

La autobiografía en el arte contemporáneo: el caso de la danza porteña

Silvina Duna
Universidad Nacional de las Artes
dunasilvina@yahoo.com.ar

Resumen: En las producciones de danza contemporánea de los últimos años, especialmente en el último lustro, en la ciudad de Buenos Aires comenzó a aparecer un tipo de obra de danza que se organiza en torno a lo autobiográfico. En una primera instancia lo autobiográfico se ha cristalizado como género literario; hoy podría ser revisado como un *modo de hacer* que se replica en las producciones artísticas contemporáneas. Este modo común daría cuenta de la aparición de ciertas recurrencias en relación a cómo se organizan los discursos, a los temas que convocan y a las situaciones comunicacionales que construyen.

El presente trabajo se enfocará exclusivamente en el análisis de este fenómeno en el área de desempeño semiótico del arte y de la danza contemporánea en particular para dialogar posteriormente con la posibilidad de postular a lo autobiográfico como una modalidad discursiva más abarcativa. Las proposiciones de Oscar Steimberg sobre el estilo, como clasificación social que distingue, sitúa y da cuenta de rasgos compartidos por una serie de discursos, se pondrán en diálogo con diversos autores que estudian lo autobiográfico en la contemporaneidad para intentar delimitar las posibilidades de su alcance.

Palabras clave: autobiografía – danza contemporánea – estilo – semiótica – Ciudad de Buenos Aires

Resumo: Em produções de dança contemporânea dos últimos anos, especialmente na cidade de Buenos Aires, nos últimos cinco anos, emerge um tipo de obra de dança organizada através da aparência autobiográfica. Anteriormente, o tema autobiográfico se estabeleceu como gênero literário; hoje, poderia ser revisitado como uma *maneira de fazer* que se reproduz nas produções artísticas contemporâneas. Esta maneira comum, manifesta-se habitualmente sobre os temas que essas obras invocam, como organizam o discurso, e a situação comunicacional que constroem. O presente trabalho, fundamenta-se exclusivamente na análise desse fenômeno, no âmbito da prática semiótica da arte em geral e da dança contemporânea em particular, para dialogar no futuro com a possibilidade de requerer o autobiográfico como uma modalidade discursiva mais abrangente. As propostas de Oscar Steimberg, sobre o estilo como uma classificação social que distingue, marca e expressa características compartilhadas por uma série de discursos, estarão em conversação com diversos autores que estudam a aparência autobiográfica na contemporaneidade, para tentar demarcar as possibilidades da sua abrangência.

Palavras-chave: autobiografia - dança contemporânea – estilo - semiótica - Cidade de Buenos Aires.

Abstract: In contemporary dance productions of recent years, especially in the last five years, a type of dance work organized around autobiographical themes began to appear in the city of Buenos Aires. In the first instance, the autobiographical has been crystallized as a literary genre; Today it could be looked back as a way of doing that replicates in contemporary artistic productions. This common mode would account for the appearance of certain recurrences in relation to how the speeches are organized, the topics they gather and the communicational situations they help to shape. The present work will focus exclusively on the analysis of this phenomenon in the area of semiotic performance of contemporary art and dance in particular, to subsequently dialogue with the possibility of considering the autobiography as a more comprehensive discursive modality. Oscar Steimberg's proposals on style, as a social classification that distinguishes, places and accounts for features shared by a series of speeches, will be put in dialogue with various authors who study the autobiographical in contemporary times in order to attempt to delimit the possibilities of its reach.

Key-words: autobiography - contemporary dance – style - semiotics - City of Buenos Aires

La autobiografía y sus extensiones

La autobiografía tiene su propia historia como género literario. Leonor Arfuch en *El espacio biográfico* se ocupa de reconstruir una suerte de genealogía a partir de la cual señala que durante el siglo XVIII -y a partir de las *Confesiones* de Rousseau- comienza a aparecer un “yo” como garante de la biografía y empieza a “delinearse nítidamente la especificidad de los géneros literarios autobiográficos” (Arfuch [2002] 2010: 33)

La autora desarrolla una minuciosa investigación sobre los géneros autobiográficos y biográficos para luego señalar el hecho de que estos relatos ocupen hoy una posición predominante en la investigación social, por ejemplo, implica un regreso a la obsesión por la memoria, por la recuperación de la experiencia pasada de los sujetos. En este contexto podemos señalar que actualmente se observan múltiples formas, en variados lenguajes y medios, que ponen el énfasis en todas las modalidades que puede adquirir el abanico de lo biográfico: autobiografías, memorias, testimonios, correspondencias, autoficciones, filmes, videos y teatro autobiográfico, entrevistas mediáticas, talk shows, redes sociales, entre otros ejemplos.

