

Danza y trabajo en Por el dinero de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky

MORENO MAGLIANO, Micaela / IAE-UBA, IDAES-UNSAM, UNLP, UNC, UPC -
micelamorenomagliano@gmail.com

Eje: Artes Performativas - Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: danza y trabajo – amor y dinero – potencial político*

» **Resumen**

El presente escrito aborda el análisis de la pieza escénica *Por el dinero* de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky, focalizando en el modo en que se establece en ella una reflexión particular acerca de la temática “danza y trabajo” complejizando la problemática y permitiendo esbozar la producción de subjetividad inherente al proceso de realización y al modo en el que la performance, obra, tiene lugar y es producida en una estructura de producción específica (Cvejić y Vujanović, 2010). Para ello parte del procedimiento de significación de la obra que permite, según versa en su sinopsis, situarla “en el punto exactamente equidistante entre el teatro, la danza, el documental y el ensayo económico”. Destaca principalmente la construcción de biografías económicas y la presentación del dinero y el amor como planos irreconciliables. Sitúa en el particular abordaje de esos aspectos su potencial crítico como hecho escénico. Así, reconstruye una descripción general de este efecto de sentido desarrollado en torno a la construcción de las biografías económicas de los artistas que integran *Por el dinero*. Por otro lado, articula la temática planteada con los desarrollos teóricos elaborados en torno a la noción del trabajo artístico en las sociedades post-industriales. En este aspecto retoma las observaciones desarrolladas por la teórica Bojana Kunst acerca del potencial político y estético de la danza (2013).

» **Presentación**

El presente abordaje se enmarca en una investigación exploratoria en desarrollo con el objetivo de generar herramientas de análisis adecuadas para afrontar el estudio de los modos de producción del campo artístico de la danza contemporánea, inicialmente en la ciudad de Buenos Aires. Esto desde una perspectiva que articule arte y sociedad pero focalizada en entender cómo se articula la noción del trabajo en el propio campo artístico y observar de qué modo las manifestaciones artísticas, en sus propios procedimientos, reflexionan sobre la noción de trabajo y sus condiciones de producción.

En ese marco, este escrito aborda el análisis de la pieza escénica *Por el dinero* de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky (imagen 1). Focaliza en el modo en que se establece en ella una reflexión particular acerca de la temática “danza y trabajo” complejizando la problemática y permitiendo esbozar la producción de subjetividad inherente al proceso de realización y al modo en el que la performance, obra, tiene lugar y es producida en una estructura de producción específica (Cvejić y Vujanović, 2010). Para ello parte del procedimiento de significación de la obra que permite, según versa en su sinopsis (Alternativa Teatral, s/f), situarla “en el punto exactamente equidistante entre el teatro, la danza, el documental y el ensayo económico”. Destaca principalmente la construcción de biografías económicas y la presentación del dinero y el amor como planos irreconciliables. Sitúa en el particular abordaje de esos aspectos su potencial crítico como hecho escénico. Así, reconstruye una descripción general de este efecto de sentido desarrollado en torno a la construcción de las biografías económicas de los artistas que integran *Por el dinero*. Por otro lado, articula la temática planteada con los desarrollos teóricos elaborados en torno a la noción del trabajo artístico en las sociedades post-industriales. En este aspecto retoma las observaciones desarrolladas por la teórica Bojana Kunst acerca del potencial político y estético de la danza (2013). Por último es importante señalar que la significación en la danza espectacular de occidente es una problemática que atraviesa la disciplina desde sus comienzos estableciéndose una tensión entre su autonomía y la exigencia expresiva organizada según códigos de otros géneros artísticos. Observar la danza como una entidad dotada de significado conlleva advertir las modificaciones que esto implica (Papa, s/d). Al respecto, es relevante destacar que en el análisis propuesto, para dar cuenta de su particular efecto de sentido, se toman en consideración aspectos generales de la teoría de la enunciación (Filinich, 1998). Es en la consideración de su situación enunciativa que se observan sus procedimientos compositivos como formas particulares en las que se dispone su material, dando lugar a la dimensión discursiva de *Por el dinero* que reconstruimos.

