

# Una performatividad del pobre. Sobre *Por el dinero* de Luciana Acuña y Alejo Moguillansky

Leslie Cassagne

Université Paris-VIII Vincennes-Saint-Denis

Mientras va entrando el público de *Por el dinero* en la sala, se proyectan en una pantalla grande en el fondo del escenario imágenes de ensayos de un ballet clásico: chicos y chicas en mallas y tutús entrenando, estirando, haciendo *déboulés* y piruetas. Un hombre con camisa blanca, corbata, anteojos serios y pelo bien peinado llega desde la sala, sube al escenario, se acerca a una computadora a un costado y para el video de los bailarines. Aparece entonces un gráfico: dos líneas, una bastante estable, la otra totalmente caótica. Una voz grabada nos explica que se trata de la comparación del ingreso nacional mensual *per cápita* argentino con el de un individuo X. Se substituyeron imágenes del trabajo físico de los bailarines por representaciones abstractas de realidades económicas. A las líneas producidas por los movimientos de los bailarines suceden las líneas de los ingresos de ciudadanos argentinos. La del individuo X es particularmente inestable, con meses de ingresos muy elevados y otros casi nulos. Más tarde, nos enteraremos de que el gráfico representa los ingresos de Luciana Acuña, codirectora y bailarina de la obra, desde sus diecisiete años a la actualidad.

El montaje de imágenes que abre *Por el dinero* se puede considerar como una metonimia del proyecto global de la obra: hacer visible lo escondido detrás de los productos artísticos que consumimos. No solo las horas de trabajo físico –tal como aparecen en el video del ballet– sino también sus condiciones de producción y la realidad económica experimentada por los artistas: el “trabajo invisible”<sup>1</sup> del arte. La obra recurre entonces a una diversidad de materiales documentales para trabajar este tema: una conferencia por Skype de Paul Segal, un economista del King’s College de Londres que analiza las

<sup>1</sup> En las producciones independientes, a veces la única remuneración proviene del *borderaux*. Para que la obra exista, hay entonces una cantidad de horas de trabajo no reconocidas económicamente que se asimilan a las horas de “trabajo invisible” tal como las definen Corsani y Lazzarato (*Intermittents* 90).

paradojas de la clase media argentina; las facturas que detallan los gastos mensuales de las familias de dos de los *performers*; las autobiografías económicas de los bailarines Luciana Acuña y Matthieu Perpoint, las publicidades para las que Gabriel Chwojnik compone música, un intercambio de *mails* entre Alejo Moguillansky y unos productores europeos. Cada fragmento extraído de la realidad económica de los artistas permite no solo cuestionar cuánto gana cada uno y de dónde provienen los recursos que alimentan el trabajo invisible, sino que también viene a exhibir la figura del artista como un trabajador, incluido en un sistema de producción capitalista en el que todo se debe convertir en dinero.

### Una génesis documental

La génesis de *Por el dinero* se enmarca en un contexto de interés por las fuentes documentales en la creación argentina contemporánea. Los documentos, sean archivos materiales o archivos vivos –testimonios– se movilizaron en los años 2000 en múltiples ciclos teatrales. El más conocido, el ciclo *Biodrama*, fue curado por la directora Vivi Tellas entre 2002 y 2008 en el Teatro Sarmiento: convocó a quince directores teatrales para que hicieran una obra que tuviera relación con la biografía de una persona viva. Algunos dramaturgos decidieron escribir obras en las que personas reales se hacían personajes, mientras la curadora hizo una propuesta más radical, convocando en escena a personas que no representaban personajes sino que hablaban en nombre propio. Pamela Brownell subraya la situación en la que se desarrollan esas estéticas documentales: un “marco global de espectacularización y mediatización de la experiencia y en un contexto local ligado a la crisis socio-económico-cultural del 2001” (*Proyecto s/p*), donde se sintió la urgencia de abrir la escena a “personas comunes” y a sus historias, de conectar lo individual con lo social y articular “lo personal, lo familiar y lo histórico”. Documentar la vida de individuos reales se volvió una herramienta común para cuestionar temas muy conectados con la actualidad.