Sin embargo Arfuch señala también que, pese a la recurrencia de la recuperación del pasado de los sujetos, no se deben reducir las posibilidades de los métodos biográficos a la recuperación del sujeto como voz individual, sino más bien hay que pensar en la doble articulación entre lo individual y lo social. Esto es, el acceso a la vivencia de los sujetos permite la reflexión en torno a las especificidades del mundo social en el que éstos se hallan.

Para dar cuenta de este fenómeno, la investigadora argentina retoma la expresión de “espacio biográfico” de Philippe Lejeune –quien estudia en los años 80 la autobiografía desde la literatura y en los medios de comunicación– para adentrarse en la reflexión acerca de la construcción de una esfera de interacción particular, que se pone en marcha en la dinámica conversacional caracterizada por las entrevistas, las historias de vida, los relatos autobiográficos y otros métodos que fundamentan su quehacer en la recuperación testimonial del otro. La conversación como género de intercambio puede estar presente o no; es su dinámica la que interesa, en tanto vehiculiza algún tipo de narrativa personal que habilita la emergencia de lo biográfico.

Arfuch se refiere a la existencia de un espacio biográfico no sólo como un reservorio de las diversas formas en que las vidas humanas se narran y circulan, sino que busca configurar “un horizonte interpretativo capaz de dar cuenta del énfasis biográfico que caracteriza el momento actual”. En este sentido, la autora observa la presencia de una multiplicidad de formas en las que lo biográfico aparece y que por su presencia y circulación simultánea “pueden transformarse en sintomáticas y ser susceptibles de articulación, es decir

de una lectura comprensiva en el marco más amplio de un clima de época” (Id: 49).

En este punto, retomaremos especialmente la consideración que la autora hace sobre el fenómeno de lo autobiográfico que atraviesa géneros literarios, mediáticos y artísticos en general. Su presencia delinearía un “clima de época” que, a su vez, da cuenta de una “tonalidad particular de la subjetividad contemporánea” (Id: 17). Lo autobiográfico funcionaría como un espacio de mediación entre lo público y lo privado y la proliferación de narrativas plurales abrirían “nuevos espacios para lo social, la búsqueda de valores compartidos y de nuevos sentidos de comunidad y de democracia” (Id: 29) Su objeto de análisis no será necesariamente el artístico, sino que su estudio se focaliza en un corpus que incluye narrativas mediáticas y científicas que se presentan bajo el género de la entrevista.

Este trabajo, sin embargo, se propone la lectura y el análisis de distintos casos del ámbito artístico y más específicamente de la danza contemporánea para comprender algunos rasgos o modos que parecerían insistir en el arte contemporáneo. Los aportes de Arfuch son conjugados aquí con una perspectiva sociosemiótica que atiende a la dimensión significante de los discursos en lo social para observar el orden, siempre metadiscursivo, según el cual las sociedades clasifican a sus discursos en función de reconocer las recurrencias y similitudes que están presentes en los modos en los que éstos se producen, se configuran y circulan.



Un arte en primera persona

En *Proximidad y distancia: arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*, Federico Baeza dedica el segundo capítulo al análisis de distintas obras de artes visuales, performáticas y teatrales que se organizan en torno a lo autobiográfico, a la memoria o al recuerdo. Analizando la escena del arte en los 2000 describe:

Múltiples proyectos del ámbito de las artes visuales y las artes escénicas, entre otras disciplinas, se pusieron como objetivo la constitución de estrategias de lectura de estas experiencias extraídas de la vida de todos los días [...] La experiencia en primera persona en la construcción de relatos de vida, propia o ajena, privilegiando su valor testimonial o interpelando sus capacidades ficcionales, fue un motivo recurrente. (Baeza, 2017: 59-60)

El autor analiza las obras de diversos artistas de las artes visuales y performáticas: los objetos-recuerdos de *Casa museo* (2003) de Verónica Gómez; las versiones-transposiciones culinarias de tres generaciones de *Sopa* (2002) de Gabriel Baggio y distintas obras de Ana Gallardo. Aunque también se puede agregar a modo de ejemplo la obra *Pueden dejar lo que quieran* (2013) de Fernando Rubio, instalación donde las pren-

das de vestir llevan un cartel que cuenta la vida de quienes las usaron: un nombre, una fecha, un lugar de origen y permite reconstruir algo de su historia. Incluso puede observarse un rasgo autobiográfico en *Buenos Aires Tour* (2003) de Jorge Macchi, donde el artista recorre la ciudad de Buenos Aires siguiendo las rutas dadas por las líneas de fractura de un vidrio sobre el plano de la ciudad, documentando su recorrido a través de fotografías, objetos encontrados, textos, sonidos, etcétera.

