la danza* es desplazado a los bordes en la redacción del proyecto de ley, el sector de la danza se vuelve a convocar en un ritual de exigencia por el tratamiento y aprobación de la LND. Esta vez, la invocación al *trabajador de la danza* se realizó a través de la consigna “Nos Movemos por la Ley de Danza”. La convocatoria, que se replicó en diferentes ciudades del país, llamó a realizar actos y movilizaciones en el espacio público a partir del mediodía. En el caso de la Ciudad de Buenos Aires, el evento se llevó a cabo en las afueras del Congreso de la Nación, en la intersección de las avenidas Entre Ríos y Rivadavia.

Ese mismo día, durante la tarde, se estrenó en el cine Gaumont, ubicado sobre Avenida Rivadavia —a tres cuadras del Congreso Nacional—, el documental *Trabajadores de la*

14 Un antecedente de gran impacto, específicamente en la comunidad de la(s) danza(s) —principalmente de CABA—, fueron las movilizaciones y denuncias de les bailarines que, expulsados del Teatro General San Martín, fundaron la actual Compañía Nacional de Danza Contemporánea, entre 2006 y 2007. Asimismo, es importante recalcar, que existen en el siglo pasado (siglo XX) antecedentes que relacionan a la(s) danza(s) y el trabajo. En este sentido, vale destacar el trabajo de Eugenia Cadús (2017), quien en su tesis doctoral titulada *La danza escénica durante el primer peronismo, formaciones y práctica de la danza y políticas de Estado*, propone un recorrido por los procesos de profesionalización e institucionalización de la(s) danza(s) académica(s) a partir de una serie de políticas públicas que, precisamente, se refieren a la condición de trabajadores de quienes se dedican a diversas disciplinas culturales y artísticas. Son principalmente les intérpretes de compañías del circuito oficial quienes, en el contexto del primer peronismo comienzan a percibir mejoras salariales y de condiciones de trabajo, además de un primer proceso de sindicalización (Cadús, 2017).

danza. En este trabajo, que recorre la historia de conformación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, las realizadoras Julia Martínez Heimann y Konstantina Bousmpoura proponen una estrecha relación entre el proceso de disputas que llevó a la creación de dicha compañía y la demanda por una Ley Nacional de Danza a partir de que en ambos casos, quienes participaron de estas movilizaciones se identificaron como *trabajadores de la danza* y, en ese sentido, disputaron mejoras para su contexto laboral. Nuevamente, la génesis del proyecto de Ley Nacional de Danza quedó ligado a la necesidad, cada vez más imperiosa, de defender el trabajo del sector de la(s) danza(s).

Del mismo modo, una nota de prensa, titulada “En movimiento por una Ley Nacional de Danza”, que cubrió ambos eventos para la Agencia Paco Urondo, pone en su bajada de título la siguiente información: “Esta semana se estrena el documental *Trabajadores de la danza*, que analiza el reclamo que desde 2007 lleva adelante un conjunto de bailarines peleando por el ingreso y el tratamiento de la Ley en el Congreso Nacional” (Agencia Paco Urondo, 2017). Y en el texto del artículo, propone un recorrido lineal entre estos dos hitos a partir de la consigna que ambos movimientos ponen en el debate al definirse como *trabajadores de la danza*:

En 2007 cuatro afamados bailarines son despedidos del ballet contemporáneo más reconocido de la Ciudad de Buenos Aires por exigir el cumplimiento de sus derechos laborales. La lucha que inician los conduce a la creación, autogestiva y horizontal, de la primera Compañía Nacional de Danza Contemporánea de la Argentina. [...]

Trabajadores de la danza, un documental de Julia Martínez Heimann y Konstantina Bousmpoura, sigue las vidas y conflictos de estos artistas como bailarines, trabajadores y miembros de un colectivo diverso y complejo. [...] En esta lucha, el ingreso de la Ley Nacional de Danza en el Congreso de la Nación para su tratamiento se convierte en faro de la comunidad de trabajadores de la danza en todo el país. Una pelea en donde se conjuga lo individual y lo colectivo dentro de un grupo heterogéneo de artistas, que convoca a una sociedad a defender los derechos de los trabajadores de la cultura. (Agencia Paco Urondo, 2017).

El vínculo entre la historia de conformación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea y la historia del Movimiento por una Ley Nacional de Danza, debe ser leído, en mi opinión, en el contexto de inscripción que tienen ambos sucesos. Por un lado, la demanda de los *trabajadores de la danza* que conformaron dicha Compañía insiste en la denuncia, que desde varios cuerpos de baile del sector reconocido como “oficial”, se ha venido planteando respecto al desmedro de las condiciones laborales de quienes se desenvuelven en el ámbito institucional de la(s) danza(s). Situación que, si bien tiene precedentes en épocas anteriores (ver Cadús, 2017), se profundiza a partir de 1990 con la implementación de un paquete de medidas que transforman las políticas públicas y la condición de los empleados estatales. Entre otras, una de las más denunciadas es la pérdida del régimen jubilatorio especial para el rubro reconocido como 20/40 (Iglesias, 2020).

Sin embargo, los *trabajadores de la danza* que peticionan la legislación de la LND, se relacionan con el denominado ámbito “no oficial”, el cual ha proliferado considerablemente desde la década de 1990. Podríamos decir que el sector

independiente de la danza comienza su consolidación en la década de 1940. Un hito que describe Cadús (2017) es la conformación de la compañía de Miriam Winslow, como la primera compañía de danza autogestionada y autofinanciada de la que se tiene registro, la cual constituye un nuevo modo de producción de la(s) danza(s). Este sector independiente, se caracteriza por trabajar principalmente por proyectos impulsados de manera autónoma y autofinanciada, generando relaciones esporádicas de cooperación que fuertemente se relacionan con el concepto de precariedad y el auto emprendedurismo, que se impone en el régimen de flexibilización de las relaciones laborales en el contexto neoliberal (Arenas Arce, Molina, Moreno, 2018; Iglesias 2020). Un dato, no anecdótico, es que este sector representa el mayor número de *trabajadores de la danza* a nivel nacional. El sector independiente de la danza mantiene una relación con las instituciones estatales que, principalmente, se caracteriza por los “apoyos” que recibe a través de programas de fomento (Del Mármol, Magri, Sáez, 2017).

Tal como plantea Ana Wortman (2017), en relación al giro de las políticas públicas culturales y la transformación de la noción de cultura hacia finales del siglo XX, los espacios en los que se desarrollan las artes desde 1990 se comienzan a definir como espacios de trabajo que exceden la labor artística. Estos espacios definen sus propios modos y lógicas de funcionamiento y relaciones internas, que la investigadora define como *políticas culturales de la sociedad civil* (Wortman, 2017). En esta conformación de circuitos de trabajo específicos de la(s) danza(s) independientes se amplía la propia noción de danza(s) y se comienza a concebir la práctica de los *trabajadores de la danza* como un complejo entramado de acciones que abarcan las tareas de gestión, difusión, investigación, producción, educación y un gran etcétera. Cuestión que está contenida en el propio proyecto

de ley, cuando en el texto se refiere a todas la(s) danza(s) que puedan llegar a existir y al relacionar una serie de actividades vinculadas a esta práctica considerada como trabajo.

Se puede arriesgar la hipótesis de que el circuito independiente constituye una economía específica de la(s) danza(s). A diario, un significativo número de *trabajadores de la danza* ofrece o compra clases, seminarios y cursos de especialización, participa de talleres, invierte en montajes de obra, escribe, proyecta, produce y reproduce danza(s). Sería interesante poder aventurar, en este sentido, reflexiones situadas en nuestras propias economías de la(s) danza(s), que dialoguen con los discursos que elaboran propuestas para analizar la relación danza(s) y trabajo que hasta ahora contemplan lecturas eurocentradas y lineales respecto a la historia, tanto de la(s) danza(s) como del trabajo. Pero esto excede al presente escrito.

Lo que sí podemos afirmar es que, el *trabajador de la danza* como *espectro* se hace presente en un contexto de precarización del trabajo que se percibe tanto en el retroceso de los derechos laborales de quienes se desenvuelven en el sector “oficial”, como en la proliferación y consolidación del sector independiente como espacio de trabajo, principalmente bajo la figura del trabajo “informal”. Contexto que coincide con la consolidación del proyecto neoliberal y que tiene como impronta la desestructuración del trabajo en un sentido clásico.

Tal como propone Sarah Wilbur (2020), si observamos la trama de relaciones de cooperación y trabajo comprometido en aquella “infraestructura” que conforman la(s) danza(s), más allá de la remuneración, podemos tener en cuenta la conflictiva relación entre los contextos institucionales, cada vez más marcados por el fomento y la concursabilidad, y las tramas de resistencia y negociación se articulan para mantener y reproducir la(s) danza(s) diariamente.

En este sentido, se puede plantear que el sector independiente de la danza compone una compleja red de vínculos económicos que pueden definirse, siguiendo a Verónica Gago (2015) como “economías barrocas”. Una suerte de mezcla “abigarrada” en la que las relaciones económicas y de trabajo van a fluctuar en diversas formas que se tensionan entre la formalidad y lo informal, a la vez que articula, desde un conocimiento comunitario, ciertas resistencias y disputas hacia las instituciones del estado.

Esta lectura puede situarse en la compleja trama que articula el sector independiente de la(s) danza(s). A la vez, permite pensar la articulación de la demanda de una Ley Nacional de Danza, que contiene la figura del trabajo como un modo de posicionamiento desde las resistencias, que pone en tensión los diálogos del sector de la(s) danza(s) con las instituciones. Comprendo, siguiendo este argumento, que la disputa que pone en escena la petición de una ley específica para el sector aporta marcos de dignificación de las actividades de la(s) danza(s). En esa inscripción, el proyecto de ley de fomento se vuelve una demanda necesaria en un doble sentido, por un lado, porque exige la constitución de una entidad propia para el sector, desde la cual se puedan disputar y constituir nuevos horizontes de sentido. Y, por otro lado, al tener inscripto el tema del trabajo, este proyecto nos enfrenta a un problema imposible de seguir esquivando. Así, pedir al Estado que solo da fomento, una ley de fomento que trae inscrita la marca del trabajo, no es perpetuar el sentido que han impuesto las políticas culturales, sino desplazar en su propia lógica las reglas del juego a favor del reconocimiento de que, quienes nos dedicamos de diversas maneras a la(s) danza(s), somos *trabajadores*.

Conclusiones: Yo quiero una Ley Nacional de Danza

Más allá de los intentos de delinear el límite de las políticas culturales y de borramiento del *trabajador de la danza* y su desplazamiento al espacio de una nueva organización, su espectro tiene un lugar en el proyecto de Ley Nacional de Danza. Y en la insistencia, aquel espectro hecho carne clama por defender y ampliar su condición de aparición en la ansiada ley.

El *trabajador de la danza* aparece y no sabemos de dónde viene, representa aquello imposible de asir, lo incuantificable, una fuerza capaz de traspasar los límites conocidos. Desajustando nuestro presente, el espectro del *trabajador* marcará un antes y un después de la articulación política de la(s) danza(s) argentinas. Instando al encuentro, la fuerza espectral marcó un giro en las organizaciones, ampliando los horizontes de sentido de lo que era posible realizar. El reclamo por protecciones laborales que tomó voz pública dejó en evidencia que una ley de fomento para la(s) danza(s) en el contexto económico y social de la argentina reciente debe considerar, más que el reconocimiento de los *trabajadores de la danza*, el horizonte de planeamiento de políticas públicas específicas que protejan el trabajo en el campo de esta disciplina.

Como consigna, el *trabajador de la danza* propone un llamado al encuentro, a la articulación política de nuestras precariedades, a la configuración de horizontes de dignidad compartidos. Nos devuelve la dimensión política de nuestras prácticas y exige el diálogo desde las diferencias. Como horizonte compartido, el *trabajador de la danza* no puede ser cerrado, plantea una bisagra epocal en la cual debemos situar nuestros debates en torno a la articulación de demandas para nuestro sector.

Me parece importante insistir en el análisis de la relación entre la(s) danza(s) y el trabajo que se habilita con la propuesta de ley, ante la posibilidad de abrir la reflexión y el debate, muy necesarios, en torno a cómo construimos estrategias desde nuestros quehaceres que permitan negociar más que replicar o perpetuar situaciones de precariedad, entendiendo las complejidades que esto conlleva. Por otro lado, no puedo terminar sin decir que la Ley Nacional de Danza es una deuda pendiente, entre otras, para con el sector.

Bibliografía

- Arenas, 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 Sánchez Salinas, R. [comp.] *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizado en Buenos Aires*, pp. 85-116. Buenos Aires: Rgc.
- Anzaldúa, G. (2016). *Borderland/La frontera: la nueva mestiza*. Madrid: Capitán Swing.
- Bayardo, R. (2018). Aportes latinoamericanos a los debates sobre la gestión cultural y el gestor cultural. En *Arte y Cultura en los debates latinoamericanos*. Lobeto, C.; Varela, G.(comps.). Buenos Aires.
- Cadús, E. (2019). Narrativas dominantes y violencia epistémica en la historiografía de las danzas argentinas: posibilidades de desobediencia. En *Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones Latinoamericanas*, 8 (16), pp. 143-166.
- _____.(2017). La danza escénica durante el primer Peronismo. Formaciones y prácticas de la danza y Políticas de Estado. [Tesis Doctoral] Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Rodríguez Capomassi, P. (2017). Danza y Gestión Cultural en la Argentina del siglo XXI. [Tesis de maestría]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Del Mármol, M.; Magri, G. y Sáez, M. L. (2017). Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata. En *El genio maligno*, núm. 20.

- Derrida, J. (2002). *Espectros de Marx*. Madrid: Editora Nacional.
- Federici, S. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón.
- González, H. (2011). Genealogía de la política argentina. En *Facultad Libre de Rosario*. Recuperado de: https://issuu.com/facultadlibre/docs/genealog_a_de_la_politica_argentina._horacio_gonz_
- Iglesias, A. (2020). *'Bailando trabajo': Tensiones entre arte y trabajo en la sindicalización de la danza*. [Tesis de grado en Sociología] Buenos Aires: Universidad de San Martín, Carrera de Sociología. Instituto de Altos Estudios Sociales.
- López, M. P. (2016). *Yo ya no: Horacio González: el don de la amistad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Las Cuarenta- El río sin orillas.
- Proyecto de Ley Nacional de Danza. (2012). Expte. P 116/2012. Recuperado de: <https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/2012-PROYECTO-LEY-NACIONAL-DE-DANZA.pdf>
- _____. (2014). S-1436/14. Recuperado de: https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/S1436_14PL-1.pdf
- _____. (2016). Expte 058-P-16. Recuperado de: <https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/Proyecto-de-Ley-Nacional-de-danza-2016.pdf>
- _____. (2017). 1382-D-2017. Recuperado de: <https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/Proyecto-LND-2017.pdf>
- _____. (2018). Exp 048-P-18. Recuperado de: <https://www.leynacionaldedanza.org/wp-content/uploads/2020/06/PROYECTO-LND-2018.docx.pdf>
- Rodríguez, P. (2012). Danza y más allá. Una crónica reflexiva-analítica sobre el proyecto de ley nacional de danza. En *VI Jornadas de investigación en danza 2012: Más allá (o más acá) de la representación*. Cadús, E (Comp.). Buenos Aires: Publicaciones del Departamento de Danza de la Universidad Nacional de las Artes.
- Sztulwark, D. (s/f). Un pliegue a considerar. En Lobo Suelto. Disponible en línea: <http://anarquiacoronada.blogspot.com/2017/01/un-pliegue-considerar-diego-sztulwark.html>
- Wilbur, S. (2020). Who Makes a Dance? Studying Infrastructure through a Dance Lens. En *Future of Dance Studies*, pp. 360-379. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Wortman, A. (2017). Políticas Culturales y legitimidad política en tiempos de crisis. *Pol. Cult. Rev., Salvador*, v. 10, n. 1, p. 138-160, jan./jun.

Fuentes hemerográficas

Entrevista a Schwartzman y Ruggeri (2014a) en *Revol.* Recuperado de: <http://revista-revol.com/principales/29a-el-dia-de-la-ley/>

(2014b). 29A La Ley Nacional de Danza llegó al Congreso en *Revol.* Recuperado de: <http://www.telam.com.ar/notas/201412/88024-ley-nacional-de-danza.html>

Entrevista a Sbodio, Ruggeri y Schwartzman (2014). En *Libres del Sur*. Recuperado de: <http://libresdelsur.org.ar/noticias/la-ley-ya-esta-en-movimiento/>

Entrevista a Cossin y Cambre (2014). En *Télam*. Recuperado de: <https://www.telam.com.ar/notas/201412/88024-ley-nacional-de-danza.html>

Entrevista a Mariela Queraltó (2013). En *buenidiario.com*. En línea: <https://www.buenidiario.com/profundizar-la-democracia-ley-nacional-de-danza/>

Ley Nacional de Danza: intervención callejera para hacernos escuchar. (2014). *Diario Móvil*. Recuperado de: <https://www.diariomovil.info/2014/04/28/ley-nacional-de-danza-intervencion-callejera-para-hacernos-escuchar/>

Lucía Duré apoya la Ley Nacional de Danza. (2016). *El Comercial*. Archivo personal.

