

Subvertir la precariedad de la danza

VALLEJOS, Juan Ignacio / CONICET, IAE-UBA, IDAES- UNSAM – juanigvallejos@gmail.com / jvallejos@unsam.edu.ar

Eje: Área de Investigaciones en Danza y Artes del Movimiento ^[1]_[SEP] Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: precariedad - danza contemporánea – danza y política – colonialismo estético

» **Resumen**

El siguiente texto se propone ofrecer una introducción sintética del concepto de precariedad como herramienta para analizar las prácticas de danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires. Luego de una introducción teórica se avanza, a través del análisis de la obra del coreógrafo argentino Fabián Gandini, sobre los fundamentos de lo que podríamos denominar una *estética de la precariedad*. A partir de una definición de la problemática ligada a la imposible contemporaneidad de la danza periférica, el análisis llega a la conclusión de que es a través de la exposición de esa imposibilidad que la estética de la precariedad logra redefinir los límites de lo contemporáneo en las artes del movimiento.

» **Presentación**

La precariedad representa hoy en día una circunstancia innegable en la vida de los bailarines y coreógrafos de danza contemporánea de Buenos Aires. Esta condición no se limita solo a los precarios modos de producción y a las abusivas relaciones laborales que se reproducen en el campo de la danza contemporánea local, ni al descrédito que el trabajo artístico puede generar en parte de la sociedad. La precariedad es en realidad un elemento constitutivo de la práctica de la danza contemporánea en Argentina desde un punto de vista social, histórico y estético. Representa la expresión de un proceso inacabado de “modernización cultural” a partir de modelos colonialistas europeos y americanos, y es hasta cierto punto la confirmación constante de una supuesta falta inherente, insalvable del arte periférico.

El estudio del fenómeno de la precariedad se ha convertido en un tema común en las ciencias sociales y humanas en los últimos años. Particularmente en el campo de los Estudios de Danza y Performance, ha sido teorizado por autores como el sociólogo e investigador de danza norteamericano Randy Martin y la artista y académica brasileña Eleonora Fabião. Randy Martin introduce su visión del concepto en su artículo “A precarious dance, a derivative sociality [Una danza precaria, una socialidad derivada]” (2012). En ese texto el autor explora la idea de lo derivado, término económico proveniente del terreno de las

finanzas, como una lógica social, que de algún modo puede aplicarse al análisis de las prácticas de danza popular como por ejemplo el hip-hop. Desde su punto de vista, la precariedad parecería tener una inesperada o “derivada” consecuencia positiva que se expresa a partir de la difusión de prácticas políticas de auto-producción, auto-organización y auto-representación. Desde una perspectiva diferente, aunque con un tono similar, Eleonora Fabião, en su artículo “On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro [Sobre la precariedad y la performance: 7 acciones para Río de Janeiro]” (2010), explora la idea de precariedad como herramienta conceptual y como material de trabajo artístico. En su texto sostiene que en lugar de considerar la falta de recursos como una debilidad, como algo a ser evitado según la lógica del capitalismo, la misma debería ser valorada. Fabião propone investigar la fuerza política de la precariedad, su potencia estética y su energía filosófica. Ambas miradas se oponen diametralmente a la idea que, de un modo intuitivo, podemos tener del concepto. La precariedad parecería ser una oportunidad para el desarrollo de la creatividad en lugar de una condición que lleva al sufrimiento y a la angustia. Quizás deberíamos pensar que ambos fenómenos coexisten de un modo resumido en el mismo concepto de precariedad.