› **Biografías económicas**

Por el dinero de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky es una pieza escénica en cuya puesta se exponen las contradicciones y disyuntivas que estos artistas enfrentan constantemente entre la libertad creativa (el amor por el arte) y la necesidad material de subsistir (Benitez, Claverie, Moreno-Magliano, 2018). Originada en el *Ciclo Proyecto Manuales* del Centro Cultural Ricardo Rojas, Luciana Acuña cuenta que, en su realización, la idea inicial de trabajar con un manual de economía es suplantada por un manual de danza nativas que encuentran en la casa de su padre (Lavandera, 2014). Este dato biográfico se completa en la obra, donde se nombran los inicios en la danza de Luciana a través de su familia, en el folclore. Por otro lado, este manual que expone “las reglas de oro para bailar bien nuestras danzas” (según se proyecta

en una diapositiva en la obra), se entreteje con la presentación de las biografías económicas de Matthieu, Luciana, Alejo y Gabriel.

“*Por el dinero* narra con prolija exactitud la vida económica de cuatro artistas” enuncia su sinopsis. Asimismo sus creadores advierten, en notas sobre la obra y diversas charlas de las que participan, que desde un comienzo la propuesta es que ésta no sea un biodrama, ni un documental, ni específicamente un espacio de denuncia. Al respecto, la multiplicidad de sujetos que son hablados desde sus biografías económicas en la obra adquiere relevancia como procedimiento. Mientras que, es el grado de verosimilitud constituido en la obra el que lleva a reconocer algunos datos empíricos presentes así como a dar crédito a la continuidad entre la vida y la ficción.

Por el dinero inicia con la proyección de un video. En este se observa a bailarines profesionales de ballet durante un ensayo. A esta proyección le sigue la de un video donde el economista, Paul Segal (del King’s College de Londres, según se indica en el subtítulo), describe la clase media desde dos perspectivas diferentes. Una es a través del PBI per cápita (aproximadamente unos \$ 6.500 pesos por mes en 2014), sobre el cual se imprime el ingreso anual de una persona presentando meses de ingresos que superan esa media y otros que resultan muy inferiores. Menciona también que, desde otro punto de vista, hay quienes sitúan la percepción de pertenencia a la clase media en base a sus posibilidades de consumo. Este modo excede la primera clasificación del PBI y tiene como variables posibles la educación privada, posesión de un auto no menor a 5 años de antigüedad, tv de plasma, etc. sumado a “la confianza en la estabilidad de los ingresos”. Esta presentación finaliza con la pregunta acerca de “¿quiénes son entonces esos sujetos de la clase media?” Así es inaugurada, en este marco de la ficción, que es la escena, una pregunta por la identidad vinculada a sus condiciones materiales de existencia.

La luz se enciende e ingresan al espacio escénico sus intérpretes. Cada quien porta en sus vestuarios el signo de un oficio. Luciana viste un *short*, zapatillas deportivas, medias de *lycra* negras, polainas, una malla de danza fucsia y una remera suelta. Matthieu viste ropa de bombero. Alejo usa jean y una camisa blanca con corbata. Más adelante Matthieu y Alejo se colocan sobre sus ropas un vestido folclórico. Gabriel lleva vestimenta negra con chaqueta de cuero. Gabriel se coloca en una mesa atrás en el escenario, espacio destinado a la realización sonora. Colocados en una silla cada uno, Luciana y Matthieu leen en voz alta los montos de sus facturas y gastos familiares mientras Alejo realiza la suma de cada uno, en dos calculadoras diferenciadas (imágenes 2 y 3). En 2014, éstas arrojan una cifra final que ronda entre los \$ 18.000 y \$ 20.000 pesos por núcleo familiar. En esta escena se da a conocer también el presupuesto con el que se monta la obra durante el *Proyecto Manuales*. Se señala que el único ingreso actual de la obra corresponde al 80% del *borderaux*. Los asistentes a la función son contados desde la escena y, en base a esa cantidad y el precio de la entrada, Alejo calcula el porcentaje correspondiente. Al finalizar, contarán con aproximadamente \$ 1.800 pesos a dividir entre al menos cuatro o cinco personas. Es decir a