Artistas se movilizan y piden por una ley nacional de danza. (2017). *El tribuno*. Recuperado de: <https://www.eltribuno.com/salta/nota/2017-4-28-17-22-25-artistas-se-movilizan-y-piden-por-la-ley-nacional-de-danza>

Los bailarines reclaman un marco legal para su trabajo. (2017). *Diario publicable*. Archivo personal.

Karen Loughlin disertó en el Senado por la Ley Nacional de Danza. (2016). *Arrecife noticias*. Archivo personal.

Bailando por un sueño: la ley Nacional de Danza. (2016). *Magma revista*. Recuperado de: <http://revistamagna.com.ar/nota/bailando-por-un-sueno-la-ley-nacional-de-danza>

Entrevista a Sbodio en Infogremiales. (2015). Recuperado de: <https://www.infogremiales.com.ar/impulso-al-sindicato-de-la-danza/>

Entrevista Luraschi. (2014). En *Firmat24*. Recuperado de: <https://firmat24.com.ar/apoyo-la-ley-nacional-de-danza/>

En movimiento por una Ley Nacional de Danza en Agencia Paco Urondo. (2017). Recuperado de: <https://www.google.com/url?q=http://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/en-movimiento-por-la-ley-nacional-de-danza&sa=D&source=editors&ust=1614692862500000&usg=AOvVaw0ZQSBttXKHRlItbPdQzyeT>

Capítulo 5

Latinoamericanismo, indigenismo y vanguardia

Joaquín Pérez Fernández y su *Torrente indiano*¹

Eugenia Cadús

*“Danzas con los pies hundidos en el barro, en nuestro barro;
y del barro, sacas luz; estrellas que da el guijarro.”*
Romance del bailarín Pérez Fernández de Fernan Silva Valdés
Programa de mano Ballets de L’Amerique
Latine, Théâtre Marigny, 1951).

Introducción

“Lamento del *indio* que fui recogiendo bajo *el mismo cielo* o entre la tierra es que voy llevando por el mundo como una plegaria, como una ofrenda de *América toda* hecha

1 Parte del material documental utilizado en este escrito fue recogido durante una estancia académica que realicé en octubre de 2019 en la Universidad Complutense de Madrid como parte de mi investigación posdoctoral. Esta estancia fue posible gracias a la Beca UBAIN docentes, programa de becas para la movilidad académica internacional de docentes de la Universidad de Buenos Aires, tema de investigación: “Diálogos entre España y Argentina en la danza en el contexto del primer peronismo y el franquismo: los casos de Angelita Vélez, Joaquín Pérez Fernández, La Argentinita y Pilar López”, tutora: Dra. Inmaculada Matía Polo; y gracias a los proyectos de investigación *Ballets Españoles (1927-1929): una compañía de danza para la internacionalización del arte moderno* (P. E. I+D+I Acciones de Dinamización

armonía. *América unida* en la sangre, en la historia y en el arte”² (Spoliansky y Fleider, 1954). Estas son las palabras que enuncia el coreógrafo, director, actor y bailarín Joaquín Pérez Fernández al finalizar el filme autobiográfico *Torrente indiano* (1954). La idea de unidad de América basada en el legado indígena se evidencia en ellas. Indigenismo y latinoamericanismo se traslucen en todo el relato filmico, tanto en las danzas que muestra como en su carrera artística, dando paso a tensiones y contradicciones. Debates que abordaré en el presente escrito.

Joaquín Pérez Fernández (Vigo, 1906-Buenos Aires, 1989) fue un artista que formó parte central en la construcción de una danza folklórica de escenario latinoamericana y argentina.³ Estaba comprometido con el latinoamericanismo y la

“Europa Excelencia”, Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, Agencia Estatal de Investigación, ref. ERC2018-092829); y 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, Innovación y Universidades (MCIU), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) de la Unión Europea.

2 La cursiva es mía.

3 Joaquín Pérez Fernández nació en España pero creció en la Argentina, en un hogar de tradición hispánica. Se inició en el teatro a los diecisiete años estudiando en el Teatro Nacional Cervantes con el profesor Longhi. Su deseo de dedicarse a las artes escénicas lo llevó a dejar sus estudios en la Universidad de Buenos Aires, así como el plan de su familia de que siguiera una carrera eclesiástica. Sus primeros acercamientos a la danza fueron a través del teatro, al interpretar repertorio clásico de Shakespeare, Molière y el Siglo de Oro Español, que incluía intermedios danzados. Luego se dedicó por completo a la danza. Recopiló danzas folklóricas argentinas y latinoamericanas. Realizó giras por el continente americano y por Europa. En 1954 volvió a Buenos Aires, tras sus giras, e inauguró la temporada del Teatro Colón. Ese año también participó en Canal 7 de Buenos Aires con su programa *El indio y yo*. En 1956, Pérez Fernández se radicó en España, trasladándose a Venezuela en 1957, contratado por el gobierno de ese país. Regresó a la Argentina recién en 1963, momento en el que presentó en el Teatro Colón, invitado por el Centro Gallego de Buenos Aires, el ballet *Virghen da Barca*. Se trataba de la primera representación de danzas y cantares gallegos en este teatro como expresión de arte escénico. Se radicó definitivamente aquí en 1964 manteniendo activa su carrera hasta 1975 (Consejo Argentino de la Danza, 2020; Gasch, 1957; Fernández Latour de Botas, 2008; Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954).

visibilización del legado indígena y de la herencia afro, lo que constituye una racialización de la identidad argentina y latinoamericana desafiante respecto a la hegemonía de la época. De este modo, fue uno de los artistas que contribuyeron a la vinculación entre lo criollo y lo mestizo en una síntesis entre el indio y el gaucho, haciendo visible y tematizando la heterogeneidad étnica de la nación (Adamovsky, 2014). Todos estos tópicos se observan en el filme a analizar.⁴

Torrente indiano es una película de características autobiográficas en la que Pérez Fernández, tras regresar de su gira europea, relata su vida a su esposa, Françoise Martin de Souza.⁵ Dirigida por Bernardo Spoliansky y Leo Fleider,⁶ sobre guión de Ariel Cortazzo y con la producción de estudios Mapol, se estrenó el 28 de enero de 1954. La estructura argumental sostiene la de los espectáculos de la compañía de Pérez Fernández, es decir, por cuadros (*Zamba, Malambo, En la enramada, Michoacán tierra de ensueño, Embrujo panameño*, entre otros). La trama es acotada, simple, sin demasiados personajes ni acontecimientos dramáticos, y el filme pareciera ser más bien una excusa para mostrar una sucesión de danzas, las cuales toman protagonismo por sobre lo narrativo. No obstante, es un filme complejo que abre diferentes aristas de análisis.

4 Cabe aclarar que, dada la dificultad para acceder a las fuentes documentales como periódicos y revistas (debido a la pandemia provocada por el Covid-19) el presente análisis fílmico se basa en los aspectos narratológicos y formales del filme, y principalmente constituye un análisis coreográfico, dejando de lado, por el momento, la recepción y la crítica.

5 Françoise Martin de Souza era hija del pianista brasileño Braulto Martin de Souza, radicado en París tras recibir una beca de estudios, y de la pintora parisiense Jane Vilpell. Françoise conoció a Joaquín en París, durante su gira, y se casaron en la catedral de Notre Dame. Posteriormente, toda la familia participó de la compañía de Pérez Fernández: Françoise interpretaba instrumentos folklóricos, su padre se desempeñaba como director musical, y su madre, en los decorados.

6 El rodaje fue iniciado por Spoliansky en 1949 filmando seis de los nueve cuadros dancísticos antes de suspenderse la película, que fue terminada por Fleider en 1953.

En *Torrente indiano* se puede observar principalmente los vínculos de Pérez Fernández con ideas del latinoamericanismo y el indigenismo, tal como el mismo título lo anticipa. Así, alejaba a su danza y su figura de los vínculos hispanicos que lo definieron al inicio de su carrera (al respecto ver Cadús, 2020b) y se posicionaba ligado a una militancia y defensa del legado invisibilizado por la colonialidad. De todos modos, el filme incluye un fragmento de una danza de escuela bolera española ya que no pretende evadir la conquista ni la hispanidad como constituyentes de la identidad latinoamericana. Además, se puede observar que esta defensa no va a estar escindida de una reflexión artística en sintonía con la “modernidad” y posicionamientos de vanguardia, lo cual complejiza su propuesta en términos estéticos.

Por todo esto, en el desarrollo de *Torrente indiano* no solo se puede observar el recorrido de Joaquín Pérez Fernández y su legitimación como artista, que lo llevó a inaugurar la temporada del Teatro Colón de 1954 (Cadús, 2020a), sino también los variados entramados ideológicos que su propuesta artística planteaba: “estilización” y modernización del folklore, defensa del legado indígena y afro, trabajo etnográfico amateur, difusión del latinoamericanismo, y defensa del quehacer artístico como trabajo. A continuación, abordaremos estas temáticas agrupadas en tres apartados.

Ante todo, artista trabajador

Torrente indiano organiza la narración sobre la figura de Pérez Fernández alrededor de las ideas de artista trabajador, vanguardia y tradición. El filme inicia⁷ con el recuerdo del

7 Cabe aclarar que la versión disponible de la película (tanto en internet como en el Museo del Cine) no incluye el inicio propiamente dicho de la misma, es decir desde los créditos iniciales, sino que

coreógrafo trabajando como operador telefónico a la vez que repasa unas líneas de *El mercader de Venecia* de Shakespeare. Allí, se le acerca su jefe y durante la conversación —una amable llamada de atención— le pregunta “¿por qué pierde el tiempo con el teatro?” si su sueño es ser bailarín. Entonces Pérez Fernández nos da una pista de cómo piensa a la danza, y plantea al teatro y la danza como complementarios: “No podría ser el bailarín que yo sueño sin ser buen actor”, dice. A la vez, la escena lo muestra como un trabajador, un hombre de a pie que no solo cumple con un horario laboral fijo de ocho horas por día como operador telefónico, sino que ensaya por la mañana y por la noche. En esta escena, habla del tiempo de dedicación a su arte y el esfuerzo que supone sostener un empleo formal, hacer teatro y danza. Inmediatamente lo vemos practicando, en una pequeña habitación, para su debut como bailarín (escena que describiré más adelante).

Pérez Fernández fue actor del Teatro del Pueblo durante diez años, hasta que debutó, allí mismo, como bailarín el 12 de octubre de 1939 —fecha emblemática y sugerente para pensar los vínculos entre hispanismo e indigenismo en la danza— (al respecto ver Cadús, 2020b). El Teatro del Pueblo formaba parte del movimiento del teatro independiente —un símbolo de la disidencia con el peronismo de la época— que se inscribía en un posicionamiento de izquierda y cuyo público estaba compuesto en su mayoría por sectores que adherían a esa ideología (Leonardi, 2009). El proyecto del teatro independiente pretendía militar políticamente a través del arte, educando al pueblo por medio de un “teatro de arte”. Y aunque Pérez Fernández tuvo el acompañamiento del Teatro del Pueblo para su lanzamiento como

comienza en una escena que pareciera estar levemente empezada. La versión consultada para el presente escrito se encuentra en línea, disponible en la plataforma YouTube.

bailarín y coreógrafo, el filme muestra algunas disidencias, quizás ligadas a la dificultad de su danza de exponer un mensaje político de modo directo o explícito.

Retomado el relato filmico, tras el ensayo en su casa, se ve al bailarín mostrar en el teatro el malambo creado. El aplauso tarda en llegar una vez finalizada la danza. Él consulta la opinión de los presentes acerca de si podría organizar un “recital para público”. Dudan, pero le responden que sí y que va a gustar mucho. No obstante, ante esta respuesta de la mayoría, un hombre y una mujer de lentes de marco grueso, caracterizados estereotípicamente como intelectuales, desde un costado del escenario, disienten. Estos personajes introducen en la narración a quienes probablemente se mostraban escépticos de su trabajo, al inicio de su carrera, o a quienes no concordaban con su propuesta estética.

Quienes apoyan al bailarín dicen que su trabajo es “original”, “sincero”, “auténtico”, “sorpresivo”, “maravilloso”. Frente a esto, la mujer intelectual responde: “Esto es algo nada más que para un grupo muy selecto de compañeros y entendidos”, es decir que su mensaje no sería “para el pueblo” según su perspectiva que, como es claro, minusvalora a dicho “pueblo”. Además, el hombre intelectual critica el formato del espectáculo, dado que era un solo. “Lo más probable es que bailaras solo, pero... sin público” agrega ella, y varios ríen frente a la mirada preocupada de Joaquín.

No obstante, continúa con la preparación del espectáculo y surgen entonces, los inconvenientes económicos. La producción de la obra de modo independiente supone amortizar todos los gastos desde su propio bolsillo, el de su madre y el de su amigo y compañero de creación, el vestuarista Antonio Guerra. Frente a estas dificultades, Pérez Fernández toma una decisión determinante, renuncia a la unión telefónica y retira sus aportes jubilatorios. En este punto, la apuesta es por dedicarse completamente a la

danza, ya no como un ámbito escindido del trabajo formal, como un pasatiempo o vocación, sino profesionalmente. Pérez Fernández es ahora un *artista trabajador* y así lo va a defender hacia la mitad del filme, cuando cuenta una anécdota de su gira por Venezuela. Allí, Joaquín, Antonio y Néstor acuden a un hospedaje en el que el dueño desprecia a los artistas. A pesar de estar advertido, y a sabiendas que debía mentir, cuando el hotelero les pregunta su ocupación, el coreógrafo responde rápida, orgullosa y alegremente “artistas”, lo que les valió dormir en la calle (aunque será allí cuando encuentre la inspiración, a lo que volveré más adelante).

Continuando cronológicamente con el relato, el filme muestra la noche del estreno, del debut de Pérez Fernández como bailarín. En la entrada, los dos “intelectuales” continúan con su desdén agregando ahora su descreimiento acerca de la posibilidad de triunfar con un espectáculo de folklore argentino. Mientras Antonio dice que “este tipo de espectáculos gusta mucho”, el hombre intelectual sarcástico dice “¡No me digas! ¿También marcha lo argentino?” agregando “Será la primera vez que guste”.⁸ Por supuesto, se equivocan y finalmente el público colma la sala e inicia el éxito de Pérez Fernández y su compañía.

En esta secuencia inicial vemos la construcción y representación de diferentes ideas de la función del arte, así como del lugar del artista. Por un lado, los “villanos”: artistas militantes, intelectuales, que llaman a los demás como “compañeros”, que se preocupan por cómo hacer llegar un mensaje al pueblo pero que a la vez desdeñan lo local. Por el otro, el “héroe” (Joaquín Pérez Fernández): un trabajador que decide ser artista profesional, que transgrede los límites de las

8 De este modo, a la vez, desconocen la larga tradición teatral y circense argentina, abogando por un repertorio eurocentrado.

artes proponiendo un género nuevo, aunque eso no quita la idea de comunicar un mensaje por medio del arte.

La propuesta de Pérez Fernández queda clara desde la primera imagen en la que lo vemos bailar. Volvamos entonces a la escena del ensayo del malambo en su habitación. En una pequeña sala de una casa “tipo chorizo”⁹ —típica vivienda de los inmigrantes de la época—, frente a un espejo de pie y acompañado por sus hermanos Carmen y Néstor,¹⁰ Joaquín zapatea virtuosamente. Llega “Paquito”, el lechero, al patio de la casa. Este personaje tipificado como el inmigrante español o específicamente gallego, juega un rol cómico en la escena. Pérez Fernández le pide que, a cambio de la paga de un peso, lo mire bailar y le diga qué cree que está representando, es decir, qué interpreta de su danza. Paquito acepta a regañadientes, solo por el dinero. Mira el malambo con la boca entreabierta, sorprendido y desconcertado por los movimientos del bailarín. La cámara muestra el zapateo y el rostro de Paquito, y luego inicia una sobreimpresión de imágenes de doma de caballos¹¹ sobre su rostro (Figura 1) aludiendo a sus pensamientos. Al finalizar el malambo Paquito le dice que según él Joaquín estaba domando y el bailarín se alegra de que su mensaje fue decodificado correctamente. Además, el lechero, ya con su paga, vuelve a ver la danza, esta vez solo por placer. Por lo tanto, no solo logró comunicar un mensaje con su danza, sino que también resultó

9 La casa chorizo es un tipo de vivienda que fue muy utilizado en Argentina, especialmente en sus principales ciudades. Consiste en un patio lateral al que dan las habitaciones, las cuales están dispuestas en hilera y conectadas entre sí. Por ello se denomina chorizo a este tipo de vivienda, ya que los ambientes están unidos uno tras otro, como los chorizos en una ristra.