El concepto de precariedad generalmente es utilizado para caracterizar una situación de inestabilidad económica (Pewny 2011). La palabra hace referencia a un sustrato material y expresa el producto de una condición material, pero también implica un efecto a nivel ontológico, que genera una forma de subjetividad precisa: una subjetividad precaria. El poder no se articula solamente a partir de una estructura económica que produce la precariedad, sino también a partir de un entorno sociocultural que produce subjetividades precarias, es decir, sujetos que aceptan la precariedad como un elemento constitutivo de su individualidad, de su forma de estar en el mundo. Existe una razón que subyace a esta aceptación a nivel individual, una justificación moral, y sostengo que es el hecho de sentirse en deuda con el poder. Es el sentimiento subjetivo de tener una obligación aún no saldada (quizás imposible de saldar) con una autoridad superior. En consecuencia, subvertir la precariedad requiere un acto político de negación de la condición de endeudamiento que la ocasiona. En otro texto (Vallejos, 2019) desarrollé las implicancias de esta conceptualización para la historia de la danza argentina y para un estudio de las relaciones de producción de la danza, aquí voy a concentrarme en la faceta estética de este enfoque.

› ***La estética de la precariedad***

La obra del coreógrafo argentino Fabián Gandini, podría ser descripta en los términos de una estética de la precariedad relacionada no sólo con un lenguaje cinético determinado sino también con una crítica de las prácticas coreográficas a nivel profesional en el ámbito local. A partir de un uso particular de la percepción del tiempo y de la lentitud del movimiento como herramientas dramáticas, Gandini tiende

a reconfigurar un tendencia expresionista y neoclásica muy presente en la danza argentina. Considero que su trabajo coreográfico corporeiza un posicionamiento político al exponer una forma específica de fragilidad performática, que se ubica en las fronteras de la ficción teatral.

En lo referido a su conceptualización de la precariedad, podríamos analizar su intervención en el marco de una entrevista que el periodista Maximiliano Diomedi le hizo a él y al grupo de intérpretes unos días antes del estreno de su obra *En la boca de la tormenta* en septiembre de 2015. Allí Gandini sostenía:

“No es que agarramos el marco, lo conceptual, esta moda o lo que sea [en referencia a la danza conceptual o a la non danse francesa]. [...] Hay algo social que para mí... Quiero decir, yo estoy creando una obra y por suerte apareció un subsidio [...], pero en realidad yo todavía no tengo un peso. La plata que fue saliendo es porque yo ponía o ellas ponían. Y ese discurso está en la obra sin que quede por delante, sin hacer un panfleto. Entonces toda esa estructura de la lamparita, la silla y ella, hasta el mismo proceder tiene por detrás la potencia o el corazón de ese discurso. Es una precariedad que genera poética. (Diomedi, 2015)

La idea de concebir a la precariedad como a una fuerza creativa es planteada por muchos discursos artísticos contemporáneos. Algunos críticos alagan cínicamente la vitalidad y la frescura de los artistas provenientes de países pobres que trabajan duramente por su amor al arte, y otros entienden a la precariedad como a un límite que genera un verdadero poder creativo. En este último sentido, la bailarina y performer Paula Almirón, intérprete de la obra *En la boca de la tormenta*, argumentaba durante la entrevista con Diomedi que la precariedad exhibida por la obra coreográfica enunciaba una postura ética desde el momento en que planteaba las preguntas de: ¿qué es lo que define el valor de una obra de arte? ¿qué es lo que un intérprete en escena o una persona en la sociedad valoran en una obra de arte?”. La obra de Gandini expresa de ese modo una estética y una ética de lo esencial bajo la forma de una crítica de la sociedad de consumo. Para Almirón, el marco que se había establecido en la escena buscaba cuestionar la ideología del espectador, no era casual, sino que cumplía una función específica. Por su parte, Gandini afirmaba que existía efectivamente una voluntad de hacer visible el ‘artificio del dispositivo’ y su innegable precariedad, se buscaba exponer las condiciones específicas de producción del trabajo.