En el área de las artes escénicas, Beatriz Trastoy se ha ocupado de investigar lo autobiográfico en el teatro argentino contemporáneo¹ y señala algunas influencias extranjeras que ubica principalmente durante la década de 1980. Indica los orígenes de lo que denomina la *autoperformance* y señala que “con diferentes grados de intensidad y vehiculizado a través de procedimientos escénicos disímiles, el gesto autobiográfico continúa atravesando una parte importante de la producción teatral argentina de los primeros años del nuevo siglo” (Trastoy, 2008: 11).

En la misma línea, Baeza analiza el trabajo teatral de Vivi Tellas quien desde la década de 1990 desarrolla trabajos sobre lo biográfico. Posiblemente la expresión más acabada sean sus *Biodramas* –desarrollados entre 2002 y 2009– que proponían un trabajo escénico teatral sobre la historia de una persona viva; y *Archivos*, que entre 2003 y 2011 se proponía generar obras a partir de objetos documentales con los cuales los protagonistas, que no eran actores, comenzaban relatos y recreaciones de situaciones pasadas de sus propias vidas.

Otro de los casos que resulta interesante es la producción de Lola Arias que en el ámbito teatral pone en tensión la vida privada y singular con la vida colectiva. “¿De qué modo recuperar la experiencia singular del tiempo cotidiano enlazando el horizonte colectivo de la historia con las diversas narraciones que proponen las historias personales?”, parece ser uno de los interrogantes que articula la obra de Lola Arias hasta la actualidad (Baeza, 2017: 89). En *Mi vida después* (2009) la directora construye una obra coral donde seis actores nacidos sobre el final de la última dictadura militar en la Argentina reconstruyen la juventud de sus padres y narran distintas versiones sobre los hechos de sus propios pasados a la vez que rememoran una historia colectiva. De manera semejante, en *Atlas del comunismo* (2016), Lola Arias invita a personas entre 8 y 84 años a narrar la historia de mujeres en la intersección de la idea socialista cuando se cumplen noventa y nueve años de la Revolución de Octubre; y en *Campo minado* (2016) reúne a ex combatientes, tanto argentinos como británicos, de la guerra de las Malvinas para reconstruir una y múltiples historias de la guerra.

Sin embargo, todas estas obras que se organizan en torno a procedimientos asociados a la recuperación

1 También es insoslayable el trabajo de María Fernanda Pinta sobre el teatro argentino, lo autobiográfico y la memoria presente en diversos artículos académicos y en su libro *Teatro expandido en el Di Tella. La escena experimental argentina en los años 60* (Biblos, 2013).

del recuerdo o a la memoria (como grandes tópicos) no se configuran necesariamente a partir de relatos autobiográficos, aunque sí tienden a construir relatos de vidas. Esta distinción, por sutil que parezca, es necesario que sea considerada en términos de gradientes: hay obras que se construyen en la línea de la autobiografía, otras que reconstruyen biografías de otros y otras que evocan un pasado compartido, de una institución, de un colectivo o de un momento histórico. De todas formas, estas variantes presentan en común la actualización de recuerdos y la activación de la memoria; lo que se presenta en la superficie textual es una biografía completa o fragmentada, propia o ajena, privada o pública, pero, en fin, una historia de vida.

El enfoque estilístico

En su libro *La semiosis social 2*, Eliseo Verón (2013) definió la semiótica como la disciplina que se ocupa de estudiar la dimensión significativa de los fenómenos sociales; y desarrolló un marco teórico que concebía el sentido comportándose a modo de un sistema productivo –a partir de una etimología precapitalista– en tanto sistema de generación y creación cuyos productos son los discursos. El discurso es comprendido por Verón en un sentido amplio como toda manifestación material de la producción de sentido, “configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (texto lingüístico, imagen, sistema de acción cuyo soporte es el cuerpo, etcétera)” (Verón, 1988:126).

La semiótica no se define entonces por ocuparse de unos objetos sí y de otros no, sino por un tipo de aproximación: sean cuales fueren los objetos estudiados, la pregunta estará siempre centrada en su dimensión significativa. Todo discurso presenta condiciones de producción y condiciones de reconocimiento que son a su vez otros discursos que circulan socialmente, por lo tanto, la producción de sentido es social y es infinita. Desde esta perspectiva sociosemiótica la metodología propuesta es el trabajo con conjuntos discursivos ya que, como se ha señalado, todo discurso está irremediabilmente asociado a otros.