dividir entre los responsables de llevar adelante la función el día de la fecha. Luego de ese cálculo, es omitido el detalle de cuánto es exactamente lo que corresponde a cada uno. Se realiza un silencio y se deja el tiempo transcurrir. La reflexión queda inconclusa. Mientras la música comienza a subir, ellos se levantan, corren las sillas y realizan unos “pasos bailados” para el público.

A continuación inicia el relato de la biografía económica narrada de Luciana a partir de sus 17 años. Ella lee, sentada en una silla en el centro de la escena su historia redactada en segunda persona, su biografía escrita por otro de la escena. “Tenés 17 años”, “te vas a estudiar a Córdoba”, “como no te decidís, estudiás psicología y danza al mismo tiempo”, “tenés una beca”, “te mudás a Buenos Aires”, “armás una compañía”, “tenés tu primer trabajo”, “como en uno te pagan dejás el otro”, etc. Lo mismo ocurre con las otras biografías de artistas presentadas. En todas ellas el aspecto subrayado es el económico. En ese marco, el fallecimiento de la madre de Luciana es presentado como equivalente al ingreso por el cobro del seguro de vida, con lo percibido se menciona que vive hasta fin de año en la ciudad de Buenos Aires. Se nombran también diversos ingresos y los trabajos que permiten la subsistencia. De modo trágico a veces, pero sin emotividad, en todos los casos se señala que ninguna de estas personas vive de sus obras. Todas son ampliamente reconocidas como artistas pero para vivir hacen otras cosas, dan clases, hacen publicidades, componen para otras, etc. Ese modo de trabajo se mantiene también en relación a espacios extranjeros de gran reconocimiento. Como en el caso de Alejo que es contratado por un prestigioso festival de cine, pero no solo el dinero es insuficiente sino que además la promesa de su envío no es cumplida a tiempo.

En su transcurrir, la obra presenta preguntas que deja sin responder, y otras sin formular. Ese proceso distancia el relato de expresiones unívocas aproximándolo a reflexiones suspendidas. En este sentido, la estructura de la obra presenta reiteraciones y paralelismos en su construcción de sentido. Se reitera la enumeración de oficios y las peripecias de sus protagonistas. Se reiteran los cobros, las incertidumbres y los momentos de ingresos nulos en cada una de las biografías económicas de quienes están en escena. Por otro lado, de modo paralelo se presenta la biografía del padre de Luciana y se señala que él tampoco vive de bailar sino de hacer carteles de publicidad.

Asimismo, estos elementos estructurales de lo discursivo se observan replicados espacialmente. Cuando se presentan las biografías, los objetos sillas y micrófonos ocupan un primer plano. Generalmente la narración ocurre a través de su lectura. Mientras eso sucede, en varias escenas, ocurre en segundo plano un elemento dinámico independiente. Cuando Luciana lee, Matthieu baila detrás, cuando Alejo lee la biografía de Matthieu, en paralelo Luciana presenta movimientos con el cuerpo a través del espacio. Por otro lado, cuando aparecen las referencias al manual de danza nativas, o preguntas por una otra vida no vivida (como Luciana y el folclore), o bailan hacia el público, se desarrollan momentos dinámicos más homogéneos en el que toda la escena se focaliza en el movimiento. Estos se presentan a modo de

entremés en el centro del espacio que es liberado de objetos cada vez que suceden. A su vez, estos momentos bailados tienen la característica específica de ser musicalizados especialmente e interpretados con movimientos que siguen el tiempo musical.