› **La quietud como fragilidad**

En un artículo reciente, Gerald Siegmund presenta un problema que a menudo encuentra en su trabajo como profesor: el “student’s impulse not to move at all anymore, since according to their understanding, any kind of movement can be exploited by creative capitalism [impulso por parte de los estudiantes de no moverse más, ya que, según su entendimiento, cualquier tipo de movimiento puede ser explotado por el capitalismo creativo” (Siegmund, 2016: 27). La quietud o lentitud de las acciones como forma de resistencia o desobediencia ha ganado una considerable aceptación en los últimos años. En particular,

Bojana Kunst (2015: 131) afirma que el trabajo coreográfico que se focaliza en la duración del movimiento puede tener una impronta culturalmente subversiva porque muestra cómo nuestra percepción acelerada del tiempo es algo construido socialmente y está condicionada económicamente. El libro de Kunst, *Artist at work* termina proponiendo como un lema de desobediencia en defensa del arte: “do less, precisely when confronted with the demand to do more [haz menos, precisamente cuando te enfrentes a la demanda de hacer más]” (Kunst, 2015: 192). André Lepecki también problematiza la definición de danza como movimiento y su connotación implícitamente positiva en su libro *Exhausting dance* (Lepecki, 2006: 12). El autor toma el concepto de “still act [acto de quietud]” de la antropóloga Nadia Seremetakis y en este sentido afirma que “the still acts because it interrogates economies of time, because it reveals the possibility of one’s agency within controlling regimes of capital, subjectivity, labor, and mobility [la quietud actúa porque interroga las economías del tiempo, porque revela la posibilidad de la agencia individual dentro de los regímenes de control del capital, de la subjetividad, del trabajo y de la movilidad]” (Lepecki, 2006: 15).

Gandini no está necesariamente influenciado por estos autores, aunque su trabajo coreográfico está fuertemente marcado por la lentitud e incluso por la quietud del cuerpo en el escenario. En su caso, esta actitud se relaciona con lo que él entiende como una habilidad del intérprete, definida a partir del hecho de poder estar presente en la escena, poder exponerse ante el público. Para Gandini, la presencia está relacionada con la lentitud, con el *tempo* de la acción y con el abandono del deseo. En su obra, la lentitud no es un acto de resistencia; no hay un razonamiento estratégico detrás de ella. La lentitud es un vehículo para alcanzar la fragilidad afectiva del artista y del espectador. En este sentido, el trabajo de Gandini podría considerarse como una forma de “teatro de lo precario”, en los términos en los que lo define Katharina Pewny, porque expresa “instability in two senses: in the sense of the vulnerability of the human on an ontological level, and in the sense of economic instability [la inestabilidad en dos sentidos: en el sentido de la vulnerabilidad del ser humano a un nivel ontológico, y en el sentido de inestabilidad económica]” (Pewny, 2014: 288).

La *estética de la precariedad* en la obra de Fabian Gandini es una forma artística que expone las condiciones del trabajo artístico en la periferia. Se distingue del hecho de “estetizar la pobreza” y también de la “mirada filantrópica o romántica” sobre el arte en los países periféricos. Estetizar la pobreza significa representar un mundo sin enfrentamientos políticos, una sociedad donde los pobres viven en armonía con los ricos, donde la desigualdad se acepta como un hecho natural. La estética de la precariedad hace lo contrario al poner en primer plano la desigualdad y las luchas dentro de la sociedad. No oculta el conflicto, sino que lo expone. Por su parte, la mirada romántica celebra la devoción y la entrega de los artistas periféricos que sufren la precariedad. Se supone que son los verdaderos artistas

porque el “verdadero arte” está arraigado en el sufrimiento y el compromiso. Considero que esta visión romántica expresa una interpretación condescendiente y cínica del “arte del pobre” que confirma la exclusión del artista periférico, es decir, su imposible participación en la contemporaneidad. La estética de la precariedad no abraza el sufrimiento; encarna el sufrimiento como forma de protesta. Para esta discusión es necesario tomar como referencia las ideas del coreógrafo ecuatoriano Fabian Barba sobre la danza y el colonialismo estético (Barba 2017). Según Barba, la contemporaneidad le es negada a la cultura de la danza periférica porque desde el centro se la percibe como intrínsecamente obsoleta, como una danza estructuralmente relegada al pasado, una forma artística que siempre llega tarde a la contemporaneidad europea (Barba 2017, 400). Es a este fenómeno al que hago referencia cuando pienso en la precariedad intrínseca de la danza periférica.