10 Ambos formarán parte de la compañía de su hermano.

11 La doma o jineteada gaucha es una actividad ecuestre que refiere a la acción de aguantar sobre el lomo de un potro sin amansar durante un tiempo determinado —entre 6 y 15 segundos—. Es una actividad tradicional de Argentina, Paraguay, Uruguay, la Patagonia chilena, y el Sur de Brasil, que integra la cultura folklórica gauchesca de estos países.

atractiva para alguien que en un principio no tenía ningún interés en la misma.



Figura 1. Sobreimpresión del plano medio de Paquito y las imágenes de la jineteada.
Fuente: fotograma de Torrente indiano (Spoliansky y Fleider, 1954).

El malambo de Pérez Fernández no es tradicional ni se atiene a los movimientos típicos de este zapateo. Es movimiento en el lenguaje o técnica del folklore, usado para representar. Lo central para él va a ser comunicar con la danza. Emitir mensajes y que todo el pueblo pueda comprenderlos, en este sentido no se aleja de los principios de su formación en el Teatro del Pueblo. No obstante, no concibe a la comunicación del mensaje en detrimento de su propuesta estética experimental. Sino que algunos serán más miméticos, más explícitos que otros.

Vanguardia y tradición

Bajo esta voluntad de comunicación, y en la mixtura del teatro y la danza, Joaquín Pérez Fernández propone un estilo particular de escenificación del folklore que lo distingue de los conjuntos previos y de la época, tales como el de Chazarreta.¹² Pérez Fernández se propuso crear un nuevo género que podríamos emparentar a lo que muchos años después fue llamado “danza teatro”, aunque utilizando las técnicas de las danzas folklóricas. Ya desde sus orígenes esto fue una de sus características centrales, así lo señala el título del artículo de Jorge Videla (1939) que anticipa su debut como bailarín, y que fue publicado en la revista *Conducta, al servicio del pueblo* —perteneciente al Teatro del Pueblo y dirigida por Leónidas Barletta—: “El actor bailarín” titulaba, haciendo hincapié en esta intersección artística que proponía Pérez Fernández. Este género nuevo se proponía mixturar danza, teatro, música¹³ y canto, tal como lo expone el programa de mano de la presentación de su compañía en el Teatro Colón el 25 de mayo de 1954:

Pérez Fernández quiere transmitir por intermedio de la danza, los sentimientos que laten en el corazón de la gente sencilla, pues sabe que en el pueblo está la más rica fuente de inspiración para el artista. Para traducir este estado de ánimo, un rito, una ceremonia, un momento en la vida de los hombres, crea una nueva for-

12 Andrés Chazarreta, en la década de 1920, adaptó formas musicales populares que coleccionó informalmente y los llevó al escenario y al disco junto a su Compañía de Bailes Criollos, contribuyendo a la creación del folklore como género musical de consumo masivo (Chamosa, 2012). Sus coreografías recreaban escenas del folklore e incluían explicaciones de los orígenes y los contextos de los diferentes ritmos.

13 La compañía incluía un dúo de pianos, quena, charango y erke, tambores, cajas, bombos, arpa, guitarras y el grupo de músicos paraguayos “Los trovadores guaraníes”.

ma de expresión teatral en que se funden las palabras, el canto y el baile.

Este género se vería acompañado de un trabajo protoetnográfico. La propuesta de Pérez Fernández incluyó aprender y recopilar danzas de toda América Latina durante sus giras. “Lamento del indio que fui recogiendo [...] es que voy llevando por el mundo” dice Pérez Fernández en su frase de cierre del filme. Recorrió las provincias del norte argentino y los países de Latinoamérica observando y estudiando sus danzas, músicas, rituales, leyendas, costumbres, e investigando su bagaje histórico para “depurarlo” y llevarlo a escena (Consejo Argentino de la Danza, 2020).

“En sus numerosas jiras [sic] a través de América Latina, llegó a los rincones más apartados, en incansable búsqueda de impresiones que, sometidas a un proceso de depuración, se traducen en danzas.” (Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954). En estas palabras que intentan retratar la labor de Pérez Fernández, no solo observo que su composición coreográfica estaba basada en una investigación protoetnográfica sino también que su concepción de danza tiene que ver estrictamente con la estilización o “depuración”. “Se traducen en danzas” dice. Es decir que defiende a la danza como categoría artística, escindida de otras funciones de la misma como puede ser, por ejemplo, lo ritual. Continúa el texto del programa de mano: “Con gran respeto de la verdad intrínseca, convierte estas expresiones puramente locales en manifestaciones del arte universal, al alcance del público de todos los países” (Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954). Esto refiere a la idea de “depuración” que en la época era similar a la “estilización” que buscaba “universalizar” el arte de la danza.

Es en este punto donde se complejiza la posibilidad de análisis de la propuesta artística de Pérez Fernández. Su labor

etnográfica amateur y su concepción del arte autónomo evidencian tópicos característicos de la modernidad artística en la danza. A la vez, se conjuga la voluntad de innovar estéticamente —acercándose a propuestas artísticas de vanguardia— con la de preservar y rescatar legados invisibilizados. Modernidad y exotismo se ven enfrentados a tradición y re-existencia (Albán, 2013). Pero todo convive en el proyecto del coreógrafo. En este sentido, propongo pensar su propuesta artística desde los márgenes de la modernidad, como una danza *fracturada*, una danza *entre* el universal de la modernidad que no es tal —su falsa totalidad— y lo particular local, con sus debidos matices de color.

A partir del caso de la revolución haitiana, Eduardo Grüner (2007) propone la idea de una modernidad fracturada o fallada. De acuerdo a su análisis, esta revolución demostró que la modernidad eurocéntrica y sus pretensiones de universal abstracto constituían una falsa totalidad “cuya incompletud *real*, venía a saberse ahora, tenía la piel *negra*, como los esclavos sobre cuya explotación salvaje esa misma modernidad había levantado su poder económico y político”¹⁴ (2007: 82). Así, constituían literalmente “el lado oscuro de la modernidad”. A través de este proceso, la modernidad evidencia una “división” en la que “no es ni una monolítica *unidad* ni una indeterminable *diseminación*: es una *fractura*”¹⁵ (2007: 94), y esta es constitutiva. Es del reconocimiento de esta fractura que se puede partir para conjeturar y actuar, ya que es un *linde* (traducción crítica de Grüner del *in-between* de Homi Bhabha), y como tal, como frontera, es un espacio de conflicto, es un “campo de batalla” (Grüner, 2007).

14 La cursiva le pertenece al autor.

15 La cursiva le pertenece al autor.

Pérez Fernández no se conforma con solo llevar el folklore al escenario, sino que quiere devolverle su mensaje al pueblo. “Cada una de sus creaciones es estrenada en el país de origen, sometiénola a la consideración de los espectadores en general, y solo después es ofrecida en otros escenarios, con el respaldo de este sello de autenticidad” (Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954). De este modo, la “universalización” solo es posible tras la aprobación local. En este sentido, no busca apropiarse de dichas culturas sino representarlas críticamente y así darles visibilidad.

En 1940 creó su Compañía de Arte Indoamericano o Compañía de Arte de Joaquín Pérez Fernández, con la cual, en 1941, llamándose Danzas y Cantares de España y América, recorrió Latinoamérica durante nueve años. Algunos de estos espectáculos hacían alusión a lo indígena, con nombres como “Fiesta de la danza de América-India” (1941) y “Danzas de América india y España” (1942) (Glocer, 2019). Desde 1943 sus espectáculos fueron subvencionados por el Estado argentino y con este apoyo realizó una nueva gira entre 1946 y 1948 (Fernández Latour de Botas, 2008). También se presentó en numerosos teatros comerciales y realizó giras por las provincias argentinas en 1949 y 1950.

Interesado por las danzas populares, Pérez Fernández recorrió diferentes territorios de América Latina, estudiando, interpretando y componiendo en base a las danzas folklóricas de cada región, en las que identificaba ya sea la herencia de los pueblos indígenas, o la cultura española de la conquista, o “la influencia de las corrientes posteriores en que lo criollo manifiesta también el impacto de la inmigración” (Fernández Latour de Botas, 2008: 351). Según sus biógrafos, fue el primero en estilizar el folklore hispanoamericano y ello causó un fuerte impacto en el público de las grandes capitales de Latinoamérica y Europa.

En 1951 creó su segunda compañía llamada Ballets de América Latina (compañía que filmó *Torrente indiano*), con la que se “consagró” ese mismo año en París, girando luego por Europa y el norte de África hasta 1953. Como puede observarse, el nombre de la primera compañía de Pérez Fernández hacía énfasis en la herencia española —Danzas y Cantares de España y América—, mientras que la segunda lo hacía en la latinidad, concordando de este modo con los cambios de la época, reflejados también, por ejemplo, en las políticas culturales gubernamentales¹⁶ (Cadús, 2020a). Cabe destacar, además, que este nombre de la compañía resuena con las conocidas compañías modernas de los Ballets Russes de Serge Diaghilev y los Ballets Espagnols de Antonia Mercé.¹⁷ Si bien en este escrito menciono el nombre en castellano, en los programas de mano de París el nombre fue traducido, pasando a adoptar el modo francés *Ballets de L’Amerique Latine* —y así figuran también en una imagen del filme que presenta esta gira—, cambiando en castellano, en el interior del programa, al nombre “Compañía de Arte Indoamericano”.

16 En la década de 1950 el concepto de hispanidad fue abandonado progresivamente por parte del gobierno peronista y sus políticas culturales —que subvencionaron a la compañía—, dando paso a la latinidad, estrechando los lazos con países europeos latinos, sobre todo, Italia. “América Latina se convirtió para ellos en un concepto que se definía, ante todo, por el negativismo: todo aquello que no era Norte América, la anglosajona, la blanca, la protestante, la materialista; Latinidad para enfrentar el llamado ‘proyecto imperial sajón’” (Rein, 1991: s/p.).

17 Esta no es la única característica en la que la propuesta de Pérez Fernández recuerda a la de los Ballets Russes y los Ballets Espagnols. El bailarín probablemente conocía ambas propuestas de sus presentaciones en la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires, tanto de los Ballets Russes como de Antonia Mercé (no así los Ballets Espagnols que nunca giraron por fuera de Europa). Otras coincidencias son la idea de mixturar tradición folklórica con modernidad, la de la estilización del folklore, la de trabajar en conjunto con otras artes para proponer espectáculos que, en la concepción de estas dos compañías —no necesariamente la de Pérez Fernández— se acercaban a la obra de arte total wagneriana, y la idea de “triunfar” en París. No obstante, Pérez Fernández tendrá sus particularidades, tal como analizaré a continuación. Sobre las otras dos compañías y estos vínculos ver Muga Castro (2017).

Con ambos conjuntos, Pérez Fernández presentó programas que incluían tanto repertorio de folklore argentino y latinoamericano como español. De este modo, pretendía evidenciar los diferentes legados del folklore local. En *Torrente indiano* vemos distintas danzas siguiendo la lógica de “cuadros” de sus espectáculos escénicos —en orden de aparición—: malambo; un cuadro pampeano (Argentina) que incluye “El arriero” y “Viene clareando” ambas composiciones musicales de Atahualpa Yupanqui y un malambo, así como payadas; *En la enramada* (Chile); *Michoacán tierra de ensueño* (México); *Señora Mónica Pérez* (joropo venezolano); *Embrujo panameño* (Panamá); *Bailecitos de la tierra* (Noroeste argentino). Estas piezas fueron recopiladas del acervo popular pero escenificadas en base a su propuesta estilística (género que definí en el apartado anterior). Así, realiza una representación del folklore no de modo tradicionalista sino “modernizado”.

Del mismo modo, se pueden entender las acuarelas que acompañaban los programas de mano de las presentaciones en París de los Ballets de América Latina. Los mismos incluían fotografías de las puestas en escena y del trabajo etnográfico llevado a cabo por Pérez Fernández, así como poemas, la biografía del artista y pinturas de Alfred Vachon¹⁸ cuyas representaciones de las obras de la compañía muestran trazos que tienden a la abstracción (Figura 2).

18 Vachon (1907-1994) fue un pintor francés. Tras un período de estilo impresionista, adoptó por completo un estilo abstracto hacia el final de su carrera. Dedicó toda su vida a la pintura y expuso en la Galerie Philippe Talien en St. Tropez. Su trabajo se puede encontrar en el Musée de l'Annonciade en St. Tropez y en el Musée de la Ville de París. (Recuperado de <https://www.johndamsfineart.com/artist/alfred-vachon/#biography>).



Figura 2. Fuente: Programa de mano Ballets de L'Amérique Latine, Théâtre Marigny, 1951.
Cortesía del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM,
Ministerio de Cultura y Deporte, España.

A esto se le suma la trayectoria de la primera pianista de la compañía, Sofía Knoll, quien estaba estrechamente vinculada con la vanguardia musical argentina. Tal como expone Silvia Glocer (2019), desde su llegada a la Argentina a fines de 1935 Knoll se vinculó a Juan Carlos Paz y debutó aquí como intérprete en el ciclo de conciertos del Grupo Renovación. Este grupo fue creado en 1929 con diferentes objetivos, entre los que se encontraba el de introducir las vanguardias estéticas al campo musical argentino (Glocer, 2019). Posteriormente, cuando Paz creó la Agrupación Nueva Música —más radicalizada en términos estéticos—, Knoll formó parte de la misma. La pianista interpretó una gran cantidad de conciertos de compositores de la vanguardia europea y argentina para dicha agrupación, en diferentes espacios como el Pestalozzi Schule, la Sociedad Hebraica

y el Teatro del Pueblo¹⁹ donde conoció a Pérez Fernández, iniciando su trabajo conjunto ya desde la primera presentación del bailarín (Glocer, 2019). A partir de allí comenzó su camino de casi quince años junto a la compañía de danza, en la que interpretó un repertorio “que se ubicaba en las antípodas del que realizaba Sofía para el ciclo de Nueva Música, junto a Paz” (Glocer, 2019: 53). En su participación en la compañía, se acercó estrechamente a músicas folklóricas de América Latina y a compositores de la tradición académica latinoamericana, e incluso compuso, efectuando arreglos musicales de las melodías populares para los espectáculos de Joaquín (Glocer, 2019).

Teniendo en cuenta las ideas de modernidad y tradición enunciadas hasta aquí, a continuación analizo brevemente el cuadro *Señora Mónica Pérez* y sus vínculos con la vanguardia artística, para luego indagar en algunos aspectos complejos de la voluntad del coreógrafo de visibilizar el legado afro. Propongo dar dos ejemplos de cómo esta modernidad de Pérez Fernández está *fracturada*, representando, por lo tanto, culturas *instersticiales* (Grüner, 2000) o *in-between* (Bhabha, 2002), es decir, identidades constituidas por el *linde* (Grüner, 2000).

Sobre las vanguardias y el folklore

Quisiera destacar, continuando con la idea de modernidad y vanguardia en las danzas de Pérez Fernández, la coreografía *Señora Mónica Pérez* inspirada en Venezuela. En el filme se la muestra completa, así como el momento de su

19 “En junio de 1939, Ana Sujovolsky y Sofía Knoll tienen a su cargo la música en la velada de baile que brinda la bailarina alemana Ida Meval en el Teatro del Pueblo. A partir de entonces –y en forma paralela a sus actividades vinculadas a la difusión de la música de vanguardia– se abre en su vida profesional un nuevo camino que recorrerá con la compañía de danza dirigida por Joaquín Pérez Fernández.” (Glocer, 2019: 52).

surgimiento, es decir, la escena que relata el momento de inspiración de la pieza. Ocurre durante sus presentaciones en Venezuela. Tras ser echados del hotel, tal como relaté en el apartado anterior, Joaquín, Antonio y Néstor duermen en la calle. Joaquín, afligido por haber provocado la situación, observa pensativo su alrededor. Es allí cuando ve un afiche, una publicidad en una pared. La imagen muestra una calle, casas, y un hombre y una mujer en primer plano (Figura 3). Al ver este poster cambia la mirada de Joaquín y sus ojos proyectan ilusión. Inicia la música y en un fundido encadenado vemos la danza. De este modo, se da a entender que la coreografía inspirada en Venezuela surge en dicho momento.



Figura 3. Afiche publicitario que observa Pérez Fernández.
Fuente: fotograma de *Torrente indiano* (Spoliansky y Fleider, 1954).

La danza tiene un aire de comicidad y picardía en la que los bailarines cantan, y junto a la bailarina representan la letra de la canción. Pero la representación dista mucho de ser verosímil o realista. Los bailarines están caricaturizados con grandes bigotes y una gestualidad exagerada. Además, la puesta en escena deriva, según el relato cinematográfico, del afiche publicitario. La escenografía resulta, por lo tanto, en una pintura moderna que hace hincapié en su planitud y su carácter no realista, incluyendo niveles y perspectivas peculiares (Figura 4). Estos diseños espaciales son acentuados por los bailarines que se mueven en fila y casi bidimensionalmente —manteniendo la frontalidad— al entrar o salir del escenario. Así, Pérez Fernández compone una danza que utiliza el lenguaje folklórico venezolano para narrar una breve historia de cortejo, pero no romantizada (en el sentido del Romanticismo que piensa al folklore en un pasado idealizado) sino en diálogo con su época. La publicidad es símbolo del momento, y la idea de basarse en esta para la composición de la danza y la puesta en escena, resulta una actualización de los motivos folklóricos. Los decorados toman un aire vanguardista, más específicamente de tendencia cubista.