En el diseño de las trayectorias en el espacio se observa el predominio de tres instancias y una constante. Una circularidad que abarca todo el centro cuando bailan de a dos y que recuerda a la vuelta y media vuelta, figuras de movimiento del folclore. El desarrollo de las dos diagonales del espacio en cuya intersección se encuentra el centro del espacio escénico, sobre todo en los dúos. Un uso menos geométrico, más bien aleatorio del espacio, sobretodo en los momentos en que Matthieu o Luciana bailan junto a las narraciones biográficas. Por último, un predominio de la frontalidad que reforzada por el hablar hacia el público y bailarle a él movilizándose del fondo hasta proscenio en línea recta. Así descripta observamos que la puesta es pensada coreográficamente en sentido completo. De este modo permite la convivencia de todo lo que va presentándose en escena a la vez que posibilita reforzar las suspensiones del sentido a las que hemos referido previamente (imágenes 4, 5 y 6).

› ***Artisticidad y potencial político***

Retomando la noción de trabajo en la descripción realizada, se advierte discursivamente una precariedad en tanto se hace por dinero, pero ese dinero no es suficiente. El PBI describe una clase media por su nivel de ingreso que el artista a veces iguala, otras supera y muchas ni siquiera lo alcanza. Mientras que si la clase media es definida por el acceso simbólico y determinados consumos, el conjunto de gastos expuestos en la obra presenta a unas personas cuyas prácticas exceden los ingresos presupuestados. A su vez, las biografías económicas nada explican más que el absurdo mismo de ser insuficientes, variables e inadecuadas para establecer una estabilidad.

Sin embargo, es importante señalar que, por otro lado, se observa en el orden de lo escénico que todo sucede de modo intercalado y sin exabruptos en su disposición. Desde esta consideración, subrayar el modo en el que se lleva adelante la escena adquiere gran relevancia ya que el cómo es que todo es dado a conocer forma parte de su proceso de significación. En esta puesta, el escenario podría pensarse como una metáfora de sí mismo. Observamos que es precisamente sobre él donde conviven de modo variado y sin antítesis, biografías, lenguajes de movimientos, dinero, amor, familias, músicas, profesiones, oficios, vestuarios, etc. En este marco, el ámbito profesional de artista es cuestionado no tanto en su precariedad sino más bien en su absurdo. Al respecto Luciana, en una entrevista, comenta que “se trata de apostar a que lo hago porque más allá del dinero, no puedo hacer otra cosa. Más allá de esas circunstancias. Relativizás el dinero mismo. Decís, bueno, no me está importando el dinero, me está importando otra cosa, que es realmente mi felicidad” (Lavandera, 2014). En el modo en que sucede la exposición de los

elementos escénicos, el espectador es convocado a completar los signos que se presentan de modo polisémico. Es en este aspecto, en el modo en que forma y contenido se presentan indisolubles, donde encontramos que la obra desarrolla su particular efecto de sentido y nos remite a la problemática esbozada al comienzo acerca de la relación entre danza y trabajo.

En continuidad con los estudios sobre el sistema de producción en la sociedad post-industrial que observan que actualmente el lugar de trabajo ya no está a oscuras al interior de las fábricas sino que se encuentra disperso por todas partes, Bojana Kunst reflexiona acerca del potencial político y estético de la danza (2013). En este sentido, la teórica señala que no solo opera una erosión de la división entre trabajo y vida, sino que “las cualidades esenciales de la vida después del trabajo (imaginación, autonomía, sociabilidad, comunicación) han terminado ocupando el centro neurálgico de la vida laboral contemporánea” (47) quedando el tiempo de trabajo, intrínsecamente conectado con el potencial transformador y creativo de aquello que correspondía al tiempo del ocio. Estas observaciones, realizadas sobre el ámbito de la danza, conducen a la necesidad de reconsiderar la noción de trabajo en la disciplina y el modo en que esta reflexiona sobre sus condiciones de producción en la vida contemporánea. Kunst sostiene que “no es que la danza resulte cercana a las cuestiones del trabajo por su capacidad de funcionar como una representación del mismo, como una imagen del proceso de trabajo, sino porque es trabajo en cuanto a sus ritmos y esfuerzos materiales, y es trabajo por la manera en que el movimiento habita el espacio y el tiempo” (57).