Desde el mismo marco teórico, Steimberg (2013) señala que tanto la problemática de los géneros como la de los estilos refiere a clasificaciones sociales, que se corresponden con grupos de discursos que son reunidos por presentar ciertos rasgos en común. El autor dedica gran parte de su trabajo a definir y estudiar los géneros y los estilos y plantea una serie de proposiciones que permiten discriminar un tipo de clasificación social de la otra. Steimberg señala que, a diferencia de lo que ocurre con los géneros, los metadiscursos sociales que hablan sobre los estilos tienden a ser fragmentarios, inestables y valorativos, por lo que no se suele producir el efecto de ordenamiento sistemático que se observa en el caso de los géneros. Los estilos son *modos de hacer* y en tanto funcionan como una modalidad, pueden atravesar medios, lenguajes y géneros, son, en definitiva, transemióticos.

Tanto las clasificaciones de estilo como las de género se circunscriben a conjuntos de regularidades que presentan los discursos sobre tres aspectos: rasgos retóricos, temáticos y enunciativos (Steimberg, 2013). Estos desarrollos teóricos funcionan como articulación con la teoría de los discursos sociales de Verón y brindan herramientas sumamente ordenadoras para la aproximación metodológica a los textos². Los rasgos retóricos son aquellos referentes a la configuración o estructuración de un texto; en otras palabras, tienen que ver con sus aspectos constructivos (tanto grandes organizaciones que estructuran un texto como otras más acotadas). Dentro de los rasgos retóricos se incluyen también aquellos referentes a los aspectos habitualmente llamados “formales” variando según el lenguaje artístico del que se trate. Los rasgos temáticos son aquellos que se observan como temas y motivos en los textos y que se ha conocido como el “campo semántico”.

Los rasgos enunciativos –recordando que la noción de enunciación se generó inicialmente en los estudios semiológicos de inspiración lingüística, fundamentalmente en la obra de Émile Benveniste– según la corriente sociosemiótica, son los procesos por los que “en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico” (Steimberg, 1998: 48). Esta situación construye dos instancias (de “emisor” y “receptor” señala el autor a modo explicativo), pero que no necesariamente son identificables con una persona sino que son construcciones textuales.

En este caso prestaremos especial atención al concepto de estilo de época que presenta la particularidad de que el consenso sobre él es más débil pero, a la vez, encuentra su fortaleza en la capacidad explicativa sobre diversos discursos contemporáneos. Steimberg describe así su potencial:

Atendiendo al desarrollo histórico de la noción, puede acordarse que las definiciones de estilo han implicado, en sus distintas acepciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características, permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género. (2013: 61)

El concepto de estilo desde esta perspectiva podría permitirnos precisar y describir ciertas características de una modalidad de las producciones artísticas contemporáneas. Retomando lo que Arfuch señalaba como “clima de época” asociado al espacio biográfico, tomaremos el caso de la danza contemporánea producida en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en el último lustro para considerar la posibilidad de concebir a lo autobiográfico como un estilo de la contemporaneidad.

La danza y los relatos de vida

2 Desde la perspectiva de Verón los textos son los discursos que ya han sido seleccionados y extraídos de la cadena semiótica para ser objeto de análisis.

En los primeros años del siglo XXI la danza local no se caracterizó por la presencia de obras que pudieran ubicarse en ese ámbito del espacio biográfico, a diferencia de lo que señalaba Baeza con respecto al ámbito de las artes visuales y del teatro de los mismos años, donde comenzó a aparecer una densa circulación de los relatos de vida. Sin embargo, en el panorama internacional hubo una amplia circulación en el campo de las artes performáticas de dos obras de danza francesa que giraban en torno a la autobiografía.

En 1999 el coreógrafo francés Xavier Le Roy estrenó *Product of Circumstances*, una obra con formato de conferencia académica sobre los avatares profesionales de su propia vida donde cuenta cómo empezó a tomar clases de danza al mismo tiempo que comenzaba su tesis de doctorado sobre biología molecular. En el 2004 Jérôme Bel, otro francés, estrenó *Véronique Doisneau*, una obra donde la bailarina homónima –que estaba llegando a la edad de su retiro de la Ópera de París– se para sola en el escenario de la ópera y narra retrospectiva y subjetivamente su propia carrera como bailarina dentro de esta institución. Ambas obras construían relatos de vida en un interjuego entre el movimiento corporal y la palabra articulada, a la vez que ponían en tensión lo público y lo privado.