› **A modo de cierre**

En última instancia, la fragilidad en la estética de la precariedad se relaciona con una demanda ética, que presupone el hecho de enfrentarse al *rostro del otro* (Pewny, 2014). Desde esta perspectiva, la estética de la precariedad concibe la posibilidad de que “theatrical performances constitute an encounter with the other when possibilities are opened up for the spectators to respond to the vulnerability of the other [las representaciones teatrales constituyan un encuentro con el otro, desde el momento en que se abren posibilidades para que los espectadores respondan a su vulnerabilidad]” (Pewny, 2014: 287). A partir de su interpretación del concepto de rostro del filósofo francés Emmanuel Lévinas, Judith Butler afirma que: “to respond to the face... means to be awake to what is precarious in another life or, rather, the precariousness of life itself [responder al rostro [...] significa estar atento a lo que es precario en la otra vida o, más bien, a la precariedad de la vida misma]” (2004: 134). No debe ser un acto de empatía con el otro, sino que “it has to be an understanding of the precariousness of the Other [tiene que ser un entendimiento de la precariedad del Otro]” (Butler, 2004: 134). Sostengo que la estética de la precariedad (re)presenta a la danza periférica como a “un Otro” que requiere ser entendido en sus propios términos, en su precariedad constitutiva, profundamente arraigada. Judith Butler afirma lo siguiente: “for representation to convey the human, then, representation must not only fail, but it must show its failure [para que la representación transmita lo humano, entonces, la representación no solo debe fallar, sino que debe mostrar su fracaso]” (Butler, 2004: 144). Yo diría que la estética de la precariedad de Gandini se basa en la misma paradoja. Es a través de la exposición de su propio fracaso en ser contemporáneo que finalmente accede a la contemporaneidad en el arte. La historia de la danza periférica es un precarium, un territorio que nos puede ser expropiado en cualquier momento, y subvertir la precariedad implica acciones político-artísticas que contribuyan a “the creation of a human world—that is, of a world of reciprocal

recognitions [la creación de un mundo humano, es decir, de un mundo de reconocimiento recíproco]”
(Fanon, 2008, 170).

Bibliografía

- Barba, F. (2017). "Quito-Brussels. A Dancer's Cultural Geography". En Franko, M. (editor) *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, Oxford, Oxford University Press.
- Butler, J. (2004). *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London, Verso.
- Diomedí, M. (2015). "Trabajo con la fisura. Entrevista con Fabián Gandini, director de En la boca de la tormenta". Acceso el 1 de septiembre de 2017. <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/10/trabajo-con-%20la-fisura-entrevista-con.html>
- Fabião, E. (2010). "On Precariousness and Performance: 7 Actions for Rio de Janeiro". *Women & Performance: a Journal of Feminist Theory* 20 (1): 101-111.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. London, Pluto Press.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*. Winchester (Washington), John Hunt Publishing.
- Lepecki, André. (2006). *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York-London, Routledge.
- Martin, R. (2012). "A precarious dance, a derivative sociality". *TDR/The Drama Review* 56 (4): 62-77.
- Pewny, K. (2011). "Performing the Precarious. Economic Crisis in European and Japanese Theatre (René Pollesch, Toshiki Okada)". *Forum Modernes Theater* 26 (1): 43-52.
- Pewny, K. (2014). "Tracing the Other in the Theatre of the Precarious (Lola Arias, Elfriede Jelinek, Meg Stuart, Wajdi Mouawad, Christoph Marthaler)". *Arcadia* 49 (2): 285-300.
- Siegmund, G. (2016). "Mobilization, Force, and the Politics of Transformation". *Dance Research Journal* 48 (3): 27-32.