En este sentido, y retomando la obra, lo destacado al inicio de este apartado adquiere mayor relevancia. *Por el dinero* retoma y vuelve visible sus mecanismos de producción precisamente al plantear desde la escena (tomando la escena como espacio de enunciación) una continuidad entre la línea que divide realidad y arte. Así, toma aspectos de una y los introduce en la otra. Por otro lado, es preciso subrayar que *Por el dinero* no denuncia la precariedad y auto explotación en la que deviene el trabajo al diluirse la línea que separa trabajo de tiempo de ocio (podríamos pensar en el par dinero y felicidad que menciona Luciana). En este sentido, no representa la noción de trabajo, sino que despliega en escena un conjunto de relaciones que atraviesan lo laboral propio de lo escénico y utiliza diversos procedimientos para desplazar una mirada unívoca y señalar el carácter artístico de su puesta. Es decir que es la obra misma la que construye como verosímil la continuidad entre las historias de vida de los sujetos y las biografías económicas que presenta.

Por otro lado, Kunst señala que “si la danza es trabajo (y no algo opuesto a él, como sería la danza liberada de la materialidad del trabajo), entonces el potencial político de la danza puede también ser entendido como una interesante repetición o reemplazamiento del gesto vanguardista: ¿qué podría significar, para una sociedad futura, dicha proposición (danza y trabajo)?” (57). En este sentido el carácter de artefacto artístico de la obra es una de las claves a partir de las cuales podemos señalar el aspecto

crítico y reflexivo de *Por el dinero*. Es precisamente esta artísticidad la que permite observar el modo en que *Por el dinero* materializa los vínculos presentes en las relaciones laborales en danza.

En cuanto a la pregunta señalada, Kunst plantea dos posibles respuestas. Una de ellas refiere a que tal vez la danza...

... con su materialidad puede resistir la noción abstracta de trabajo y revelar la relación problemática entre los nuevos (y abstractos) modos de trabajo y los cuerpos mismos. Los nuevos modos de trabajo ejercen un enorme poder sobre el cuerpo, especialmente porque borran cada vez más cualquier generalidad representable e imaginable del cuerpo. El cuerpo danzante ya no resiste las duras condiciones de trabajo en aras de una sociedad al margen del trabajo, pero tiene la capacidad de revelar cómo la materialidad de los cuerpos distribuidos en el tiempo y en el espacio puede cambiar el modo en que vivimos y trabajamos juntos. Puede hacer política y estéticamente, de esta línea transgresiva que separa el trabajo de lo que queda fuera del trabajo, para abrir posibilidades para una sociedad futura. (57-58).

Siguiendo con esta observación propuesta por Kunst, es posible ahondar en el proceso de significación de *Por el dinero*. En ese sentido puede observarse que su particular efecto de sentido no se agota en lo declarado discursivamente. Sino que es en la manera en que se lleva a cabo el proceso de significación (desplazando o suspendiendo el anclaje único de sentido) donde la obra presenta las condiciones de reproducción de la vida material y espiritual de sus artistas de un modo particular.