Estas dos obras presentaban características similares, pero en su momento no fueron integradas en una lectura en serie, al menos en lo referido al tratamiento de la autobiografía³. Los críticos de entonces señalaron, sin embargo, que estos dos coreógrafos eran parte de un colectivo que fue llamado *danza conceptual* porque sus obras se distanciaban de los modos tradicionales de representación que la danza académica e incluso moderna habían construido como estable. André Lepecki, sin embargo, en una lectura crítica y analítica sobre estos coreógrafos encontró un sentido más preciso por el cual reunir a estos creadores bajo ese nombre:

Pienso, no obstante, que “danza conceptual” permite al menos ubicar históricamente a este movimiento dentro de una genealogía de artes escénicas y visuales del siglo XX, mediante la referencia al movimiento de arte conceptual de finales de los años sesenta y principios de los setenta que compartían su crítica de la representación, su insistencia en la política, su fusión de lo visual con lo lingüístico, su impulso en favor de una disolución de géneros, su crítica de la autoría, su dispersión de la obra de arte, su priorización del evento, su crítica de las instituciones y su énfasis estético en el minimalismo, todos ellos rasgos recurrentes en numerosas obras recientes en Europa, uno de cuyos iniciadores fue Jérôme Bel. (Lepecki, [2006] 2008: 117-118)

Estas obras de danza fueron de las primeras expresiones reconocibles y contemporáneas entre sí de una modalidad; no son nombradas con el fin de hacer una lectura eurocentrista ni con supuestos de colonización, son simplemente señaladas como discursos tempranos que tuvieron alta circulación a la vez que se mostraron novedosos en sus modos de hacer danza. En el escenario local, comenzaron a hacerse presentes

3 En el año 2014 Laura Papa analiza reconoce los rasgos comunes en ambas obras en *Enunciación, representación y performance en dos obras de danza contemporánea francesa* en el marco del I Congreso Internacional de Artes, organizado por la Universidad Nacional de las Artes.

en los últimos cinco años, especialmente, una cantidad de obras de danza que se construyen en torno a lo autobiográfico (también a lo biográfico y a la recuperación de la memoria) y su densidad ha ido en aumento.

Concentrando la atención en el caso de la danza contemporánea porteña y a modo de sistematización, con las reducciones que toda clasificación implica, se pueden distinguir dos grandes áreas en las que las obras del corpus pueden ubicarse. Por un lado, las obras que se organizan a partir de un discurso explícitamente autobiográfico y aquellas que trabajan biografías en diálogo con algún momento histórico determinado.

Entre las obras que se construyen en torno a lo autobiográfico, podemos nombrar: *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* (Marina Otero, 2015), *Wir/nosotros/vi* (Hermann Heisig, Marina Quesada & Anne Zacho Sogaar, 2015), *Mis días sin Victoria* (Rodrigo Arena, 2016), *Puto* (Ezequiel Barrios, 2016), *Acróstico* (Diego Rosental, 2017), *200 golpes de jamón serrano* (Marina Otero, 2018), *Mi fiesta* (Carlos Casella, 2018) y *Doblar mujer por línea de puntos (revisitada)* (Margarita Bali, 2019).

Entre las obras que retoman otras biografías en diálogo con la historia –de la disciplina y/o del país– y la memoria, se encuentran: *Reconstruyendo a Ana Itelman o Itelmanía* (Jimena Pérez Salerno y Josefina Gorostiza, 2014), *El laberinto de la historia* (Carla Rímola y Laura Figueiras, 2016), *María sobre María* (Lucía Llopis, 2016), *Boceto para la siesta de un fauno* (Mariela Ruggeri, 2017), *Danza actual, danza en el Di Tella (1962-1966)* (Ana Caterina Cora, Sofía Kauer y Nicolás Licera Vidal, 2018), *Recorte de Jorge Cárdenas cayendo* (Compañía Terceto y Juan Pablo Gómez, 2018), *Polvaderal* (Laura Figueiras y Carla Rímola, 2019), *Isadora sur* (Carla Rímola, 2019).

El primer grupo de obras es el que interesa especialmente a esta investigación dado que analizadas en serie comienzan a evidenciar un conjunto de regularidades que sobre todo es visible en principio en la situación enunciativa que proponen. En este punto podría postularse que dichas obras tienen en común un *modo de hacer*, que podría ser pensado como un estilo en la danza contemporánea según las perspectivas teóricas que hemos propuesto.