*Por el dinero* nace del cruce entre dos propuestas de curaduría que reivindican el uso de material extra-teatral para activar y nutrir la investigación escénica. Sin embargo, son dos proyectos que no se enfocan directamente en el archivo vivo –o testimonio personal– sino en los documentos en su forma

más concreta y material. Las primeras ideas surgieron cuando Lola Arias propuso a Luciana Acuña crear una forma para el ciclo *Mis Documentos*. Entre 2012 y 2015, Arias pidió a artistas de distintas disciplinas componer conferencias performáticas dónde desarrollaran “una investigación personal, una experiencia radical, una historia que los obsesiona[ra] secretamente” (“Mis Documentos” s/p). Acuña no pudo participar en ese ciclo pero sí se quedó pensando en lo que habría propuesto: en aquel momento, estaba atravesando con su pareja, Alejo Moguillansky, un problema económico imputable a productores europeos. Se planteó entonces la posibilidad de armar una obra que expusiera los gastos y los ingresos de la familia, tratando de entender su funcionamiento económico. Luego, la pareja fue convocada en 2013 para participar en el ciclo *Proyecto Manual*. En este marco, Matías Umpiérrez proponía a dramaturgos y directores realizar una obra a partir de un manual de instrucciones técnicas<sup>2</sup>. Acuña y Moguillansky pensaron primero en movilizar un manual de economía para ir profundizando su investigación, pero luego eligieron algo que creara un desfase con el asunto principal: un manual de danzas nativas encontrado en la casa de los padres de Acuña en Córdoba (Lavandera “*Por el dinero*”). Si bien los documentos relativos a su vida económica abren la posibilidad del testimonio y acercan la creación a la categoría del biodrama, la presencia de un antiguo manual que conlleva una parte de la historia de la danza argentina desplaza el foco. “Las reglas de oro para bailar bien nuestras danzas” están proyectadas en unas diapositivas, exactamente en la mitad de la obra. La presentación de una parte del patrimonio cultural argentino –se trata de “*nuestras danzas*”– y su choque con la estética propuesta por la obra, pone en el centro de la reflexión la relación del artista experimental, y aquí sobre todo el bailarín, con la historia y los códigos de su arte.

Se puede leer en las diapositivas: “No haga ni invente cosas raras tratando de exhibirse o sobresalir”, “Trate de imitar lo bueno y de evitar lo inconveniente”, “Baile con sencillez y medida evitando caer en toda exageración”. Las reglas y normas codificadas de este baile son totalmente opuestas a lo que defienden los bailarines en sus producciones independientes. Acuña, creadora e integrante del grupo Krapp, participó desde sus primeras creaciones

<sup>2</sup> Para cada ciclo, se convocó a tres dramaturgos. La propuesta de Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu abrió la primera edición (2011): el punto de partida de *La Edad de oro* fue un manual de instrucciones para montar un mueble. El año siguiente, Vivi Tellas creó *La bruja y su hija* a partir de un “manual práctico de manifestaciones espiritualistas”.

en el desarrollo de un vocabulario muy distinto al de las formas académicas de danza. En las obras de Krapp, los cuerpos no buscan el valor estético del movimiento, sino que trabajan desde lo grotesco. Desbordan las líneas y el espacio, saltan, se caen, rolan por el piso, adoptan la energía del deportista, se entregan a la violencia y se dejan deformar. Matthieu Perpoint, el segundo bailarín de la obra, investiga también acerca de la potencia de un cuerpo que se deja llevar por el instinto del ritmo propio, con una musicalidad no subordinada a una dramaturgia o una composición ajena al cuerpo mismo. La invención de “cosas raras”, lo “inconveniente” y la “exageración”, o sea la búsqueda de un bailarín-*clown*, están exactamente en el centro de sus investigaciones sobre las potencialidades de la danza.

El cruce entre los dos temas, el económico y el artístico, se cristaliza en la cuestión de la independencia. Los cuatro *performers* son artistas destacados de la creación independiente porteña, en la danza, el cine o la música. Sin embargo, ninguno de ellos gana lo suficiente para vivir de sus creaciones artísticas. Aún más: por lo general, tienen que invertir dinero propio en las obras. Aquí aparece lo paradójico de la producción independiente: la independencia reside en la posibilidad de investigación estética debida a la libertad del artista. En la producción independiente, el artista es a la vez su propio empleado y su propio jefe, no realiza obras por encargo. Ahora bien, ya que el arte experimental no es rentable, tiene una cantidad notable de dependencias: de los subsidios de las instituciones –escasos–; de la pluriactividad de los artistas, que también tienen otros empleos; y hasta de las familias, que pueden llegar a asumir una parte de los gastos.