A este aspecto referimos cuando situamos en su artísticidad el potencial crítico y reflexivo de *Por el dinero*. Es decir que exponiendo las precarias condiciones de producción pero de modo desplazado, la ficción se distancia de la realidad. El formato escénico, que permite la convivencia de signos y construye su orden de lo verosímil, expone dos elementos en principio contradictorios: el amor y el dinero. Ahora bien, es preciso observar detenidamente un aspecto de esa convivencia. Por un lado se plantea inscrita en una continuidad tradicional. Se observa cómo las biografías económicas hacen referencia a un “orden dado”, que se proyecta de modo paralelo en todos los artistas de la escena y se proyecta también hacia el pasado. En tanto artista, el padre de Luciana también vive de otra cosa, pintando carteles de publicidad. Sin embargo, es preciso observar que, en el modo de habitar la escena, suceden elementos que matizan y hasta a veces contradicen ese sentido determinado de sus existencias. Este aspecto es clave. Al detenerse en el modo en que las personas artistas son narradas por la escena se vuelve visible aquellas condiciones intangibles e inherentes a la propia actividad. Así la tensión entre dinero y amor se desplaza de una relación paradójica (presente en la obra desde el punto de vista económico, a través de las explicaciones del economista y el detalle de las biografías) a una relación de convivencia, o más bien a una de co-pertenencia en el trabajo en las artes. En ese sentido, *Por el dinero* pone en evidencia la materialidad y la co-participación, en los procesos sociales, de todo aquello que es “hecho por amor”.

Esas observaciones nos aproximan entonces a un modo particular de concebir la relación trabajo y danza en *Por el dinero* que recuerda al potencial político que señala Kunst. Observado de este modo, el aspecto

irreconciliable entre el dinero y el amor sostenido en la obra no remite a un aspecto de originalidad romántica sino que, en todo caso, reivindica la diferencia no jerárquica entre ambos términos.

> **A modo de cierre**

A modo de cierre retomamos aquí algunos aspectos desarrollados en torno a cómo *Por el dinero* se inscribe de modo particular en un orden de discusión acerca de la problemática del trabajo artístico. En ese sentido observamos que *Por el dinero* no sólo reconstruye las biografías económicas de sus artistas sino que, a través de los medios específicos del arte, establece aportes significativos a una reflexión. Partiendo precisamente de su especificidad escénica, se observa que la trasciende introduciendo algunos aspectos acerca de su particularidad en tanto actividad social. Por ejemplo, subrayando desde el inicio que quien se desarrolla como artista no vive directamente de su obra y dando por sentada la noción acerca de que el dinero y el amor son aspectos irreconciliables, en su puesta en escena desarrolla diversos modos específicos que dan cuenta de cómo es que la actividad artística participa en la reproducción material de la vida. Así *Por el dinero* presenta que en sus condiciones materiales de existencia, en su activa participación en el mercado de las artes, en su constitución como mercancía, etc. participan diversos procesos donde el ser realizado “por amor” es una clave de su existencia. De este modo, *Por el dinero* establece desde su artisticidad observaciones acerca de su interdependencia con otros campos y pone en cuestión la facticidad con la que, desde otras disciplinas, se mide socialmente el arte y las prácticas de las personas que se desempeñan artísticamente.

Por otro lado, en el conjunto de absurdos y representaciones inconclusas, la obra da cuenta de que todo aquello que las personas realizan para “poder vivir” no está totalmente desligado de aquello que realizan mientras viven. Desplazándose de una postura unívoca, la obra se propone de modo auto-reflexivo. Siguiendo los aportes de Kunst, situamos allí la emergencia de un potencial político de la obra. *Por el dinero* construye su efecto de sentido desplegando una obviedad, desandando preguntas del sentido común y dejando en suspenso un sentido único. De este modo da cuenta de que las personas que se desempeñan como artistas forman parte de un circuito profesional especializado, en el caso de quienes integran *Por el dinero*, están formadas en disciplinas específicas, poseen titulación universitaria, son referidas por el campo académico, participan de becas y subsidios y los obtienen, son contratadas e invitadas por otros países como Inglaterra y Estados Unidos, participan del circuito de la danza, el cine y la música en una posición de status privilegiado, etc. Así, y en un sentido crítico, la obra pone en valor otro orden de necesidades para pensar la reproducción material en las artes. Es decir que, si bien el saber artístico no es directamente proporcional a sus ingresos, ello no significa que sus trayectorias no las

inscriban en un marco de posibilidades económicas. En ese sentido la obra da cuenta de las múltiples instituciones que conforman el campo artístico de la cual también deviene su complejidad laboral.