En todas las obras del primer grupo aparece la experiencia narrada en primera persona privilegiando su valor testimonial o interpelando a sus capacidades ficcionales. De este modo, no sólo se pone en tensión lo privado y lo público, sino también la ficción y la no ficción. Sin embargo, la utilidad del abordaje de las obras a partir de este último binomio parece ser casi nula. Poco interesa si lo que se narra es real, si es contrastable o no con la realidad; lo que importa en estos casos es que la situación enunciativa –la situación comunicacional propuesta– promueve la aceptación como real, al menos momentáneamente, de aquello que sucede. Este rasgo transversal es fundamental ya que en las descripciones sobre los estilos el componente enunciativo suele develarse con mayor nitidez cuando se trata de su reconocimiento.

Las obras que se han agrupado como autobiográficas en este corpus comparten algunas características específicas: son explícitamente autorreferenciales (presencia constante del “yo”), se organizan como relatos (presencia de los principios de sucesión y transformación), el itinerario temático convocado presenta motivos comunes y en términos de situación comunicacional construida producen un efecto semejante: de confesión –sobre hechos que como señalamos aparecen como verosímiles- y de complicidad con respecto a la relación con el espectador.

El itinerario temático retoma motivos como la evocación, las heridas, la catarsis, la sexualidad, la danza, el amor no correspondido, la desnudez, la anomalía, lo distinto y el fracaso. Estos dos últimos motivos suelen justificar a los relatos de vida, y a que esa vida necesite ser contada; por lo tanto su potencia organizadora suele ser mayor y transversal a la mayoría de los casos tomados. Esta dupla distinto/fracaso aparece claramente en *Puto* donde se tematizan los estigmas de ser homosexual en un mundo heteronormativo. En *Acróstico*, sin embargo, los motivos de lo diferente y el fracaso aparecen asociados a lo familiar. El intérprete relata su vida en torno a la relación con su madre que una vez que se separa de su padre, se aleja de sus hijos y deja de verlos. La relación fracasada con la madre se conjuga también con un amor filial no correspondido, amor de índole diferente del que veremos en los casos que siguen.

En *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* y en *Mis días sin Victoria* lo distinto/fracaso aparece en un itinerario temático que se asocia con la danza, los desencuentros amorosos y el proceso que llevó a la construcción de la obra que se exhibe. La bailarina de *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* no sabe si es bailarina o actriz y afirma no hacer ninguna de las dos cosas bien a la vez que relata sus desencuentros amorosos vividos en el transcurso de su búsqueda creativa para construir la obra. En *Mis días sin Victoria* la protagonista no encuadra en los estándares físicos de agilidad y atletismo que la danza supondría y todo su recorrido argumental gira en torno al dolor por un amor no correspondido, un amor por otra bailarina a la que convoca también para ser parte de un proceso creativo que nunca da resultados escénicos, pero que paradójicamente da los insumos narrativos y emocionales para la obra que finalmente protagoniza. En los casos ya descritos, pero también en *Puto* y en *Mi fiesta*, aparecen los motivos de la sexualidad –a veces fallida, plena, violentada, no aceptada- y la desnudez expone a los cuerpos frente al público. En un sentido figural la desnudez funciona en estos casos como metáfora de una confesión sin ocultamientos, una interioridad emocional que se exterioriza en la desnudez de la carne.

La evocación aparece como motivo transversal que recorre todas las obras dado que, aún con variantes, presentan en común la actualización de recuerdos y la activación de la memoria para reconstruir en la superficie textual una biografía propia o compartida. Ese es el caso de *Doblar mujer por línea de puntos (revisitada)*, de *200 golpes de jamón serrano* y de *Wir/Nosotros/vi*. Cada una de ellas genera un recorrido temático particular pero la presencia de una evocación compartida, que se desdobra en diferentes voces, es uno

de los motivos que comparten. En este sentido los tres casos evocan una génesis, la de la obra misma, y relatan/evocan los modos en los que los intérpretes se encontraron para construir ese presente que es el de la representación. De todas formas debe señalarse que la evocación puede ser analizada desde dos planos diferentes: por un lado es motivo en el nivel temático, y por otro, es un procedimiento que organiza a las obras en su plano retórico.