De este modo, se produce una representación del folklore que no es tradicionalista ni romanticista sino que está actualizada por los discursos y estéticas de la época. Además, al utilizar la imagen publicitaria se produce un borramiento entre la dimensión del arte y la vida, característico de las vanguardias modernas. En este procedimiento, se elude la representación de supuestas características originarias —ni “esencialistas” ni ontologizantes— y se mueve en el *linde* del sujeto fracturado. El *linde* aparece para visibilizar las tensiones, “recordándonos que en ese territorio indecible se trata, precisamente, de una *lucha por el sentido*, de un conflicto por ver quién adjudica las identidades, las lenguas,

los estilos. Por ver, en definitiva, quién (cómo, desde dónde, con qué capacidad de imposición) *construye* la identidad²⁰ (Grüner, 2000: 21).



Figura 4. Señora Mónica Pérez de Joaquín Pérez Fernández. Los decorados son de Saulo Benavente y Antonio Testa. Fuente: Programa de mano Ballets de L'Amérique Latine, Théâtre Marigny, 1951. Cortesía del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música del INAEM, Ministerio de Cultura y Deporte, España.

Sobre la visibilización y recromatización

Otro conflicto o tensión se produce en la voluntad de Pérez Fernández de visibilizar el legado afro. En este punto no quiero hacer caso omiso²¹ a algo que puede observarse en algunas danzas de *Torrente indiano*, los cuerpos y rostro

20 La cursiva le pertenece al autor.

21 Aquí, adhiero al llamado de la historiadora de la danza Hanna Järvinen en su artículo "Ballets Russes and Black Face" (2020).

pintados de negro o marrón de los bailarines y músicos. Esto sucede en el cuadro *En la enramada* representativo del Chile del siglo XIX. Sus personajes son “las cantoras”, “payadores y guitarristas”, “huasos”, “damas”, “la criada negra” y “pareja de rumbo”. El cuadro fue estrenado, originalmente, en el Teatro Municipal de Santiago y fue montado a pedido del gobierno chileno. Su argumento explica:

En un “fundo” (estancia), para festejar el final de la trilla, han levantado la enramada, a donde acuden payadores y cantores. Se bailan la Cueca, danza nacional chilena, y la antigua Sajuriana, que, llevada a Chile por los ejércitos del General San Martín, comenzó a oírse en las “chinganas” (bailes populares) del Puerto de Palo de Santiago, para luego llegar hasta los salones aristocráticos. Las damas visten a la moda europea, mientras los hombres usan el traje huaso, en el cual la influencia ibérica es notable, a pesar de prendas tan netamente americanas como el fino sombrero de jipijapa, las “chilenas” (espuelas) y las soberbias polainas de montar. (Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954)

En esta representación se incluía música de Alberto Kloss y Jorge Balmaceda, Pablo Ara, Pablo Garrido, José Letelier, y el tema popular *Blanca azucena*. El cuadro inicia con la tonada chilena *Yo vendo unos ojos negros* de Pablo Ara, recientemente grabada en 1940, y continúa con la interpretación de la cueca *Blanca azucena* por parte de una mujer pintada de negro, supongo que es el personaje denominado “criada negra”.

Cabe señalar que, aunque Pérez Fernández haya elegido una forma colonialista de representación, en la coreografía no existe voluntad de ofensa o burla del personaje negro

como sí sucede en otras prácticas de lo que conocemos como *blackface* y que proviene de los *minstrels* norteamericanos. Por el contrario, la letra de la canción evidencia y defiende el legado afro y mestizo, encarnando a la mulata chilena en su importante rol de representación de la sociabilidad amorosa (Salinas, 2012). Dice la canción:

Mi vida dejame pasarte hoy
La vida y en busca de agua serena, negro del alma
La vida y en busca de agua serena, negro del alma
Mi vida para lavarme la cara
La vida que dicen que soy morena, negro del alma
La vida dejame pasar que voy, negro del alma
Aunque soy morenita no me trocaras
Por una que tuviera blanca la cara, negro del alma
Blanca la cara ay si blanca azucena
Si la azucena es blanca
Yo soy morena negro del alma
Anda blanca azucena
Yo soy morena

Como es posible observar, la letra de *Blanca azucena*, cueca popular, remarca el orgullo de ser afrodescendiente y mestiza. Salinas Campos (2012) identifica estos versos con el cancionero de las identidades mestizas de Chile. Tal como propone el investigador, la cultura amorosa de las mujeres morenas de Chile (indígenas, hispanoárabes o moriscas, y africanas) se posicionó, en términos tanto simbólicos como reales, por fuera de la representación binaria y jerárquica patriarcal, “donde el bien residió en el ‘arriba’ imaginario de una blancura abnegada (la sublimidad del ‘cielo’, el mundo de las ‘señoras’) y el mal en un ‘abajo’ de una oscuridad viciosa y libertina (el mundo del ‘infierno’, el universo condenado de las ‘rotas’).” (2012: 336). Salinas plantea que el

pueblo chileno se sintió heredero de las *chinas*, las mujeres morenas que bailaban sajurianas, al igual que en la coreografía analizada. Y no se identificaba necesariamente con el *padre blanco*, “que condenaría al mestizo a la repetición de la violencia colonial original.” (2012: 333). Fueron estas mujeres morenas quienes cultivaron el repertorio de los cancioneros amorosos populares, aunque sus modos de expresividad fueron censurados y su herencia es pocas veces reconocida.

Ellas, como mujeres no occidentales que se apartaban de las conductas de sus congéneres europeas y, por lo tanto, de los códigos de sociabilidad patriarcal colonial —como la misma danza de la cueca o zamacueca—, “lograron trascender o resistir los comportamientos culturales patriarcales del proyecto colonial castellano, basado en la guerra, la lucha, la competencia y la apropiación de la verdad como formas del vivir en la agresión (Maturana 2007, 2008).” (Salinas, 2012: 326). Por ello resulta destacable la representación de Pérez Fernández, al poner de relieve estos legados ante un pedido oficial de parte del gobierno chileno, constituyendo un gesto anticolonialista.

En este contexto, propongo la labor del coreógrafo como una *recromatización*, parafraseando el concepto de *re-existencia* de Albán Achinte,²² de aquellas danzas e identidades que habían sido blanqueadas por los procesos de colonidad. Albán plantea que una “cromatización del poder” (parafraseando a Quijano y su colonialidad del poder) ha perdurado

22 Explica Albán (2013): “Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas —en este caso indígenas y afrodescendientes— las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla para permanecer transformándose.” (2013: 455).

en el tiempo, en la que la colonización y la modernidad generó una jerarquía basada en el color de las pieles. En esta, lo pre-moderno está caracterizado por todo lo no blanco (indio, negro, zambo, mulato). Sin embargo, Pérez Fernández sitúa su danza no en un pasado remoto, al estilo del romanticismo, sino en un pasado próximo, en el siglo XIX. De este modo, el arte funciona como “un sistema de interpretar, representar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte.” (Albán, 2013: 446) y cómo podía llegar a ser reconocido como tal.

No obstante, cabe aclarar que si bien *En la enramada* coreografía (de coreografiar) esta *fractura* colonial caracterizada por la *de/coloración*, elige para ello un recurso formal (aunque no en lo coreográfico, es decir en sus movimientos y gestualidades) que de todos modos resulta desdeñable por sus connotaciones racistas.

Las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas: latinoamericanismo y militancia

Al iniciar la escena final de *Torrente indiano*, Pérez Fernández le dice a su esposa: “Y hoy estás a mi lado para siempre, como un símbolo, como ese mensaje que llevo en el alma... Danzas de mi tierra heroica, cantares de mis hermanos del norte y del sur, de la cordillera y las pampas, del valle y los océanos”. La “conquista” amorosa de Pérez Fernández se iguala por medio de estas palabras a su idea de “conquistar” los escenarios europeos, principalmente el parisino, con sus mensajes latinoamericanistas e indigenistas. No obstante, su propósito de “llevar” las danzas latinoamericanas a Europa tendrá diferentes consecuencias.

Por un lado, la aceptación de su trabajo artístico en Europa puede haber respondido, sin ser la intención del coreógrafo, al hambre de exotismo colonialista. Por otro lado, y gracias a la posición privilegiada que le otorgaría su aparente exotismo, las danzas de Pérez Fernández sembraron en París la semilla del latinoamericanismo militante.

Por medio de las características de vanguardia y tradición analizadas hasta aquí, la compañía se insertó fácilmente en el ámbito parisino y sus códigos estéticos. El coreógrafo relata en el filme que su misión era llevar las danzas latinoamericanas a Europa (Spoliansky y Fleider, 1954: 45' 47") como voluntad de difusión del arte local, pero su triunfo en París no será casual. Aunque Pérez Fernández no tenía la intención de exotizar las danzas folklóricas, su estilización puede haber sido recibida como tal ante la avidez parisina por consumir exotismo y renovación, y así exaltar modernidad.

Tal como expone Marta Savigliano (1995), desde el siglo XVII Francia constituía la hegemonía en la producción de danzas exóticas tamizadas por la "civilización" (1995: 86). Así, se produjo un proceso colonialista, en el que el colonialismo no refiere únicamente a la expansión y dominación económica y territorial, sino que también es dominación cultural y etnocentrismo. Como explica Leclercq (1972), aunque el colonialismo cree en la existencia de solo una cultura, no es una simple negación de los otros (Savigliano, 1995: 83). La diversidad del mundo resulta "encantadora" para el colonialismo de 1900, volviéndose ilusoria y mítica para la consciencia imperial. Tal es la función del exotismo. Posteriormente, el orientalismo y la españolada cumplieron con este objetivo en el gusto parisino. También lo hizo el redescubrimiento romántico de las raíces nacionalistas europeas y su correspondiente exotización de las danzas campesinas y de los pobres urbanos, quienes fueron espectacularizados para los

ricos, deviniendo exóticos debido a su clase (Savigliano, 1995). La búsqueda romántica de raíces nacionales “auténticas” en las costumbres de los campesinos y los pobres, y la búsqueda de una cura para la “decadencia” capitalista en las exóticas colonias extranjeras iban de la mano (Savigliano, 1995: 95).

Esta historia del consumo colonialista parisino puede ayudarnos a comprender el éxito de Pérez Fernández en esta ciudad. Sin embargo, su exploración artística apuntaba a que estas expresiones sean consideradas más que como “folclor”, es decir, “como ese saber popular destinado solamente a ser reconocido y desarrollado en las localidades y sin ninguna posibilidad de encuentro con otras manifestaciones a nivel nacional” (Albán, 2013: 464-465), como una poética y técnica de la danza que permitía expresar sus mensajes. Las danzas no son para el coreógrafo una tradición estanca, pasada, sino que, por el contrario, constituyen una posibilidad de re-existencia. Esto puede observarse, por ejemplo, en las dos escenas danzadas grupales que inician y finalizan el filme. Ambos cuadros representan a la Argentina, aunque el primero va a estar centrado en la tradición gaucha de la región pampeana, y el último en el noroeste andino. De este modo, se abre y cierra el filme como un círculo que parte de y regresa a este país, afirmando la identidad nacional de Pérez Fernández y su compañía.

El arriero

En la primera aparición del conjunto —en la narración filmica durante el debut de la compañía— representan un cuadro campestre pampeano.²³ Pero esta apelación al

23 Probablemente sea el cuadro llamado *Allá, lejos y hace tiempo*, que fue estrenado en el Teatro Avenida de Buenos Aires en 1944. Este cuadro era descripto como “Estampa inspirada en

criollo no va a ser la habitual. La danza inicia con *El arriero* y *Viene clareando* de Atahualpa Yupanqui. Este emblemático artista del folklore argentino plantea en sí mismo y en su obra, varias complejidades. Siguiendo lo propuesto por la investigadora Fabiola Orquera (2008), en términos generales, Yupanqui funcionó como nexo entre los y las trabajadores rurales de ascendencia indígena y el ámbito de lo político al que estaban ingresando en la época. No obstante, su vínculo con ellos y ellas generó dos paradojas: por un lado, que sus creaciones de las décadas de 1930 y 1940 fueron adoptadas por sujetos que iban a formar parte del peronismo —movimiento al cual Yupanqui se oponía por considerarlo fascista—; y por el otro, que a fines de 1960 y principios de 1970, esas composiciones formaron parte del canon de la izquierda juvenil, aunque el músico ya se hubiera alejado de su posición política inicial (Orquera, 2008).

Probablemente Pérez Fernández haya generado paradojas similares. Proveniente del Teatro del Pueblo y su concepción de arte y militancia —aunque como vimos previamente, tendría sus marcadas diferencias—, su práctica artística lo llevó a popularizarse e incluso a contar con el apoyo monetario y simbólico —si pensamos en su presentación en el Teatro Colón, por ejemplo— del gobierno peronista. Además, sus presentaciones en París, y en particular del carnavalito que analizaremos más adelante, abrirán las puertas al movimiento cultural de izquierda de la Nueva Canción, a fines de 1960 y principios de 1970. En este sentido, al igual que Yupanqui —quien es comparado en este punto por Orquera (2008), con Perón—, Pérez Fernández, a pesar de pasar gran parte de este periodo fuera del país,

los cantos, danza, trajes y costumbres de los nativos, en las inmensas pampas argentinas, alrededor del decenio 1830-1840." (Programa de mano del Teatro Colón, 25 de mayo de 1954). Sus personajes eran lanceros, chinas, gauchos, payadores, y guitarristas.

funcionó en sus danzas como aglutinante de sujetos políticos diversos: los folkloristas, nacionalistas, tradicionalistas, y los modernistas, vanguardistas; los peronistas y los de izquierda; entre otros.

Al iniciar narrativamente la historia de la compañía con *El arriero*, Pérez Fernández hace hincapié en esta multiplicidad, a la vez que sienta posición política explícita. El coreógrafo, en su idea de folklore actualizado, puede haber coincidido con Yupanqui y su definición del rol ético-político que debía tener la estética del folklore. Compartiendo con los investigadores del momento como Cortázar, la concepción de que el folklore surgiría de la “creatividad de un ‘pueblo anónimo’”, Yupanqui se diferenciaría de estos en pensar que el valor de dichas creaciones residía en su capacidad de “adecuación emotiva a la ‘realidad histórica’ de una determinada composición.” (Orquera, 2008: 4). Tal como analicé hasta ahora, las danzas de Pérez Fernández parecieran regirse por la misma idea.

Probablemente por estas coincidencias, la representación del cuadro campestre estará alejada de aquellas representaciones clásicas del criollismo argentino: se diferencia ya desde la música elegida —aunque el malambo que interpretan, como mencioné previamente, coreográficamente, tampoco es tradicional, sino que prima la idea de transmisión de un mensaje y de experimentación con el lenguaje del folklore—. La zamba de Yupanqui, *El arriero*, estaba recientemente grabada (en 1944). Forma parte de las primeras zambas y vidaladas del artista, las cuales trabajan desde su percepción *indocriolla* de la realidad y se centran en el paisaje calchaquí y la problemática de la migración al llano de los trabajadores rurales, de este modo, “ofrecen una temprana captación de los pobres que iban a participar de la emergencia del peronismo” (Orquera, 2008: 13). A su vez, la representación de estos sujetos y la reivindicación de su

cultura es consistente con una perspectiva crítica de la realidad económica y social, ya que eran los más explotados. Tal como explica Orquera (2008):

Si bien el sujeto de estas historias nos deja saber que a pesar de su soledad, de su aislamiento y de las “penas”²⁴ que padece, la relación que mantiene con su medio ancestral es *armónica*,²⁵ “El arriero va”, muestra que la desigualdad económica altera ese equilibrio, deslegitimando las construcciones bucólicas que hacen del sujeto andino una simple prolongación del paisaje. Esto hace que la soledad, que aparece como una constante de la vida de los habitantes de los cerros, no sea presentada como un atributo deseable, sino como una situación que se padece y que se trata de paliar a través del canto compartido con los amigos en los días destinados a la *fiesta* [...] (2008: 12).²⁶

Así, Yupanqui retrataba la sensibilidad y emociones de estos sujetos. Del mismo modo, la coreografía se sitúa en una *toldería*, donde alrededor de un fogón se van reuniendo las parejas para bailar. La escenografía nos emplaza en un paisaje indígena: la *toldería*, es decir, un conjunto de toldos o viviendas rústicas donde habitaban grupos indígenas. Sin embargo, las vestimentas refieren a las chinas y gauchos pampeanos, y los personajes de Carmen y Joaquín Pérez Fernández están vestidos como estancieros ricos en la época de Rosas.²⁷ Mientras van llegando a esta *fiesta*, los músicos

24 El uso de esta palabra, al igual que el título de este apartado, refieren al conocido verso de *El arriero*, que dice: “Las penas y las vaquitas/ Se van por la misma senda/ Las penas son de nosotros/ Las vaquitas son ajenas”.