Por último, es importante señalar que estas observaciones devienen de un efecto de sentido de *Por el dinero*. Es por ello que al inicio de este escrito reconstruimos de modo general el proceso de significación de la obra dando cuenta del modo en que sus reflexiones se articulan con un conjunto de nociones acerca de lo laboral en las artes.

Bibliografía

- Benitez, L.; Claverie, I. y Moreno-Magliano, M. 2018 (2015). "Danza y Trabajo. Sobre la Danza Contemporánea y el Trabajo. Anotaciones del Encuentro Trabajar para bailar, del 29 de Agosto 2015". En Gungolo, P. [et al] (Comps.), *Segunda en Retrospectiva. cuadernosdedanza.com.ar 2012-2018*. 2 (DA) en papel, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 234-237.
- Cvejić, B. y Vujanović, A. 2010 (Octubre). "Exhausting Immaterial Labour". En *Exhausting Immaterial Labour in Performance. TkH* (Teorija Koja Hoda / Walking Theory). Journal for Performing Arts Theory, N° 17, pp. 4-5.
- Filinich, M. I. (1998). "Capítulo 1. Conceptos generales de teoría de la enunciación". En *Enunciación*, Eudeba, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, pp. 11-35.
- Kunst, B. 2013 (2011). "Danza y trabajo". En De Naverán, I. y Écija, A (Eds.), *Lecturas sobre danza y coreografía*, ARTEA, Madrid, pp. 47-59.
- Lavandera, M. J. 2014 (19 de Junio). "Por el dinero: ensayo sobre el arte de ser feliz". En *Revol. Girar las danzas*. Publicación online: <http://revistarevol.com/principales/por-el-dinero-ensayo-sobre-el-arte-de-ser-feliz/>
- Papa, L. N. "La danza espectacular frente al problema de la significación". s/d.

Por el dinero

Ficha técnica

Intérpretes: Luciana Acuña, Alejo Moguillansky, Matthieu Perpoint y Gabriel Chwojnik
Directores: Luciana Acuña y Alejo Moguillansky
Escenografía y vestuario: Mariana Tirante
Música: Gabriel Chwojnik
Iluminación: Matías Sendón
Coreografía: Luciana Acuña, Alejo Moguillansky y Matthieu Perpoint
Fotografía: Sebastián Arpesella
Asistencia, colaboración artística y dramaturgica: Fernanda Alarcón
Colaboración artística: Agustina Muñoz
Asesoría en economía: Ingrid Bleynat y Paul Segal

Estreno: Julio, 2013 en el marco del Ciclo *Proyecto Manuales* (Tercera edición) organizado por el Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Por el Dinero. [Página de Facebook]. <https://www.facebook.com/Por-el-dinero-653669631348515/?fref=ts>

Alejo Moguillansky. 2014 (27 de Abril). [Video Trailer]. *POR EL DINERO* (Acuña / Moguillansky). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. <https://www.youtube.com/watch?v=DYLrWLYxi5o>

Alternativa Teatral. [Página Web]. *Por el dinero*. <http://www.alternivateatral.com/obra28427-por-el-dinero>

Anexo



Imagen 1

(Fotografía: Imagen de difusión. Publicada en página oficial de Facebook)



Imagen 2

(Frame tomado del trailer de difusión de obra 2014)



Imagen 3

(Fotografía: Imagen durante función. Publicada en página oficial de Facebook)



Imagen 4

(Fotografía Sandra Cartasso: Imagen durante función. Publicada en revista Revol)



Imagen 5

(Fotografía: Imagen de difusión. Publicada en Alternativa Teatral)



Imagen 6

(Fotografía durante función. Publicada en página oficial de Facebook)