La danza aparece de distintas formas como motivo recurrente; por un lado en algunas de las obras como *Mis días sin Victoria* y *Recordar 30 años para vivir 65 minutos* hay referencias al mundo del ballet desde la palabra, desde ciertos objetos, músicas, movimientos estereotipados y desde una mirada crítica sobre las prácticas y concepciones que rodean a esa técnica. Por otra parte las obras revisitan otras danzas, propias o ajenas, que serán más o menos centrales en cada caso. Las danzas africanas en *Puto* parecen vehicular una energía vital y andrógina que se distancia de los prejuicios binarios sobre la sexualidad. En *Doblar mujer por línea de puntos (revisitada)* la reposición de una obra de danza estrenada en 1995 es el pretexto para construir no sólo partes de la biografía de la bailarina y de la directora que están en escena, sino también, la propia biografía de la obra original que es narrada en su versión *revisitada*. Finalmente *Wir/nosotros/vi* retoma a la danza como motivo en tanto que es la actividad que ha unido a este trío originario de distintos países y se referirán a ella (dónde estaban y haciendo qué) para ir marcando hitos en sus encuentros desencuentros. Así la obra se construye en un doble juego donde ellos cuentan sus prácticas de danza –personales y conjuntas– a la vez que relatan sus biografías personales mezclándolas con biografías colectivas: sus relatos de vida dan cuenta de parte de la historia contemporánea de sus países dando lugar a una relación ineludible entre lo privado y lo público, lo propio y lo compartido.

La evocación, como procedimiento y motivo central del corpus, aparece materializada mediante el uso de otro tiempo verbal diferente al del momento de la enunciación y suele conjugarse con la mostración de fotografías, videos y objetos que pertenecen al pasado de quienes construyen sus relatos de vida. De este modo el ir y venir en el tiempo habilita que la evocación del pasado sirva para la autorrepresentación en el presente.

El dispositivo escénico en la mayoría de las obras es develado. En todos los casos hay un “yo” textual⁴ que se hace cargo del relato, enunciativamente ese yo⁵ le habla a un “tú” que es el espectador a través del recurso fáctico de romper la cuarta pared y dirigirse a éste directamente, a través de la mirada o de la palabra que suele ser la que domina el avance del relato. Los intérpretes ingresan a escena los elementos que van a utilizar, en muchos casos manejan ellos mismos los dispositivos técnicos que utilizan para proyectar

4 Es necesario señalar que cuando nos referimos a quien habla, éste es un efecto del texto y no se corresponde con un sujeto real: “se produce siempre una incoincidencia esencial entre *autor* y *narrador*, resistente inclusive al efecto de mismidad que puede producir el nombre propio” (Arfuch [2002] 2010: 52)

5 El caso de *Puto* es diferente ya que el protagonista no utiliza la primera persona y alterna entre un “él” y un “vos” jugando a multiplicar los puntos de vista del relato.

una imagen o para hacer sonar una canción. En otros casos hay asistentes en escena que no se ocultan e incluso accionan según lo que los intérpretes soliciten. El modo de representación se distancia de los modos tradicionales de la danza que se caracterizan por mantener la ilusión de una cuarta pared, con una mirada al frente pero que no focaliza en los ojos de los espectadores.

En la gran mayoría de las obras analizadas los bailarines miran y hablan directamente al público y muchas se inician con un “Buenas noches” o un “Hola” desde la escena. De este modo aparece un elemento autorreferencial vehiculizado por la palabra que señala que se trata de una “obra” -una representación- y que hay un “yo-nosotros” que son quienes llevarán adelante la obra. Se devela así, desde los primeros minutos, una posición enunciativa de distanciamiento de la ficción tradicional en un juego entre representación y realidad. A su vez aparece un modo específico de reflexividad donde se comienza a poner en evidencia una enunciación explícita del hecho dancístico como construido, dando lugar a la aparición de rasgos que se solían mantener ocultos como el armado visible de la escena, el diálogo con los técnicos, vestuarios colgados para ser utilizados posteriormente y acomodar y frenar o detener en escena los dispositivos para la proyección o para el sonido.

Tanto el uso de la primera persona como la muestra explícita de “las costuras” y de las instancias de construcción generan un efecto de sinceridad. Cuando el artificio de la obra es develado al público, en conjunción con los otros recursos ya descriptos, se produce en la situación comunicacional un efecto autenticante: eso que el espectador ve parece ser real y verdadero⁶.

Finalmente, y dado que no se busca llevar a cabo un análisis exhaustivo de cada obra en particular, diremos que en el corpus es habitual un juego figural donde la acción corporal es muchas veces metáfora de un estado anímico, de una sensación física que se ha dicho verbalmente o que se deduce en la sucesión. Otras veces la figuración se da por la vía metonímica, algo o alguien está en lugar de otro por una relación de contigüidad: hay una mujer por otra que no está, una foto por los padres ausentes, un nombre por un hombre que abandonó, un paso de ballet por el saber bailar, vestir un traje por desear algo que desean los hombres.