## Artist at Work

Los cuatro artistas de *Por el dinero* son conscientes de su pertenencia a un circuito de dependencias. No se dejan seducir por la imagen de un artista que encarnaría el *summum* de la libertad creativa. En la obra, Acuña cuenta con tono irónico cómo Moguillansky intentó legitimar el uso de imágenes de sus películas en la obra que estamos presenciando. Explica que a partir de una declaración de un director francés, “las imágenes nacen libres, el montaje es la historia de su esclavitud”, Moguillansky afirma realizar un acto revolucionario con el uso de esas imágenes cautivas, presentándose como su libertador.

En la continuación de su relato, la reacción de Acuña es la siguiente: “Yo le digo que no es mas que la reinversión de un capital que tiene, que le sobró de otro proyecto y que está recauchutando acá” (Acuña y Moguillansky *Por el dinero s/p*). Aquí la creación de la obra de arte aparece por un costado muy pragmático: el de la inversión de capital, para no perder el tiempo de trabajo invisible que mencionamos al principio. Con la aparición de estos términos, se plantea a la vez la consciencia de las lógicas capitalistas que rigen la creación y las estrategias adoptadas por los artistas en la obra: trabajar lo mínimo indispensable, reciclando cosas que ya tenían.

La obra entra así en el campo de lo que Bojana Kunst, en su análisis de creaciones coreográficas y performáticas en la Europa contemporánea, define como obras políticas: esas no serían las que denuncian situaciones que se consideran moralmente injustas, sino las que se enfocan en hacer visibles las relaciones de opresión y dependencia en su propio campo. Kunst afirma que en el contexto contemporáneo, en el que la figura del artista comprometido luchando con un partido político perdió su efectividad: “If the politization of art actually occurs, this is more or less to appease one’s conscience” (*Artist* 11) [si la politización del arte ocurre, es en realidad más o menos para apaciguar la conciencia]. Habla aquí de obras que formulan la denuncia en términos morales, pero que siguen encerradas en un sistema que representa lo contrario a los ideales que las obras defienden. Kunst hereda su concepto de obra política de Benjamin, quien en “El autor como productor” explica que el aparato de producción burgués puede abarcar muchos temas revolucionarios, y hasta propagarlos, sin poner en cuestión su propia existencia (“L’auteur” 129). Subraya así la paradoja de un autor solidario con el proletariado en el campo de las ideas pero no como productor. Sin embargo, las condiciones de producción cambiaron desde el siglo XX y, según Kunst, lo que tendría que cuestionar hoy en día el artista no es tanto la opresión fordista de una burguesía sobre un proletariado trabajador, sino la opresión posfordista del mercado que se manifiesta en cada capa de la vida, uniformizando las subjetividades, y que se encarna particularmente en la figura del artista. El artista contemporáneo representa la forma más acabada del trabajador autónomo, flexible (por pluriactividad y polivalencia), pagado por proyecto, que no separa el tiempo de trabajo del tiempo de vida, en fin, el trabajador soñado por el neoliberalismo. El artista político resultaría entonces ser el que toma consciencia de esta contradicción y la hace visible en escena. Ahora bien, en

el contexto argentino, donde la precariedad laboral es más visible que en Europa, no es muy difícil para los artistas independientes concientizar su pertenencia a la categoría de productor precario<sup>3</sup>.

*Por el dinero* viene a exhibir esos mecanismos laborales del arte. Después de haber sacado las cuentas de lo que cada familia gasta en un mes (18.000 pesos para una familia, 20.000 para otra)<sup>4</sup>, los *performers* empiezan a calcular los beneficios que puede generar la obra. Mencionan el único subsidio recibido, el de la creación en el Rojas, y recuerdan que se van a quedar con el 80% del *borderaux*. Perpoint empieza entonces a contar el número de espectadores y a multiplicarlo por el precio de las entradas. En total, 1824 pesos,<sup>5</sup> a repartir entre cinco personas. Evidentemente la obra no va a generar los beneficios suficientes para pagar las facturas del mes. A lo largo de la obra, los artistas van contando los múltiples empleos que les permiten mantener su nivel de vida de clase media: profesores de danza, profesor de francés también para Perpoint, director y compositor para publicidad. La pluriactividad constituye la base de la actividad de los artistas: aprovechar una diversidad de competencias, o manejar una misma competencia en distintos marcos. El ideal del artista que se dedica completamente a su trabajo artístico aparece en una palabra, dentro del flujo del relato de la historia del bailarín francés Matthieu Perpoint. En Francia, él estuvo un tiempo “intermitente”. Tal como lo define Moguillansky (dentro del flujo del relato del bailarín francés Matthieu Perpoint que se hace en la obra): “ganás 2500 euros por mes y entras en el sistema fiscal francés como intermitente, eso significa que cuando no ganás esa cifra el Estado te compensa la diferencia”. La descripción, voluntariamente muy simplificada, ensancha una oposición entre artista europeo rico y artista latinoamericano pobre.