25 La armonía con la tierra es una expresión que también utiliza Pérez Fernández.

26 La cursiva es mía.

27 En un programa de mano de la gira en París, la reseña de *Allá, lejos y hace tiempo* incluye la

y payadores interpretan *El arriero*, reforzando la imagen de que son *indocriollos* migrantes. Los y las bailarinas no interpretan una zamba, sino que danzando se acercan, saludan, realizan algunos movimientos en pareja dando inicio al baile, y principalmente escuchan a los músicos, planteando así la situación de la escena, a modo de introducir al espectador en el contexto del cuadro. El contraste se genera entre la canción y su letra y el ámbito festivo de la coreografía, aunque llevan la atención a la música, casi sin interpretar movimientos danzados, reforzando la construcción de sujetos con *penas* que tratan de “paliar a través del canto compartido con los amigos en los días destinados a la fiesta”.

Coincidiendo con esta perspectiva, las palabras del coreógrafo Joaquín Pérez Fernández, que cité al inicio del escrito, cobran otro sentido: “*Lamento del indio* que fui recogiendo bajo el mismo cielo o entre la tierra es que voy llevando por

descripción del vestuario de este modo (Programa de mano Ballets de L’Amerique Latine, Théâtre Marigny, 1951). También lo hace el programa de sus presentaciones en Madrid. Dice: “Estilización inspirada en las costumbres, danzas y cantares de los nativos de las dilatadas pampas argentinas, allá por el año 1840. Estrenada en el Teatro Odeón, de Buenos Aires, en 1944.” Y continúa describiendo la escena: “Toda la donosura y la gracia recatada de las ‘chinas’ (mujeres del campo) puesta en los bailes de la tierra en fuerte contraste con el empuje y brillantez de los varones, que se disputan su amor con un ‘malambo’, danza de gran fuerza bailada exclusivamente por hombres. Los bailarines van vestidos a la usanza de los ricos estancieros y hombres de campo en el período comprendido como época Rosista (1830-1850).” (Programa de mano de Joaquín Pérez Fernández y su compañía de Danzas y Cantares de la América Hispana, Teatro Calderón, 1952). La idea de situar al vestuario en la época de Rosas, mientras que la escenografía es una toldería, nos remite directamente a las montoneras rosistas. Las montoneras eran grupos civiles de gauchos armados que se organizaron en el siglo XIX durante la guerra de independencia, y que generalmente operaban en zonas rurales. Esta elección cobra sentido en el contexto ideológico de la época, en momentos en que la versión revisionista de la historia entronca con el peronismo a partir de algunos de los teóricos que lo apoyan. Durante el peronismo, a través de la representación de las montoneras federales como el pueblo auténtico, las masas se afirmaron en el legado de la “barbarie” criolla que las elites habían tratado de eliminar (Adamovsky, 2015). Esta representación tenía como objetivo resaltar el campo popular en oposición a los proyectos culturales y políticos de elite que se basaban en una identidad blanca, europeísta, urbana y antiperonista.

el mundo como una plegaria, como una ofrenda de América toda hecha *armonía*. América unida en la sangre, en la historia y en el arte”²⁸ (Spoliansky y Fleider, 1954). Así, tanto Yupanqui como Pérez Fernández se distancian de la representación superficial y anecdótica de la “falsa alegría popular” (Orquera, 2008: 4), de la trivialización del indio y del criollo derivada de la mercantilización del folklore de la década de 1940. Ambos artistas dan voz y cuerpo a estos sujetos explotados para asumirse como sujetos políticos, trazando un vínculo entre el sector popular y el intelectual tal como se da en las luchas anticoloniales, “operando [Yupanqui para Orquera, Pérez Fernández en este caso] como un nexo entre las élites y los sujetos que trata de introducir en el campo representacional de la nación” (Orquera, 2008: 6).

El humahuaqueño

Esta representación de lo andino también se observa en la última coreografía, *El humahuaqueño* (canción creada en 1941), aunque esta vez el lamento y las penas están en la danza y no en la música. Tras las imágenes que representan el casamiento entre Pérez Fernández y Martin de Souza, inicia la escena final de *Torrente indiano*: vemos el cuadro *Bailecitos de la tierra* donde la compañía interpreta “Vidala de Culampajá”, y luego el “Carnavalito” (*El humahuaqueño*). Este cuadro había sido estrenado en el Teatro Astral de Buenos Aires en 1951 (Programa de mano de Joaquín Pérez Fernández y su compañía de Danzas y Cantares de la América Hispana, Teatro Calderón, 1952).

El carnavalito es una danza grupal, de ronda, con movimientos serpenteantes y pequeños saltos. Forma parte de “una práctica más compleja vinculada con los ritos paganos

28 La cursiva es mía.

y ciclos agrarios, cultivada por indígenas y mestizos de origen argentino y boliviano, en ámbitos rurales o semirurales, en la zona del altiplano jujeño y de la Quebrada de Humahuaca” (Sánchez, 2013: 112). Por ello, se interpreta habitualmente de modo festivo, en vínculo con la cosecha. No obstante, la coreografía de Pérez Fernández tiene aún ese *lamento*²⁹ que inició el filme, esas penas del pueblo, de los y las subalternos, del *indocriollo*. Así lo confirma un programa de mano de sus presentaciones en Madrid que describe al cuadro como: “Tristeza mansa sin rebeldía. Tristeza del indio de la raza coya, en las agrestes tierras del Norte Argentino. Almas sencillas y llenas de nostalgia. Últimos descendientes de una raza que conoció el esplendor y la grandeza, en tiempos ya perdidos en la Historia.” (Programa de mano de Joaquín Pérez Fernández y su compañía de Danzas y Cantares de la América Hispana, Teatro Calderón, 1952).

En esta representación, los y las intérpretes bailan agachados, tomados de la mano, uno detrás de otro, como es habitual en el carnavalito, y también realizan movimientos en pareja, lentos, pausados, con los brazos hacia el cielo como en una plegaria, o unidos hacia la tierra. A estos movimientos los bailarines le imprimen una cadencia de pesadez, con sus torsos inclinados hacia arriba o abajo a la vez que sus rostros muestran expresiones de sufrimiento o pesar. Si bien la letra de la canción,³⁰ a diferencia de *El arriero*, no hace referencia de modo crítico a la sensibilidad de estas poblaciones migrantes,³¹ sino que remite a la festividad, la

29 Al finalizar esta danza se sobreimprime la imagen de Pérez Fernández y su voz en *off* pronuncia la frase ya citada “Lamento del indio...”, antes de que aparezca la palabra “Fin”.

30 La letra dice: Llegando está el carnaval/ quebradeño mi cholitay (bis)/ Fiesta de la Quebrada/ Humahuaqueña para cantar/ Erke, charango y bombo/ carnavalito para bailar/ Quebradeño, humahuaqueñoito (bis)/ Fiesta de la Quebrada/ Humahuaqueña para cantar/ Erke, charango y bombo/ Carnavalito para bailar.

31 Además, la historia de su composición resulta en este sentido, opuesta a la de Yupanqui ya que

danza es la que hace hincapié en estas emociones, generando un contraste.

Quizás esta interpretación fue la que generó que, al igual que lo sucedido con la música de Yupanqui, esta coreografía le abra las puertas a la Nueva Canción de 1960 y 1970.³² En un reportaje a Carlos Zaldívar, hijo de Edmundo Zaldívar, autor de *El humahuaqueño*, el periodista le pregunta acerca de cómo tomó esta pieza trascendencia mundial. Zaldívar responde:

Mi padre fue siempre un agradecido de un bailarín que se llamaba Joaquín Pérez Fernández, que tenía una compañía de baile muy importante. En 1949 o 1950, este bailarín emprende un viaje por todo el mundo, contratado por una empresa. Pero tenía que trabajar dos meses, e incluyó unos bailarines, que hicieron un cuadro del carnavalito con una escenografía de montañas y todo eso. Y llevó eso por todos los lugares del mundo, con un éxito extraordinario en Francia, Italia. De golpe y porrazo, llega a Israel y allí tiene un éxito tan extraordinario, que esa música pegó tan fuerte que todo el público se subió en el escenario para bailar e iba guiados por los artistas. Pasan los años y mi padre lo encuentra en Buenos Aires, a don Joaquín Pérez Fernández, y le dice: “le agradezco a usted por la difusión que le ha dado a mi obra en Europa”, porque a él le llegaba noticias. Entonces le dice: “Mire señor Zaldívar, el agradecido soy yo; tenía un contrato por dos meses y gracias a su obra estuve dos años viajando por todo el mundo.

Zaldívar no conocía Humahuaca en ese momento sino por los relatos escuchados de niño, en la casa de su abuelo —el Polo Zaldívar—, a cargo de Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Dalmacio Castrillo (Zaldívar, 2013).

32 La Nueva Canción fue un movimiento musical latinoamericano basado en el folklore y marcado por el compromiso social.

Muchas gracias, usted no me debe nada, ni yo le debo nada". (Zaldívar, 2013).

Más allá de los detalles algo fugaces del relato (que pueden contrastarse con los datos expuestos aquí previamente), lo importante es el reconocimiento a Pérez Fernández por la popularidad transnacional de *El humahuaqueño*. Tal como demuestra Fernando Ríos (2009), la música andina abrió el paso en Europa al folklore latinoamericano de izquierda de las décadas de 1960 y 1970. Uno de los conjuntos musicales responsables de esto fueron Los Guaraníes o Trovadores Guaraníes que formaban parte de la compañía de Pérez Fernández y así llegaron a París en 1951, donde se instalaron, y cuyo más grande "hit" fue *El humahuaqueño*. De este modo, el repertorio andino introdujo la idea de una identidad pan/latino-americana, varias décadas antes que el movimiento de la Nueva Canción (Ríos, 2009). A la vez que iniciaron a los parisinos en esta cultura, y para 1960, se podía identificar a la izquierda con la música andina y latinoamericana (Ríos, 2009). En este proceso destacó no solo la capacidad de Pérez Fernández y su compañía, de transportar esta música por el mundo, sino que desde lo coreográfico le imprimieron un mensaje latinoamericano de compromiso social, el cual no estaba de por sí en la letra de la canción, a diferencia de lo sucedido con Yupanqui.

Palabras finales

Si entendemos al folklore, tal como propone Albán (2013), como "folclor", o lo alineamos a la genealogía del romanticismo alemán y su concepción del *Volk*, podríamos decir que Joaquín Pérez Fernández no hacía folklore. Y quizás por ello muchas veces queda por fuera de la historia de

los “héroes” de la danza folklórica argentina. Su figura no se amolda a las etiquetas de una perspectiva histórica “sin sobresaltos”.

Pérez Fernández es un sobresalto en nuestras historias de las danzas. Fue un coreógrafo latinoamericanista que defendió y visibilizó las presencias mestizas, indígenas y afro en Nuestra América, en una búsqueda anticolonial de *re-existencia*. Sus coreografías, deben ser analizadas desde los márgenes de la modernidad, como una danza *fracturada* y en conflicto, en la que se evidencian identidades *linde*, tal como he mostrado en el presente escrito.

Bibliografía

Adamovsky, E. (2015). El criollismo en las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino, 1945-1955. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 26, núm. 1, pp. 31-63. The Sverdlin Institute for Latin American History and Culture. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11336/44399>

_____. (2014). La cuarta función del criollismo y las luchas por la definición del origen y el color del *ethnos* argentino (desde las primeras novelas gauchescas hasta c. 1940). En *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Ravignani'*, Tercera serie, núm. 41, segundo semestre, pp. 50-92. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/11336/33559>

Albán Achinte, A. (2013). Pedagogías de la re-existencia. Artistas indígenas y afrocolombianos. En Walsh, C. (Ed.), *Pedagogías decoloniales. Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*. Tomo I, pp. 443-468. Quito: Abya-Yala.

Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Cadús, E. (2020a). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. Buenos Aires: Biblos.

_____. (2020b). El imaginario español como elemento cohesivo en la danza: Hispanidad en la danza de Buenos Aires en el contexto del peronismo y el franquismo. En Cabañas Bravo, M., Murga Castro, I., Puig-Samper Mulero, M. A. y Sánchez Cuervo, A. (Eds.), *Arte, Ciencia y pensamiento en el exilio republicano español*

- de 1939, pp. 47-67. Madrid: Subdirección General de Publicaciones del Ministerio de la Presidencia, Relaciones con las Cortes y Memoria Democrática.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.
- Consejo Argentino de la Danza. (2020). Galería de celebridades: Pioneros de la Danza Folklórica Argentina. YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=WsVTQq3Lo-A>
- Fernández Latour de Botas, O. (2008). Danza Argentina. En Durante, B. (Coord.), *Historia General de la Danza en la Argentina*, pp. 323-369. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gasch, S. (Dir.). (1957). *Diccionario del ballet y de la danza*. Barcelona: Argos.
- Gloer, S. (2019). Sofia Knoll. Tras los pasos de la Liebling hebrea. En Rohland de Langbehn, R. (Ed.), *Inmigrantes alemanas en la Argentina. Siete historias de mujeres*, Cuadernos del Archivo, año III/1, núm. 4, pp. 46-76. Inolas: Publicaciones del Centro DIHA.
- Grüner, E. (2007). El 'lado oscuro' de la modernidad. Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en clave crítica. En *Pensamiento de los confines*, núm. 21, diciembre, pp. 81-98. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2000). De culturas e identidades nacionales, o que la verdad tiene estructura de ficción. En *Boletín de la Biblioteca del Congreso de la Nación*, núm. 120, pp. 13-34. Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Järvinen, H. (2020). Ballets Russes and Black Face. En *Dance Research Journal*, vol. 52, núm. 3, December, pp. 76-96. Cambridge: Cambridge University Press.
- Leclercq, G. (1972). *Antropología y Colonialismo*. Medellín: THF.
- Leonardi, Y. (2009). *Representaciones del peronismo en el teatro argentino (1945-1976)* (inédito), Tesis defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Maturana, H. (2007). *Amor y Juego. Fundamentos Olvidados de lo Humano*. Santiago: José Sáez Editor.
- _____. (2008). *El Sentido de lo Humano*. Santiago: José Sáez Editor.
- Murga Castro, I. (2017). *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

- Orquera, Y. F. (2008). Marxismo, peronismo, *indocriollismo*: Atahualpa Yupanqui y el norte argentino. En *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. núm. 27, 12-2008, pp. 1-21. The University of Texas Press.
- Rein, R. (1991). Hispanidad y oportunismo político: el caso peronista. En *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 2, núm. 2, s/p.
- Ríos, F. (2009). Andean Music, the Left, and Pan-Latin Americanism: The Early History. En *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, vol. 2, s/p. Recuperado de: <http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/index.html>
- Salinas Campos, M. (2012). Las mujeres indígenas, moriscas y africanas: los mestizajes y la representación de la sociabilidad amorosa en Chile. En *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, vol. 44, núm. 2, pp. 325-340. Universidad de Tarapacá.
- Sánchez, N. (2013). El carnavalito jujeño: del ritual pagano al Teatro Colón. *Jornada de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Investigación, creación, re-creación y performance*, X, 4-6 septiembre 2013. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Buenos Aires. Recuperado de: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/carnavalito-jujeno-ritual-pagano-teatro.pdf>
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder: Westview Press.
- Spoliansky, B. y Fleider, L. (1954). *Torrente indiano*. Buenos Aires: Mapol.
- Videla, J. (1939). El actor bailarín. En *Conducta, al servicio del pueblo*, núm. 9, septiembre-octubre, p. 22. Buenos Aires: del Teatro del Pueblo.
- Zaldívar, C. (2013). Junto al jueves de Comadres, se recordará el 'Día del Carnavalito'. En *Jujuy al Momento.com*, 5 de febrero. Recuperado de: <http://jujuyalmomento.com/post/27573/junto-al-jueves-de-comadres-se-recordara-el-dia-del-carnavalito.html>

Capítulo 6

Tiempo de gansos

Irene de la Puente

El 6 de septiembre¹ de 1984, el Rector Normalizador de la Universidad de Buenos Aires,² Francisco Delich,³ inaugura el Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas” (CCRRR) con estas palabras:

La cultura entonces no es un aditamento, un detalle que completa una institución, sino que se encuentra en su propio centro. La cultura entendida más allá de las disciplinas que se ocupan de su evolución, como una actividad permanente de elaboración, debate y síntesis, define por sí misma tanto la Universidad

1 Rojas ejercía el cargo de Rector cuando el 6 de septiembre de 1930 derrocan a Hipólito Yrigoyen e intervinieron la universidad.

2 En el tiempo que implicó el “proceso de normalización” se abrieron nuevas carreras y se modificaron los planes de estudio vigentes hasta ese entonces. Además, se reestableció el funcionamiento de los centros de estudiantes, se abrieron concursos y se reincorporaron docentes, entre otras medidas que hicieron de la reapertura de la universidad un hecho significativo en nuestra historia reciente.