Cabe señalar que el segundo grupo de obras, aun cuando no son objeto de este trabajo, presentan muchos de los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos que se han descrito con respecto a las autobiográficas. Todas trabajan sobre la evocación, la actualización y el fragmento, sin embargo muchas de ellas encuentran en el pasado un disparador para construir otro relato donde el relato de vida no es protagonista o muchas veces está directamente ausente. De todas formas, aquí se han presentado para señalar que la evocación es uno de sus motivos y procedimientos fundamentales a la vez que nos permiten contraponerlas a las obras que sobre los mismos procedimientos construyen relatos de vida. Reconocemos, sin embargo, que su

6 Sobre las obras de danza que construyen un efecto autenticante puede leerse Duna (2014)

abordaje futuro sería iluminador para seguir recorriendo los itinerarios de la danza y lo biográfico.

Una perspectiva posible

La dificultad sobre las definiciones con respecto a los estilos ya fue señalada por Oscar Steimberg: las operaciones metadiscursivas que le darían visibilidad y evidenciarían la caracterización de un estilo –a diferencia de los géneros– son operaciones contemporáneas a su momento de vigencia y por esta misma razón no pueden ser permanentes ni universalmente compartidas (Steimberg, 1998).

Es posible pensar hoy que lo autobiográfico es un estilo en la danza contemporánea porteña y más aún en el arte contemporáneo en general, según se ha señalado sintéticamente acudiendo a quienes se especializan en otros lenguajes y arriban a observaciones aledañas a las nuestras. Quizás esta afirmación sea sólo el principio de un interrogante que requiera mayores investigaciones. Aun así, es verosímil suponer que bajo esta propuesta de lo autobiográfico como estilo pueda pensarse uno de los *modos de hacer* de la contemporaneidad permitiendo que se torne más accesible la comprensión de fenómenos tan disímiles como los mediatizados por las redes sociales, los medios masivos de comunicación, las ciencias sociales y el arte, donde la biografía y la autobiografía están presentes, se expanden y reinventan de manera incansable.

La autobiografía tiene una larga vida como género y ha estado de fondo como una más de las modalidades de organización de los discursos, sin embargo, en los últimos tiempos parece haberse vuelto figura delineándose como un modo de hacer recurrente. Las producciones de danza contemporánea en la Ciudad de Buenos Aires dan cuenta de ello a la vez que continúan poniendo en crisis los modos tradicionales de representación y van generando nuevos caminos para que, tanto los cuerpos colectivos como los singulares, encuentren modalidades para hacerse oír. La detección y la descripción de las maneras en que lo autobiográfico circula en la vida social contemporánea apenas comienza.

Bibliografía

Arfuch, L. (2018) *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Villa María: EDUVIM

-----([2002] 2010), *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Baeza, F. (2017) *Proximidad y distancia: arte y vida cotidiana en la escena argentina de los 2000*. Buenos Ai-

res: Editorial Biblos / Artes y Medios

Duna, S. (2014) Procedimientos meta: nuevos itinerarios en la danza contemporánea de Buenos Aires. Universidad Nacional de las Artes. *XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, organizada por Red Nacional de Investigadores en Comunicación. Recuperado de <http://redcomunicacion.org/category/2014-nro-18/> [Consultado el: 1/09/2019]

Lepecki, A. ([2006] 2008), *Agotar la danza*. España: Centro Coreográfico Galego-Mercat de les Flors- Aula de Danza estrella Casero. Universidad de Alcalá

Papa, L. (2014) Enunciación, representación y performance en dos obras de danza contemporánea francesa en el marco del *I Congreso Internacional de Artes*, organizado por la Universidad Nacional de las Artes. Recuperado de <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/htmls/actas.php> [Consultado el: 8/07/2019]

Steimberg, O. (1994) "Texto y contexto del género", en *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Atuel.

----- (1998) "Género-estilo-género: diez proposiciones comparativas" en *Semiótica de los medios masivos*, 2ª. Buenos Aires: Editorial Atuel

----- (2013) *Semióticas. La semiótica de los géneros, de los estilos, de la transposición*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

Trastoy, B. (2008) La dramaturgia autobiográfica en el teatro argentino autobiográfico. Memoria de congreso, *Artea Investigación y creación escénica*. Inédito (http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/144/La_dramaturgia%20autobiografica_en_el_teatro_argentino_contemporaneo.pdf, consulta: 22 de julio de 2018)

Verón, E. (1988) *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa

----- (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretante*. Buenos Aires: Paidós