En Buenos Aires, los únicos bailarines a los que se les reconoce una actividad permanente –aunque generalmente con contrato que se renueva cada año– son los que pertenecen al circuito oficial<sup>6</sup>: el Ballet del Teatro Colón –ballet clásico fundado en 1925– y el Ballet Contemporáneo del Teatro San

<sup>3</sup> Al integrar una reflexión sobre los distintos modos de producción del arte en América Latina y Europa, *Por el dinero* viene a exhibir los mecanismos laborales del arte.

<sup>4</sup> En el 2013, 18.000 pesos representaban 1800 euros en tasa de cambio oficial, 20.000 pesos 2000 euros.

<sup>5</sup> En el 2013, 1824 pesos representaban aproximadamente 200 euros.

<sup>6</sup> En su texto “Circuitos. ¿Qué circuitos?”, Gustavo Schraier (2006) define los tres sistemas de producción en el campo del arte: oficial, comercial e independiente, o público, empresarial y autogestivo.

Martín –creado en 1977, cuyas producciones siguen investigando en un vocabulario bastante académico–, subvencionados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires; y el ballet Folklórico Nacional –fundado en 1986– y la Compañía Nacional de Danza Contemporánea –creada en 2010–, subvencionados por la Secretaría de Cultura de la Nación. Pero la mayoría de los grupos de danza entran en el circuito de producción independiente, un campo que no posee fuentes fijas de financiamiento. Si bien existen infraestructuras y fondos del Estado que permiten la presencia de la danza independiente en la escena cultural y la integración de sus miembros en el mercado laboral, estos no están pensados para garantizar una perennidad del campo ni una cierta estabilidad dentro de lo inestable. El mejor ejemplo es el instituto Prodanza, creado en el 2001 con el objetivo de distribuir los fondos públicos de la Ciudad de Buenos Aires en el circuito de la danza no oficial. Los presupuestos financian proyectos, pero no sirven para acompañar compañías a largo plazo, por lo cual los grupos de danza independiente siguen invirtiendo su propio capital en las obras.<sup>7</sup>

En cambio, en el derecho laboral francés se reconoció históricamente el estatuto de los trabajadores del espectáculo como una excepción en el marco del trabajo asalariado. Antonella Corsani y Mauricio Lazzarato, al analizar el movimiento francés de 2003 en defensa de los derechos de los “intermitentes”, en el contexto de una reforma del estatuto, recalcan el hecho de que en la mayoría de los países, los artistas y técnicos del espectáculo son trabajadores independientes (*free lance*), mientras que en Francia son asalariados (*Intermittens* 13). Desde los años sesenta, una excepción en el derecho social reconoce el carácter inestable del empleo de este tipo de asalariados: los “intermitentes” tienen un régimen de seguro de desempleo específico, que permite asegurar la continuidad de los derechos sociales y de los ingresos en un marco de discontinuidad radical del empleo. Corsani y Lazzarato definen esta doble protección que fue la clave del sistema de la intermitencia hasta su reforma en el 2003: “Au croisement du droit du travail et du système de protection sociale français, il existait donc une zone d’exception où l’hyperflexibilité des emplois se combinait avec une certaine sécurité pour le salarié” (18) [“En el cruce del derecho laboral y del sistema de protección social fran-

<sup>7</sup> El trabajo de tesis de Mayra Arenzon sobre las políticas culturales para la danza contemporánea independiente en la Ciudad de Buenos Aires entre 2007 y 2015 analiza en detalle los dispositivos de financiamiento en el campo.

cés, existía una zona de excepción en la que la hiperflexibilidad de los empleos contrastaba con una cierta seguridad para el asalariado”]. Los autores analizan la reforma del 2003 como la destrucción del sistema de mutualización de riesgos y de redistribución, reemplazado por un dispositivo de capitalización individualizada. Notan además en este marco un aumento de la pluriactividad y la polivalencia en las prácticas laborales de los artistas. La figura lejana del intermitente tal como aparece en unas palabras en *Por el dinero* es una figura soñada que permite definir por su contrario al artista independiente argentino.