3 Francisco Delich (1937-2016) fue Rector Normalizador de la Universidad de Buenos Aires entre 1983 y 1986.

que tenemos como la Universidad que queremos. Privada durante años de espacio físico e intelectual apropiado, la actividad cultural languideció. La Universidad intensificará ahora las manifestaciones culturales en este espacio físico que hoy dejamos inaugurado, pero sobre todo se han abierto los cauces para que la participación de la comunidad universitaria exprese toda su riqueza y sensibilidad, toda la sensibilidad de que es capaz, para que la sociedad y la Nación sientan que la cultura no es obra de pocos para muchos, sino obra de muchos para todos. (Delich, 1986: 59-60).

Con el nombre de un “hombre de la Reforma”, un “hombre de la cultura nacional”,⁴ se designaba a uno de los espacios con que la universidad salía “hacia afuera”, para también “recibir todo aquello que el entorno produce” (Delich, 1986: 59-60). En este acto se buscaba erigir una “universidad moderna”, capaz de integrar a la comunidad en el desarrollo cultural de la Nación y dar respuesta a las demandas del nuevo tiempo histórico signado por la querrela democrática.

El CRRR creado desde la, también reciente, Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, enfrentaba a la universidad con la obligación de desplegar su acción más allá de su ámbito inmediato, o del universo de sus destinatarios primeros y más evidentes. Le demandaba *extenderse* con el objetivo de alcanzar otros sujetos que también debían recibir los frutos de la existencia de la universidad y de su trabajo. No se trataba entonces de que la universidad cruce los muros hacia el mundo “exterior”, o bien “lleve”, “acerque” e “irradie” sus saberes a espacios

4 Ricardo Rojas (1882-1957) fundó la cátedra de Literatura Argentina en 1913, y fue un defensor del espíritu de la Reforma Universitaria de 1918.

que la precedieran, en que habitaran actores prefijados. Muy por el contrario, estos espacios fueron, y son, producidos por la existencia, el desarrollo y el funcionamiento de la universidad allí.

Al inaugurar el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas la Universidad de Buenos Aires desplegaba otras zonas de la experiencia, iba en la dirección de cumplir la misión última que la constituía: ser la “universidad de su tiempo y de su país” (Delich, 1986: 59-60). Las formas de conocimiento que allí emergieron introdujeron una novedad en tanto se distinguían de los saberes provenientes de los claustros y las aulas, para articular una red desde las orillas de la universidad, haciendo de esta una *Universidad situada* (Rinesi, 2015: 95).

Acercarse a la vida universitaria de postdictadura desde los proyectos de extensión⁵ que allí tuvieron lugar, en el caso que nos interesa aquí, la publicación de danza *Pata de Ganso*⁶ (1986-1988) dirigida por María José Goldín y editada por el CCRRR, implica desgarrar el discurso extendido sobre esta década como epígono del consenso democrático y la universidad abierta. Justamente, *Pata de Ganso* no fue expresión de un conocimiento “alternativo” al de los claustros que gozaba de cierto espacio dentro de institución, sino una experiencia crítica (en el sentido fuerte de “puesta en crisis”) sobre los modos con que la universidad examina el mundo y se examina a sí misma (Rinesi, 2015; González, 2018; Tatián, 2018; Puiggrós, 2019).

5 El término “extensión” ha sido el centro de un fecundo debate en torno a cómo son interpretadas por la universidad las distintas prácticas que ocurren en muy diversos territorios. Si bien, se han postulado opciones para su reemplazo como “vinculación” o “articulación” aún no son tan frecuentes, por lo cual conservamos en esta oportunidad el término extensión, aún con la sospecha de lo insuficiente que resulta para nombrar las novedades que allí se gestan, a los fines de una comprensión general de la relación universidad-sociedad.

6 Este escrito forma parte de una investigación más amplia (mi investigación doctoral) en la que estudio las revistas culturales dedicadas a la danza de las décadas de 1980 y 1990.

Apabulla la cantidad y calidad de actos, eventos y cursos que está realizando la Dirección de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. En el Centro Cultural Ricardo Rojas (que es lugar donde se realizan los mismos), la actividad es endemoniadamente febril y festiva. Por cierto, no parece la Universidad. Mejor dicho, no parece nada oficial: hay una apertura de criterio y un afán experimental en la selección de lo que ahí se realiza que sorprende favorablemente. Quizás, porque apostaron a equivocarse, aciertan bastante.
(*Fin de Siglo*, 1987: 76)

Así escogía *Fin de Siglo* (1987) invitar a sus lectores a conocer el CRRR. “No parece la Universidad” aseguraba la revista poniendo en tensión la representación de esta institución, que estaba siendo evidentemente transformada por nuevas experiencias, bajo la agitación de otros sujetos. Este abordaje irónico en torno a la función de la universidad pone de relieve que los proyectos de extensión que promovía el CRRR fueron parte del propósito de la existencia de la universidad, a pesar del “capitalismo académico” (Slaughter y Leslie, 1997) con que el mercado persigue condicionar el desarrollo democrático de las universidades.

Las propuestas del CRRR ensayaban un ejercicio crítico que distaba del impulso “modernizador” que signaba los años ochenta (Sarlo, 1988; Ludmer, 1985; Pezzoni 1999, entre otros), en tanto este implicaba compartimentación en disciplinas y segmentación de los registros de escritura. Proponían en cambio, borrar las atribuciones de especificidad del conocimiento para animar la producción artística en un sentido consustancial a lo político. En lugar de bregar por una democracia formal, donde los campos en pugna dirimieran sus tensiones bajo su propia reglamentación,

intentaron experimentar una forma de democracia sustantiva al intervenir en el espacio público con un discurso abierto a muchos otros discursos, una práctica abierta a muchas otras prácticas. En el caso de *Pata de Ganso, Danza, Teatro, Mimo y Otras disciplinas*, dirigida por María José Goldín y publicada por el CCRRR entre 1986 y 1988, se pueden encontrar en términos generales algunas de estas inflexiones.

La revista no procuraba la incorporación de matrices teóricas, más bien, cada aparición de la revista se reconocía provisoria y contingente. No perseguía una relectura del canon, ni tampoco un trabajo de revisión de la historia cultural argentina; aunque compartía el horizonte de la época en cuanto al deseo de novedades, la conciencia invariablemente presente por reseñar la mayor cantidad de acontecimientos artísticos —generalmente de la mayor actualidad posible— y, en definitiva, convertirse en antena de lo nuevo, es decir, del futuro.

Pata de Ganso se distinguía por desmarcarse de la demostración de competencias, en el doble sentido del término, tanto como afirmación del saber especializado de unos pocos frente a la incompetencia de los otros muchos, así como también de la carrera entre pares. Marilena Chaui (1997) definió lo que ella llama “discurso competente”, es decir el discurso instituido como aquel por el cual “no cualquiera puede decir a cualquier otro cualquier cosa en cualquier lugar y en cualquier circunstancia” (1997: 118). Esto significa en definitiva la distribución, circunscripción y demarcación del discurso según los participantes, el tiempo y lugar de su discurso, y la forma y el contenido ya autorizados por los cánones de la esfera de su propia competencia. Contra esta matriz discursiva Chaui realiza un elogio a los “saberes enigmáticos” (1997: 125), entre los que ella comprende a las ciencias humanas como espacios de resistencia a la ideología de la competencia masificada en las sociedades de conocimiento.

Entre estos segundos discursos resistentes podemos ubicar a *Pata de Ganso* por su manifiesto abandono en oficiar de vehículo para la transmisión de saberes autorizados. Por el contrario, su modo de intervención crítica radicaba en el ejercicio democrático de formar una comunión de ideas que, como se verá a continuación, nada tenía que ver con el discurso competente. La voluntad de la revista era la experimentación con la lengua, las formas y las prácticas. Esta heteroglosia se desarrollaba a partir de la generación de muchas “lenguas menores” que aspiraban a crear una posible comunidad de pensamiento desde los márgenes de la verba ilustrada, generar una lengua “enigmática”, utilizando la proposición de Chaui. Esto significaba, además, mantener abierta la cuestión democrática a través de la reflexión sobre el saber y las condiciones del saber.

En definitiva, ¿qué fue *la Pata*? La revista se entregaba mensualmente de forma gratuita⁷ en un soporte liviano de papel madera de tamaño reducido.⁸ En ella se albergaban contenidos tan disímiles como plurales: breves crónicas, críticas, propuestas pedagógicas, entrevistas, una efímera sección de gremiales, manifiestos artísticos, ilustraciones, así como también una agenda de espectáculos y una guía saludable para el nuevo artista que contemplaba tanto la nutrición como el tratamiento de lesiones. Entre sus colaboradores se encontraban Adriana Barenstein, Alfredo Gurquel,

7 Cabe destacar que la gratuidad es también un signo de la cultura universitaria argentina, no solo en los términos formales del acceso a la universidad, sino también desde la perspectiva de la gratuidad del pensamiento contra la razón instrumental. También hay que considerar que al momento de salir *Pata de Ganso* la experiencia de arancelamiento y cupos de ingreso que había impuesto la última dictadura, y que fueron derogados durante la normalización de la universidad, era aún muy reciente.

8 Como refieren sus creadores, hay notables referencias en *Pata de Ganso* que aluden a la primera época de *Caras y Caretas* (1898-1939) como puede distinguirse en el diseño gráfico, las ilustraciones caricaturescas, los collages de fotografías, así como en el tratamiento con cierta comicidad de los temas de la escena contemporánea.

Oswaldo Bermúdez, Eliseo Rey, Rubén Szuchmacher, Silvia Vladimivsky, Oscar Degregori, Edgardo Rudnitsky, Claudia Bozzo, José Campitelli, Ana Kamien, Horacio Dewitt, Inés Sanguinetti, Ariel Bufano, Ana Itelman, Poppy Manzanedo, Vivi Tellas, Patricia Stokoe, entre otros.

La Editorial que inicia el primer número hace un llamado a todos los interesados en la creación de un “espacio abierto, participativo, compartido” (*Pata de Ganso*, 1986a: 3), en definitiva, un espacio democrático, acompañado por la ilustración de José Enrique Peralta Ramos de un grueso personaje en zapatillas de punta que fantaseaba la figura de una bailarina de ballet (Figura 1).



Figura 1. Pata de Ganso (1986), núm 1, pp. 3.

En la imagen, la distancia que se supone entre el personaje de la acción y la representación de la bailarina, resulta una apuesta irónica sobre los mismos preceptos programáticos de la revista. Si en la Editorial se hace un llamamiento a “gente de la danza, de teatro, de la expresión corporal, maestros y alumnos, y todo el que está involucrado en el arte”, por el contrario, en la ilustración se representa solo la parte (ballet), de la parte (danza), de la parte (arte), poniendo en duda la verificación de una convocatoria plural. Así, la caricatura inaugural asume un riesgo. Plantea en un mismo cuadro la inscripción inteligible de la representación de una bailarina de ballet junto a un grueso personaje que, por sus dimensiones, reviste mayor interés en cuanto que ocupa el centro de la imagen, aunque es representado de menor jerarquía al quedar expuesto su fracaso por imitar un ideal al que no puede semejarse. ¿Qué sugiere esta Editorial? ¿Quién es el *sujeto* de la danza en esta imagen?

Es posible pensar que la composición satírica de este número inicial es la presentación del *locus* de enunciación de la revista. Nombra la emergencia de un sujeto de la danza que aún no tenía nombre, un sujeto plural que se proponía disputar con las representaciones universales y abstractas sobre este arte. Ese sujeto pudo configurarse bajo el signo “ganso”, como figura en tensión con el ave que gran parte de la literatura de la danza ha consagrado como la más elevada metáfora del movimiento: el cisne. Así, *Pata de Ganso*, y el CRRR en su conjunto, se convirtieron en un espacio hospitalario para albergar a los marginales, los lenguajes menores, el *under*, o, como los llama *Fin de siglo*, los “analfabetos infiltrados” en la Universidad (*Fin de Siglo*, 1987: 76).

De aquí en adelante, las Editoriales mantendrán el tono irónico inicial, disminuyendo el espacio destinado al texto en favor de las ilustraciones y los collages fotográficos.

Cada vez más acotada y accesoria, la palabra apenas ocupaba un rol secundario, aparecía comentando la imagen, a veces solo en algún intercambio entre las figuras del cuadro, o bien estaba absolutamente ausente. Un considerable desplazamiento del lugar que ocupa mayormente la Editorial, como expresión del *punto de vista* de la redacción, se ejecutaba una desviación programática que ponía en cuestión la posibilidad de gobierno de la revista por parte de sus directores.

Si bien en el tercer número se anuncia que, con motivo de las múltiples colaboraciones recibidas (auspicios, invitaciones y variedad de recursos acercados por la comunidad artística), *Pata de Ganso* “comienza a caminar sola” (*Pata de Ganso*, 1986: 3), al poco tiempo, y como preludio de la hiperinflación que acabará con la publicación, la revista asumirá el costo de 1 Austral. Como se desprende de la expresión “caminar sola”, podemos reconocer una modulación semejante a la figura del *ganso*. Allí, la pata está fatalmente en soledad. No obstante, camina: avanza. Y presupongo que su desplazamiento es torcido, desviado, equívoco. Su condición de renquera es asumida como inmanente, en definitiva, la expresión de un modo de existencia. A su vez, el paso renco revela otra dimensión relativa a la opción por una administración independiente, autonomía respecto de la universidad. Por lo cual el paso de la gratuidad al costo bajo de 1 Austral, mereció un lugar destacado. Esta Editorial no fue solo una acción de carácter informativo, significó en parte la asunción programática de una identidad para la comunidad de los *gansos*, como puede observarse en la siguiente imagen (Figura 2).



Figura 2. Pata de Ganso (1987) núm. 10, pp. 3.

II

Así como las Editoriales no asumían la responsabilidad manifiesta que en general desempeñan en toda revista, en el caso de las entrevistas *los gansos* introdujeron un nuevo desplazamiento en el modo de ejercer la actividad de entrevistadores. Los diálogos mantenidos con los entrevistados entraban en contradicción permanentemente con

el presupuesto de dar un “panorama informativo” (*Pata de Ganso*, 1986: 3) señalado en primer término, para pasar a hacer valer la incomunicación y desviación constante de cualquier posible discurso ordenado.

Es preciso señalar que, en la gran mayoría de los casos, las entrevistas eran realizadas por creadores que participaban de los espacios del CRRR. El caso modelo de este modo de entrevista puede encontrarse en la que es realizada a Batato Barea por Beby Pereyra Gez (*Pata de Ganso*, 1987a: 10-11). En ella, las preguntas se dirigen por fuera de la “obra”: “¿Batato? ¿Cuál es tu verdadero nombre?; ¿Es cierto que estuviste en Malvinas?; ¿A qué edad te independizaste?” O bien, se ironiza sobre la pregunta recurrente en torno a la definición del trabajo del artista: “¿Cómo podés definir lo que vos hacés?” A lo que Batato responde, “yo no quiero hacer teatro” y Beby repregunta, “¿cómo se hace para no hacer teatro?”, “No se hace teatro” insiste Barea. Este diálogo frustrado se sigue intensificando sin arribar a ninguna afirmación susceptible de ser aprehendida. En lugar de presentar la palabra como el espacio de lo inteligible, la entrevista expone permanentemente la opacidad del lenguaje, su carencia como instrumento de comunicación la convierte en un puro accidente.

Cuando es consultado por su retorno rápido de Brasil, Batato contesta “Fui a hacer contactos y ya están hechos, no pensé que iba a ser tan rápido, se me abrían las puertas por doquier, así que si algún grupo quiere ir que me llame al 962-2592 y yo los contacto”. “Es bueno saberlo” apuntaba Beby. No hay entonces una posición sacrificial del artista, una denuncia o consternación por la falta de reconocimiento; más bien todo lo contrario, el artista parece huir de toda posibilidad de conocerlo (pese a dejar su número telefónico). Tal es la meta-crítica de la entrevista, que la misma termina anunciando su propio agotamiento: “BPG: Bueno, ¿nos despedimos? / BB: Sí. / BPG: Adiós,

Batato. Hasta pronto. / BB: Chau". En esta entrevista, como en muchas otras, se exacerban los datos menores, como el hecho de dejar constancia del encuentro y redundar en la despedida; o bien extraviar los que parecen necesarios (la gira a Brasil, la definición del trabajo artístico, qué es teatro y cómo se hace).

En la entrevista a Raquel Sokolowicz (*Pata de Ganso*, 1986: 9) también se suceden estos diálogos inestables. En esta oportunidad es Osvaldo Bermudez quien pregunta:

OB: Raquel, ¿vos sos clown?

RS: No, yo soy una actriz que ha incorporado la técnica del clown para el crecimiento de su trabajo actoral

OB: Pero vos sos profesora de clown.

RS: Sí, pero mi intención no es solamente formar clowns y payasos, sino darle al actor un medio para que pueda descubrir una técnica [...].

OB: Yo creía que tus cursos estaban dirigidos únicamente a aquellos que quisieran ser clown/ RS: No, no es así. (*Pata de Ganso*, 1986d: 9).

La insistencia de Bermúdez se manifiesta más como un obstáculo que un canal para el conocimiento del trabajo artístico de Sokolowicz, y la voluntad que sostiene por profundizar el malentendido se vuelve el sentido de la entrevista. No desea despejar el equívoco sino mantener el diálogo anclado en el desatino.

Es notable cómo *Pata de Ganso* cultivó de esta forma una *escritura negativa* que resistía a su propio objetivo en términos de divulgación. En ella, la intención misma de

comunicar fracasaba persistentemente al quedar socavada por el discurso paradójico de la ironía.

Con respecto a las entrevistas realizadas a coreógrafo/as y/o bailarines el sarcasmo se revestía de ignorancia. Más enfáticamente aun al tratar con figuras que no participaban de “la comunidad del Rojas”, se asumía una decorosa ingenuidad para tensar el sistema de valores que dotaba de legitimidad a estas personalidades. La revista sentaba a la mesa a los jóvenes *gansos* del Rojas, con sus caracteres de experimentación, desvelo y futuro, frente a las figuras validadas, portadores de un legado legitimado en las altas esferas de la crítica, con sus trayectorias formadas y proyectos en marcha. Así, los ponderados como “grandes maestros” eran incluidos en el juego de ironías muchas veces sin siquiera advertirlo.

En muchas ocasiones la estrategia simplemente consistía en preguntas tales como “¿qué es la técnica?”, como en el caso de la entrevista realizada por Claudia Bozzo a Ana María Stekelman, en ese momento directora de la Escuela de Danza del Teatro Municipal General San Martín (TMGSM). “El hombre necesita de la forma. La técnica es el embellecimiento de la forma: es el estudio de su manejo” respondió oportunamente Stekelman. Las preguntas continuaban la misma dirección: “¿Qué corriente tiene mayor influencia en la Argentina?, ¿Crees que tenemos un estilo propio?” Frente a la consulta histórica por los influjos integrados a las prácticas locales, Stekelman afirmaba que las tradiciones que ella reconocía estaban primero en la tradición alemana y posteriormente en la americana. Sin embargo, consideró que “no llegamos aún” a configurar un “estilo propio” producto de la puja entre dos extremos: los que están “maravillado[s] con lo de afuera” y los “totalmente folklorista[s]” (*Pata de Ganso*, 1986b: 5). En el mismo número, Goldín entrevista a Roxana Grinstein con un registro de preguntas similares en cuanto

a la técnica, esta vez formulada como “¿Para qué sirve la técnica?” a lo que Grinstein responde con un proverbio hindú que dio título a la entrevista: “la técnica hay que aprenderla, dominarla y olvidarla” (*Pata de Ganso*, 1986c: 7).

Por su parte Patricia Stokoe (*Pata de Ganso*, 1987b: 6-7) a la interrogación por “¿cuáles son tus raíces?” afirmaba que sus “raíces” “fueron inspiradas por el acercamiento de la danza al pueblo, tanto en la escuela pública como en los municipios en Inglaterra dónde prácticamente me formé. Allí se podían hacer cursos vespertinos desde cocina hasta danza, pasando por música, pintura, etc.” Pero, frente a la consulta por cómo había sido retornar al país, Stokoe rememora que al llegar a la Argentina comenzó su trabajo en el estudio de Mercedes Quintana, “como se empezaba a trabajar en general cuando sos desconocido”. Llega entonces a la conclusión de que “después de esos largos 12 o 13 años de formación a full, regresé muy entusiasmada por el movimiento Free Dance y me encuentro con que aquí no existían ni siquiera estos conceptos. Entonces pase a ser ‘ésa loca’”.

En las tres entrevistas la operación consistía en constituir identidad por oposición con aquellos referentes validados de la escena artística. A la vez que se los invitaba a la revista, se ponía en crisis la palabra de estos en tanto no habían comprendido las “reglas del juego” al tomar la entrevista como una definición de principios. Los interrogantes *¿qué es la técnica?*, *¿para qué sirve la técnica?*, *¿cuáles fueron tus raíces?*, son la muestra de una mirada jocosa sobre los grandes nombres de la danza argentina, un gesto cargado de suspicacias capaces de ser capturada por una complicidad atenta del lector, mucho más, al ser lectores que hubieran transitado por el CRRR.

Por otro lado, en el encuentro con las coreógrafas Ana Itelman, Doris Petroni y Ethel Agostino (*Pata de Ganso*, 1986e: 4-5) realizada por Goldín con motivo del estreno de

El puente de los suspiros dirigido por Itelman, aparece otro modo de entrevista. En ella Petroni relata con detalle cómo fue la primera intención para la gestación del trabajo: “Un día estaba caminando por Corrientes; entré a una pizzería, llamé por teléfono a Ana y le dije: Ana necesito hablar con vos urgentemente.” En cierto momento, frente a la pregunta de “cómo fue” hacer aquella obra, Petroni se lamenta. “Parece que tenés que apagar el grabador. Ella es así, se emociona... Es tana...” le sugiere Itelman a Goldín. Sin embargo, continúa:

DP: Ese “cómo fue” me mató. Volví a la sesión de esta mañana. Lo que pasa es que fue tan rico todo esto que me cuesta decir “fue”. Los varones tienen una frase para esto que es “la ilusión del pibe”. Mi terapeuta dice que es mi proyecto de 44 años, así que tienen la suerte de estar en este proyecto. (*Pata de Ganso*, 1986: 4).

Ni el grabador se apaga, ni se omite la conmoción al transcribir la entrevista. La combinación entre la pizzería de Corrientes, los espasmos, la “ilusión de pibe” y el terapeuta hacen al contenido de la misma. Las preguntas por lo que sucede en la obra se presentan en paridad con otras esferas de la vida que la permean constantemente, la entrevista no traza un escalafón entre la obra artística y las otras dimensiones afectivas como la amistad, la ilusión o la ciudad. La nota cierra con un reclamo de la misma Goldín: “Esta obra se dará en el Instituto Goethe hasta el día 7/7. Después de esta fecha no hay ninguna propuesta para ser presentada en otro escenario. ¿Qué pasa con la creatividad y lo ‘comercial’ en Buenos Aires?” (*Pata de Ganso*, 1986: 4).

De forma similar durante la entrevista a Ana Kamien (*Pata de Ganso*, 1986f: 9) comienzan consultándola por su trabajo docente en el Centro Cultural San Martín (CCSM)

pero en cuanto Kamien hace alusión a su maternidad, *Pata de Ganso* dice “¿Por qué no nos hablas un poco entonces de Lucía (la hija de Kamien)?” Así, comienza una deriva de la entrevista que incorpora materiales provenientes de otras esferas de la vida de la artista, al poner en el centro aquello que parece secundario (su maternidad) y desplazar lo que se considera relevante conversar con una coreógrafa (su obra, su tarea docente, su investigación artística).

A grandes rasgos podemos destacar cómo *Pata de Ganso* configura una crítica heterónoma e introduce un meta-discurso sobre su propia actividad como crítica. Como si recogiera los *efectos no deseados de la acción* (Weber, 1997 [1913]),⁹ la revista crea una escritura negativa, que rechaza todo principio de unidad y superioridad del concepto sobre las cosas. A partir de la producción de contradicción en la realidad —conversaciones interrumpidas, intercambios imposibles, pérdida de las jerarquías u opacidad del lenguaje— se formula en verdad, contradicciones a la realidad. O en palabras de la revista *Fin de Siglo*, “quizás, porque apostaron a equivocarse, aciertan bastante” (1987: 76).

Cuando hablamos de la emergencia de otra forma de crítica, esta no debe ser entendida bajo el signo sistemático de un “modelo”, sino más bien como una *política de escritura*, una práctica de *lectores que escriben*, como una posición radicalmente otra del *escritor que lee* (Grüner, 1985: 5), para recuperar la impugnación que realiza Eduardo Grüner, desde la revista *Sitio*, a la instrumentación del discurso académico. Estos *lectores que escriben* hacen de su práctica una exploración, un riesgo, un arma de combate que carece de metodología prefigurada para llegar a un conocimiento verdadero,

9 Esta mentada noción de Max Weber (1997) pone de manifiesto cómo el proceso de jerarquización de racionalidades a través de la legitimación de lo que es válidamente racional, lleva implícito sus efectos “no deseados”, es decir, las irracionalidades inscritas en dichos procesos de racionalización.

su escritura es el testimonio de una instancia, una aproximación siempre incompleta del proceso de investigación que conlleva la práctica misma de la escritura. *Pata de Ganso* es la resultante de una gesta de voces que, con diferentes acentos, crean un lenguaje común, una lengua propia de los *gansos*. Ella no es la voz del discurso competente, de ahí justamente, su carácter plebeyo, disruptivo, bastardo.

III

El propósito de este artículo es abordar la tarea del CCRRR desde la perspectiva postulada por la Conferencia Regional de Educación Superior (CRES) en 2008 sobre el “derecho a la Universidad”. Si bien existe una distancia temporal notable entre la apertura del CCRRR, más vinculada al legado reformista que recupera Delich en su discurso, y la Declaración de la CRES, ésta última provee de un nuevo horizonte para pensar la cuestión de la Universidad. Allí se indica la necesidad de pensar a esta institución como un bien público y social, y un derecho humano universal que deben garantizar los Estados.

Siguiendo a Eduardo Rinesi (2015), es preciso señalar que este derecho no debe ser pensado como individual, o bien la suma de derechos individuales de estudiantes y docentes, sino que debe ser concebido como un “derecho colectivo a la Universidad, cuyo sujeto es el pueblo” (2015: 97). La comunidad, que es sostén de la Universidad debe tener derecho a recibir los beneficios de la existencia de ésta, aunque no haya decidido seguir una carrera universitaria. Solo así la Universidad honrará su carácter de institución democrática. Garantizar el derecho de todos los sujetos a ella no es más que la misión última de la Universidad, su más profunda obligación.

De la experiencia de *Pata de Ganso* se desprendió en las líneas previas, esta misma interrogación por la cuestión del sujeto. Anteriormente nos preguntamos quién es el sujeto de la danza acorde a la relación propuesta por la imagen de la primera Editorial de la revista. Ahora, añadiendo la perspectiva de la CRES y ampliando el alcance de la pregunta, podemos decir, ¿quién es el sujeto, o más bien los sujetos, de ese derecho a la universidad (y en él, todos los beneficios con que la universidad debe asistirlos)? Esta es la cuestión central que queremos destacar de la gesta *Pata de Ganso*: la asunción de nuevos sujetos que ingresan, modifican y transforman la Universidad, y que *también* tienen derecho a ella: los *gansos*.

En el número 5 del primer año de *Pata de Ganso* se publica un apartado en donde, bajo el título “Develamos el misterio de La Pata de Ganso” (*Pata de Ganso*, 1986g: 7), los editores responden por el sentido del nombre que se le dio a la publicación convocando al Dr. Rodolfo Leiserson (médico manual-terapia músculo-esquelética, según la referencia profesional). Allí, el profesional explica que *pata de ganso* designa un espacio articular de la rodilla conformado por la inserción de los tendones de tres músculos. Tal precisión científica, desentona sin duda con la metodología crítica que caracteriza a la revista, pero ofrece, desde nuestra perspectiva, una forma de resguardo de la operación significativa más profunda que propone la publicación, la cual queda velada por el discurso médico.

En favor de esta interpretación, podemos referir la débil argumentación por el cual se “esclarece” que:

... una revista con el nombre de *Pata de Ganso* intenta subrayar la necesidad del buen funcionamiento de esta estructura anatómica en la integridad de la rodilla para la feliz consecución de la expresión plás-

tica y actividades corporales (danza, teatro, mimo, acrobacia, etc). (1986g: 7).

Es decir, que la misma iniciativa de la publicación se nos muestra oculta bajo términos aceptables otorgados por las explicaciones científicas que estabilizan la proposición pata de ganso solo a un punto de articulación para la reproducción de actividades corporales saludables.

No obstante, la emergencia de la figura del *ganso*, en el sintagma del título, desplegó un imaginario propio, que precisó una aclaración más que elocuente por parte los editores:

Muchos de ustedes se preguntan el motivo de este nombre para una revista dedicada a la danza, y otras disciplinas artísticas, de lo que se puede estar seguro es su no vinculación con la pisada de esa ave tan poco graciosa para caminar o “danzar”. (1986g: 7).

Tal negativa a vincular el sentido de la publicación con el ave de “poca gracia” se presenta más bien como una invitación a pensar esa relación. La misma redacción del enunciado, parece sugerir una lectura que omita el “no”, donde efectivamente se vincule el propósito de la revista con la danza “poco graciosa” del ganso.

Por el contrario, consideramos que la introducción de este sustantivo animó un imaginario que cohesionó la identidad a la revista. El elemento “ganso” configuró un exceso, que hizo de la revista algo más que su mera y efectiva publicación. Así como la revista fue tramada, organizada y pensada, fue la condición de posibilidad para que después algo irrumpiera, colocándose en exceso respecto de ella e introduciendo una novedad. *Pata de Ganso* se postuló, aun de modo involuntario, en favor de los *gansos*, más aún, se convirtió en la voz de éstos. La promesa que anidaba en su

nombre se manifestó en su escritura. De allí devinieron las “lecturas de gansos”, “entrevistas de gansos”, “críticas de gansos” que observamos anteriormente. La carencia de gracia al danzar/caminar migró a la cadencia de escritura de la revista. En definitiva, crearon un modo de hacer, proponer e interpretar las artes escénicas desde la percepción y acción de un nuevo sujeto.

Un sujeto producido por la experiencia de la *Universidad situada* (Rinesi, 2015: 95), que tramó una imaginación poética, y política, muy novedosa, palpable en el primer Editorial. El hombre grande fantasea con una bailarina de ballet pequeña. El ganso imita al cisne. Un ganso que es todos los gansos. Uno y todos los gansos poblando la Universidad.

IV

Extensa e intensa, la universidad aloja una comunidad de diferentes con variadas dinámicas de conocimiento —puesto que como sabemos, el de las aulas no es el único posible—, y es precisamente en relación con el “fuera de sí”, que encuentra su razón y su sentido. La universidad misma aprende en la interacción con los territorios en los cuales actúa. No solo ejerce su responsabilidad social, su obligación y su sentido, sino también pone en crisis los límites de su modo de pensar dando paso a imaginar nuevas formas de interrogar al mundo. Eso es lo que los *gansos* trastocaron desde el CCRRR.

Si como dice Delich, “se han abierto los cauces” para que pudieran salir los universitarios con sus conocimientos hacia el entorno; es preciso también seguir con atención los cauces que se abrieron hacia dentro de la universidad, donde otros sujetos urdieron, idearon y concibieron modos de creación de conocimiento diferentes que poblaron

y transformaron la institución. Estos espacios ya han dado muchas muestras de no ser un “afuera” pasivo que espera el “altruismo” de la Universidad, sino que son parte de la vida universitaria y de las discusiones democráticas de un país.

Recuperar la experimentación de *Pata de Ganso* por crear otra forma por fuera del discurso competente nos permite interpretar esta experiencia, aunque breve, como un episodio del ejercicio de una democracia participativa desde la universidad. Contra la representación de la democracia que delega la toma de decisiones en “los que saben”, los “competentes”, los “cisnes”, se alzan los *gansos* como sujetos que también tienen derecho a la universidad.

Bibliografía

- Calzon Flores, N. (comp.). (2009). *25 años del Rojas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Chauí, M. de S. (1997). *Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez.
- Delich, F. (1986). Universidad y cultura nacional (En el acto inaugural del Centro Cultural “Rector Ricardo Rojas”. UBA. 6 de septiembre de 1984). En *Mega-Universidad. Discursos Plurales*, pp. 59-63. Buenos Aires: Eudeba.
- _____. (2014). *808 días en la Universidad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Eudeba.
- Fin de Siglo*. (1987). Cultura sin careta (y gratis) o núm. 1, pp. 76. Buenos Aires.
- González, H. (2018). *Saberes de pasillo: Universidad y conocimiento libre*. Buenos Aires: Paradiso.
- Grüner, E. (1985). Entredichos sobre la decadencia del ensayo argentino. En *Sitio 4/5*, pp. 5-8. Buenos Aires.
- Ludmer, J. (1985) “Algunos problemas de Teoría Literaria”, Programa. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Pata de Ganso*. (1986a). Editorial, núm. 1, p. 3. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.

- _____. (1986b). Ana María Stekelman: Creo que hay que hacer lo que se desea sin necesidad de rotular, núm. 1, p. 5. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1986c) Roxana Grinstein: La técnica hay que aprenderla, dominarla y olvidarla, núm. 1, p. 7. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1986d). Raquel Sokolowicz: En esto del clown hay mucho mito, núm. 2, p. 9. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1986e). Ana Itelman-Doris Petroni: Un dique al que se le había abierto las compuertas, núm. 3, pp. 4-5. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1986f). Ana Kamien: El lenguaje de la danza es inventado por los hombres, se toma de la Naturaleza, núm. 6, p. 9. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1986g). Develamos el misterio de la Pata de Ganso, núm 5, p. 7. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1987a). Batato Barea a su regreso de San Pablo, núm. 11, pp. 10-11. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- _____. (1987b). Patricia Stokoe: Quiero escribir mi propia poesía. En *Pata de Ganso*, núm. 11, pp. 6-7. Buenos Aires: Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Pezzoni, E. (1999). *Enrique Pezzoni, lector de Borges: Lecciones de literatura, 1984-1988*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Puiggrós, A. (2019). El derecho a la educación, punto de partida. En *La escuela, plataforma de la patria*, cap. 8. Buenos Aires: CLACSO.
- Rinesi, E. (1993) *Seducidos y abandonados. Carisma y traición en la 'transición democrática' argentina*. Buenos Aires: Manuel Suarez.
- _____. (2015). *Filosofía (y) política de la Universidad*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Slaughter, S. y Leslie, L. (1997). *Academic capitalism: Politics, policies, and the entrepreneurial university*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Tatián, D. (2017). Variaciones sobre la autonomía. La Reforma Universitaria en disputa. En *Universidades*, núm. 72, pp. 5-14.
- Weber, M. (1997). *Ensayos sobre metodología sociológica*, trad. de José Chávez Martínez. México: La red de Jonas.