Esa distancia entre la realidad europea y la realidad latinoamericana aparece varias veces en la obra, y con potencia máxima en el último relato, el de Moguillansky. Presenta una situación de choque entre las realidades económicas de un artista argentino y del sistema europeo a través de un dispositivo muy despojado. No se trata de una cronología de sus ingresos, sino de un momento de crisis concentrado en un intercambio de *mails*. Podemos hablar aquí de un dispositivo brechtiano: el escenario es un lugar de exposición de una realidad hecha de contradicciones irresolubles. El público está enfrentado a la materia de los hechos presentados sin alegorías, y llamado a comprender la situación y a tomar partido. Las diapositivas superpuestas a la pantalla del fondo explican la situación de rodaje de la película *El escarabajo de oro* (2014), sin mencionar el título. Se hace referencia a una película argentina producida por un festival danés y a que el dinero del festival no alcanza. Mientras las imágenes de la película desfilan en la pantalla, dos focos de luz aíslan a Acuña y Perpoint en el centro del escenario: cada uno lee respectivamente los *mails* mandados por Alejo y los distintos productores europeos entre mayo de 2012 y enero de 2013. En un intercambio salpicado de fórmulas de cortesía, Perpoint propone ideas geniales para conseguir dinero, como participar en una campaña artístico-publicitaria para la lámpara ecológica “Little Sun”, del artista Olafur Aliasson, entre otras. Al final de ese diálogo sin salida, Acuña se queda aislada en su círculo de luz, con la música de Gabriel Chwojnik como única compañía: después de haber viajado a Londres para el lanzamiento de la famosa campaña, Moguillansky ya no tiene noticias del reembolso de sus gastos, equivalente a lo que paga por un año de educación de su hija.

Los festivales e instituciones europeos son los que proporcionan más recursos a las creaciones latinoamericanas: la mayoría de los artistas latino-



americanos que pueden vivir de su arte son integrados a un circuito de coproducción internacional. Ahora bien, entrar en este circuito tampoco significa el fin de la precariedad. El intercambio de *mails* pone de relieve el rol de las instituciones artísticas contemporáneas en la flexibilización y la especulación con el trabajo, incluso las más progresistas llegan a colaborar con la explotación de una fuerza laboral muy poco pagada y muy flexible.

### Miradas a distancia

Frente a esta situación que se hace visible en la obra, ¿cuál es la actitud de los artistas? En una entrevista, Luciana Acuña subraya dos modelos de los que querían alejarse: fue necesario preguntarse “qué tomar para que no fuera solo un biodrama” (Lavandera “*Por el dinero*” s/p), y encontrar una manera de no quedarse en la crítica o en la queja. Los relatos de vida constituyen la materia fundamental de la obra, pero los directores no quisieron encerrarse en una visión demasiado íntima y personal de sus recorridos como artistas. Los artistas se presentan como objeto de investigación mitad serio, mitad delirante. Usan un material que podría ser la base de una demostración didáctica, pero nunca terminan de hacerse portavoces de una causa. A través de los dispositivos que constituyen la obra aparece una ética: no sumergirse en una recepción emocional, no posicionarse como víctimas de una injusticia, sino hablar desde el lugar del *clown*, que descubre su situación con cierta ingenuidad traviesa (se trata más bien de descubrir sin juzgar, como si fuese la primera vez que les aparecieran tales situaciones delante de los ojos).

Los *performers* aparecen a la vez como personas reales y como sus dobles extravagantes. El vestuario tiene un rol muy importante en la creación de esos seres carnalescos, caricaturizando rasgos reales de su vida actual o pasada: se ve a un productor muy serio que al final se pone un vestido de mujer para bailar folklore, a una bailarina de música pop adolescente con mini short, a un bombero de pacotilla, con botas de caucho y casco con sirena de auto, un rockero mafioso con su saco de cuero y sus anteojos negros. También se acercan a seres ficticios cuando adoptan el comportamiento de personajes de películas. En dos momentos clave de la obra, después de la presentación de los asuntos económicos –el cálculo de los gastos de la familia y el intercambio de *mails* de Moguillansky con los productores– los *performers* realizan una serie