Epílogo

Una provocación antes que una conclusión

GEDAL

"Think locally, fuck globally!"
Gogol Bordello

A partir de la necesidad de revisar las narrativas establecidas de la(s) danza(s) argentina(s) y de bucear en la heterogeneidad que dichos relatos niegan, nos preguntamos: ¿cómo hacer una narrativa de las danzas argentinas sin ser totalizantes? ¿Qué tácticas o astucias de los débiles generar para eludir la homogeneización e invisibilización de cuerpos, razas, géneros, voces? ¿Cómo descolonizar archivos, genealogías, movimientos, etcétera?

Entendemos que la perspectiva historicista (historicismo teleológico) existente en torno a *la danza* funciona como un relato universalizador y totalizante ya que privilegia las estéticas, las prácticas y las geografías conectadas directamente con los autoproclamados centros de poder (Estados Unidos y Europa). Deseamos develar esa falsa totalidad que supone que las partes expresarían armónicamente a un todo —inexistente e imposible—. Por el contrario, lo que se postula como el *todo* es solamente una *parte* que en virtud de su hegemonía se presenta como total. Así, *la parte*, al ocultar su *particularismo/provincialismo* detrás del *universalismo*,

se muestra como *el todo* de la Civilización, de la Razón, de la Historia, la Verdad...la Danza.

Además, este relato totalizante se basa especialmente en la danza escénica que está a su vez, anclada en un relato teleológico, lineal y progresivo —propio de la modernidad— y que se postula como si fuera unívoco, y por ende, excluyente. De esta forma, se favorecen determinadas estéticas (el ballet, la danza moderna, la contemporánea y la performance), lo que supone un acto de colonización sobre *nuestra historia*. La revisión de lo que llamamos una genealogía indiscutida implica analizar, desde una perspectiva crítica y emancipadora, su naturalización ya que por medio de ella se impone como única. Un discurso de esta índole, es decir, que niega, no permite la visibilización de la diversidad de los cuerpos, de las razas, de los géneros, de las comunidades, de los lazos, etcétera.

Dicho relato canónico establece un patrón psíquico, social, político y cultural que resulta normativizante, un espejo del discurso colonial. ¿Es posible ensayar un rechazo —o al menos una interrogación— a que “nos digan”, desde los privilegios epistémicos del *punto cero*, lo que “somos”? Incluso en este camino, sabemos, será necesario estar alertas ante la posibilidad de que en una suerte de adoctrinamiento solapado se nos indique cómo es pertinente reaccionar.

Nuestras lecturas y propuestas se basan más en construir un diálogo crítico en torno a la identidad cultural que se conforma a partir de luchas de poderes —reconocemos esa tensión intrínseca—, y menos en una mera recepción pasiva de discursos y metodologías preestablecidos. Afirmamos la heterogeneidad, condición que implica incluir distintas definiciones de danzas, sus ámbitos de aplicación y/o circulación, sus poéticas, modos y medios de producción y valores, así como la variedad de enfoques y de metodologías. Por tal motivo, hablamos de historias de las danzas argentinas.

A la vez, frente a la Historia de la Danza (ese relato universalizador, totalizante, canónico e indiscutido), nos proponemos construir otras investigaciones como un gesto/movimiento/danza desobediente en sentido epistemológico y político, a través de lo polifónico, dando cuenta de las particularidades y de sus posibilidades en torno a la multiplicidad que, en nuestra grupalidad, se hace manifiesta.

Queremos dar cuenta de nuestro lugar de enunciación: basamos esta escritura en el debate y en el constante cuestionamiento de nuestros propios presupuestos. Desde una postura opuesta a la idea de danza como universal esencial, situamos esta reflexión compartida en el conflicto y en las contradicciones que acarrea pensarnos en plural. Por tal motivo, nos interesa el diálogo en al menos, tres aspectos: de múltiples historias con la historiografía establecida, de nuestras posturas entre sí y de estos relatos con otros posibles. Como se deduce, cuestionamos las relaciones dadas entre canon, herencia y recepción. Se trata de oponer lo singular a lo canónico; lo discontinuo, a la linealidad indiscutida, y la utilización crítica, a la reproducción.

Asumir el nosotrxs de los relatos de las danzas argentinas quizás signifique, por ejemplo, correr aquellos puntos de partida instalados como hitos fundacionales. Conformar un nosotrxs, como responsabilidad en la construcción de los discursos, quizás sea dialogar, horizontalmente, con otras historias, atendiendo a sus singularidades sin que se imponga una jerarquía teleológica.

Planteamos una posibilidad situada en lo local a partir de lo múltiple, es decir desde diversos enfoques. Contra la peligrosa desterritorialización afirmamos un pensamiento situado y materialista. Trabajar desde y para América Latina requiere pensar las particularidades de nuestra propia inserción diferencial en el mundo con el propósito de evitar la completa homogeneidad. El pensamiento situado es, sin

duda, un gesto que hace temblar un entramado conceptual con que occidente ha impuesto modos de sentir-pensar aparentemente inquebrantables. Así, cuestionamos cualquier idea de pasividad a la hora de encontrarse ante ciertas teorías o marcos conceptuales, generalmente provenientes de lo que históricamente se reconoce como el centro de legitimación; y proponemos lecturas abiertas a discusiones entre pares pensantes desde las danzas latinoamericanas y argentinas.

Proponemos poner en discusión el pensamiento occidental que se impone como único, rasgando o ampliando aquellas fisuras que dejan al descubierto la fragilidad de lo que se propone como hegemonía. A través de nuestro ejercicio de revisar los discursos canónicos que se formulan desde distintas disciplinas, epistemologías, perspectivas curatoriales, metodologías, etcétera; pretendemos poner de manifiesto los hilos que la tejen y los fundamentos que la estructuran. En oposición a las historias entendidas como meras ficciones —que corren el riesgo de reproducir el mismo ocultamiento de la violencia mencionada— consideramos imprescindible recuperar la dimensión material, política e ideológica de las historias de las danzas como producto de contextos, de procesos sociales y políticos, de violencias y de invisibilizaciones. Sin dudas, nos reconocemos como parte de una heterogeneidad más amplia y no pensamos bajo ningún modo nuestra propuesta como un relato totalizante.

Abogamos por derrumbar certezas construidas desde la totalización modernizadora y por abolir afirmaciones categóricas —y categorías normativizantes en sí mismas—, sin por ello caer en la falta de compromiso posmoderno en el que no habría posibilidades de construcción. Queremos cuestionarnos y poner en jaque, queremos más voces y discusiones críticas con fundamentos, y también ensayar posibles respuestas,

arriesgar hipótesis y otras epistemologías. De este modo, pretendemos encontrarnos en lo común de la participación política y disputar el poder, construir hegemonía.

Desconfiamos de la ontología de la danza definida exclusivamente como cuerpo y como movimiento, donde el estatuto artístico de la misma y de sus secuaces —la estética e incluso la coreografía y la performance—, se plantean como únicas posibilidades de abordar la(s) práctica(s) de la(s) danza(s). Sospechamos de la supuesta autonomía disciplinar o del enfrentamiento metodológico entre Historia, Filosofía, Semiología, Sociología y Antropología de las danzas.¹ Apostamos al trabajo transdisciplinar, y por eso nos paramos desde los Estudios de las Danzas. Consideramos que la práctica de la danza implica diferentes capas o universos de sentido: político, social, ritual, económico, poético, entre otros. Priorizar o jerarquizar uno u otro, dependerá de la perspectiva de cada investigadorx, aunque a menudo esté oculta por la matriz ideológico-disciplinar. Nuestro pensamiento localizado implica explicitar estas perspectivas y las metodologías de trabajo y análisis.

No queremos conciencias tranquilas sino desobediencia epistémica. Ser iconoclastas, tirar abajo monumentos —recordando el peligro de crear nuevos— y recuperar o poner en evidencia voces, relatos y corporalidades silenciadas (incluidas las propias) con la idea de generar contrahegemonía. Recuperar textualidades, materiales, cuerpos como objetos o como sujetos, archivos como cuerpos: dar vuelta los nombres tal como fueron asignados, incluir o revertir tradiciones, arriesgar lógicas alternativas, reordenar, subvertir, descomponer. En definitiva, “poner los cuerpos” en otras historias de las danzas será escribirlas de nuevo, una

1 Incluso sospechamos de la dicotomía “danza” y “baile” que se propaga por tierras de habla hispana.

y otra vez, cuestionar la identidad, vencer la dicotomía o su revés: la posmodernidad que nada o todo lo puede.

Divisamos en la trama un campo de disputa en el que los discursos hegemónicos se reconozcan como lo que son: entramados de poder históricamente situados a los que debemos hacer frente, agudizando en sus fisuras las posibilidades de construir; buscamos desentrañarlos para abrir otras narrativas. Queremos animar a que se inscriban otras opciones, esas que todavía no contemplamos, fragmentos y relatos que todavía quedan sin escuchar, sin conjugar, sin ¿saber?

Reiteramos, insistimos: no queremos conciencias tranquilas sino desobediencia, no queremos relatos adormecedores sino provocaciones.

Las autoras

Alcala, Victoria

Doctora en Letras (UCA-CILA-CONICET). Actualmente, docente en "Seminario de Literatura Argentina" para la carrera de Letras (UCA) y en "Taller de escritura" (UCEMA). Enseña en nivel secundario desde 2015 y en nivel terciario fue titular en las materias "Danzaterapia", "Arteterapia", "Expresión literaria" entre 2016 y 2020 (CEIAC). Su trabajo se centra en el estudio de la intersección entre poesía y danza. Fue becaria a intérprete en el Grupo de Experimentación de Artes del Movimiento (GEAM-UNA). Participa de la Red Interuniversitaria de Estudios de Literatura Argentina (RELA) y es miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) del Instituto Argentino de Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Forma parte del proyecto "Estudios intermediales comparados: De las narrativas interactivas a las experiencias virtuales" (Universidad de Santiago de Compostela, 2020). En 2020 publicó *Susana Thénon. La loba esteparia* y dirigió el video documental poético *Una bailarina de papel*, en torno a Scaccheri. De forma independiente, bailó en festivales de danza, además de realizar publicaciones en el campo de la poesía.

Arenas Arce, Belén

Especializada en Gestión y Comunicación Cultural y en Gestión y Control de Políticas Públicas en FLACSO, Argentina. Licenciada en Ciencias Políticas por la Universidad

de Buenos Aires. Investigadora centrada en danzas y políticas, en el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) de la Universidad de Buenos Aires. Co-coordinadora del Núcleo de investigación en danzas, política y articulación gremial de la Red Nacional Danza Sur. Investigadora en el proyecto Fondart "Danza y Política: Investigación en torno a las organizaciones de la danza en Chile desde 1990 al 2020". Investigadora en el Proyecto FiloCyT "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)". Coautora de los artículos "Moviendo preguntas desde y en torno a la danza contemporánea. Modos de organización: la cuestión laboral como problemática" (2018) publicado en el libro *Cultura independiente. Cartografía de un sector movilizad en Buenos Aires. Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX*; y "Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990" (2021) publicado en la revista *Tenso Diagonal*.

Cadús, Eugenia

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, donde también ejerce la docencia y dirige el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Investigadora del Departamento de Artes del Movimiento de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Además de su labor docente en la carrera de Artes, ha enseñado en la UNA y la UNTREF, y ha sido docente invitada en diversas cátedras y seminarios de grado y posgrado. Sus intereses de investigación incluyen los vínculos entre danza y política en América Latina, las representaciones identitarias y de nación, y los estudios decoloniales. Ha participado y participa en múltiples investigaciones, actualmente codirige el proyecto FILOCYT "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)". Participa de la asociación internacional Dance Studies Association como Nominations Committee Representative. Miembro de la Red de Estudios sobre el Peronismo. Forma parte del Consejo Editorial de la serie "Composiciones para el diseno" editada por la Dirección de Danza de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y de la revista *Conversations Across the Field of Dance Studies*. Fue Editora (2019-2021) de la revista *Investigaciones en Danza y Movimiento* (UNA). Es practicante de danzas y su trabajo creativo incluye participar como asesora artística e histórica y dramaturgista en diversas obras. Autora del libro *Danza y Peronis-*

mo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares (Editorial Biblos, 2020), así como de numerosos artículos científicos.

Clavin, Ayelen

Magister en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Becaria doctoral del CONICET. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la UBA. Licenciada en Composición Coreográfica por la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Docente de "Composición Coreográfica V" (UNA) y "Composición Coreográfica para Danza Contemporánea" (Profesorado ESEA en Danza N°2 Jorge Donn, CABA). Sus investigaciones se centran en las poéticas de desocultamiento de los procesos creativo-productivos de las prácticas dancísticas latinoamericanas, y las relaciones entre danza, trabajo, y mercado. Integra el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas, IHAAL, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Participa del proyecto FILOCYT "Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura (1933-1954)". Publicó los artículos "Acerca de la imposibilidad de representar: la deconstrucción de la narración en La Bahía de San Francisco de Luciana Acuña y Fabián Gandini" (2010) escrito junto a Cadús y publicado en *Telón de Fondo*, y "Maravillosa: un modo posible de diluir el aura en ironía" publicado en el libro editado por Patricia Dorin, *V Jornadas de Investigación en Danza 2011: en la práctica y reflexión coreográfica* (UNA, 2015).

de la Puente, Irene

Doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) cuyo tema de investigación es el estudio de las revistas culturales dedicadas a la danza durante la postdictadura. Es Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y diplomada en Producción Cultural y Espacios Culturales por el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Actualmente se desempeña como docente en "Introducción a las Artes Escénicas" (Artes, FFyL, UBA) y colabora con el "Taller de Trabajo Final" para la Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza (DAM-UNA) y el Seminario "Performatividad y Artes del Movimiento" de la Maestría en Performance del Departamento de Artes Dramáticas (UNA). Desde 2015 a la ac-

tualidad integra el equipo de investigación en danza a cargo de Susana Tambutti y es miembro del Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL). Participa de proyectos de investigación en la UBA y la UNA. Publicó en 2021, junto a Eugenia Cadús, el artículo "El arte de la coreografía: profesionalización y promoción de las danzas en la *Guía quincenal de la actividad artística e intelectual argentina (1947-1950)*" en la revista *Tenso Diagonal*.

Iglesias, Aldana Yasmin

Licenciada en Sociología, Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Tutora en la Diplomatura en Ciudades y comunidades sostenibles, resilientes e inclusivas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF) en conjunto con el Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible de la Nación. Se desempeña en el campo de la investigación especializada en la relación danza y trabajo. Desde el 2018 integra el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) (IHAAL, FFyL, UBA). Es intérprete de danzas populares y forma parte en distintas propuestas escénicas. Publicó en 2021, junto a Belén Arenas Arce, el artículo "Las políticas públicas culturales para la danza en el siglo XX. Tensiones entre los primeros gobiernos peronistas y la década de 1990" incluido en el dossier "Artes escénicas y Estado en Iberoamérica" de la revista *Tenso Diagonal*.

Danzas desobedientes. Estudios sobre prácticas de las danzas en Buenos Aires (1940-2018) es resultado del trabajo de investigación llevado a cabo por el Grupo de Estudios de Danzas Argentinas y Latinoamericanas (GEDAL) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) entre 2018 y 2020, bajo la dirección de la Dra. Eugenia Cadús. El libro responde a la necesidad de contrarrestar la narrativa establecida de los Estudios de Danzas argentinos desde su misma materialidad, "peinar a contrapelo" la historia, siguiendo la expresión de Walter Benjamin. Es un gesto de desobediencia epistémica que propone construir conocimiento localizado, desde el Sur, sobre las prácticas dancísticas de Buenos Aires entre 1940 y 2018. No obstante, esta historia no pretende ser total, sino que son historias posibles de múltiples voces, que amplían el horizonte de posibilidades y de inteligibilidades. Estas historias ensayan debates, argumentos y contraargumentos, con otras epistemologías. Así, cada escrito incluido en el presente libro expone una voz particular, un punto de enunciación localizado que denota recorridos de investigación, metodologías y puntos de vista que buscan de un modo u otro mover los cimientos de las narraciones establecidas y visibilizar otras.



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

ISBN 978-987-8927-08-4



9 789878 927084