de movimientos inspirados en la escena de baile de *Bande à part*, de Jean-Luc Godard. En la película de Godard, los tres personajes, también dos hombres y una mujer, empiezan un *madison* en un bar, casi sin manifestar emoción. Los *performers* de *Por el dinero* retoman esa misma estructura, con el mismo aire impasible en las caras, pero con movimientos mucho más variados: pasos sencillos como los del *madison*, pero también movimientos de manos de folklore, *jetés* de ballet, pasos robóticos o de *reggaeton*. Se concentran en efectuar el patrón de movimientos, indolentes, mientras que en la pantalla sigue el video de los bailarines de ballet entrenando. Esa danza se presenta como una provocación, como si los *performers* afirmaran “no nos importa si no ganamos plata con esto, seguimos bailando como nos pinta”. Se trata del mismo tipo de coreografía que aparece en *El loro y el cisne*, realizada por los integrantes de Krapp.

Las autobiografías económicas de los dos bailarines se hacen a distancia: nunca hablan en su nombre sino que leen un texto fotocopiado, al micrófono, escrito en segunda persona. El archivo vivo no está en el centro, sino que convive con muchos elementos que crean perturbaciones en la presentación del material documental. Durante la presentación de la biografía de Acuña, el gráfico que compara sus ingresos desde los diecisiete años a la actualidad –que vimos al principio de la obra– aparece otra vez en la pantalla. La línea no armoniosa, hecha de picos y agujeros, toma más densidad con las palabras de Luciana, que vienen a explicar la presencia de tanta inestabilidad en los ingresos. Se superponen así imágenes y palabras, pero un tercer elemento perturba el conjunto: el baile de Perpoint. No se trata de una danza armoniosa, sino caótica, entrecortada, también hecha de picos y agujeros. Su presencia invade totalmente el escenario hasta caer rodando en la sala. Él tenía la consigna de bailar de manera autónoma, sin tomar en cuenta lo que estaba contando Acuña: no se trata de ilustrar el relato, sino de crear otro discurso, bailado, que pueda entrar en eco con los otros materiales en escena. Aquí, Perpoint parece bailar lo grotesco de esa curva de ingresos tan inestable. La danza viene a perturbar el relato: cuando Acuña cuenta “te enamorás de ese director de cine, que resulta ser yo”, Perpoint se encuentra exactamente entre ella y Moguillansky y, designado entonces por la mano de Acuña, pregunta con aire interrogativo “¿Yo?”. Lo mismo cuando Luciana sigue la frase: “y yo de vos”. “¿De mí?”. Moguillansky confirma con una sonrisa. Este juego de *clown* desvía nuestra atención de la historia de amor, de lo que podría ser

el centro de un biodrama, para focalizarnos en el presente de la obra, en su performatividad.

Las imágenes que aparecen en la pantalla, fragmentos reciclados de películas de Moguillansky, funcionan también como elemento de dispersión de la atención. Vemos las imágenes de ensayo del ballet, pero también imágenes de una *road movie* en carreteras argentinas. Proviene de dos películas –nunca nombradas– en las que se borran las fronteras entre documento, *performance* y ficción. Las imágenes de ensayo de baile provienen de la película *El Loro y el Cisne* (2013) que empieza como un documental sobre un ballet oficial y el grupo Krapp, pero que se enfoca rápidamente en un personaje marginal, el Loro, el ingeniero de sonido –real– de la película que se enamora de la bailarina –real– de Krapp en el marco de una historia ficcional. Moguillansky se apartó del pedido inicial de documentar las realidades de la danza argentina para imaginar una ficción desde los márgenes, la parte escondida de la creación cinematográfica, aquí el personaje que realmente se encarga del sonido de la película.

Otras imágenes provienen del rodaje de la película *El escarabajo de oro*, que empieza como una crónica de su propia realización: un director argentino tiene que colaborar con una artista sueca para hacer una película sobre una autora sueca, pero como ella está muy ocupada, deja toda la libertad al equipo argentino. Hasta este punto, se trata de una situación real. Pero Moguillansky decide que el equipo argentino irá en busca de un tesoro en la provincia de Misiones –ya que el dinero de la correalización con Europa tampoco alcanza para mantener la productora independiente. A partir de allí, la película se convierte en una *road movie* apoyada en una ficción. Sin embargo, no se *representó* una *road movie*: el equipo de la película lo vivió de verdad. La película tiene tres dimensiones: reflexiva (el comentario sobre las modalidades de construcción de la película, los diálogos con los productores), performativa (la expedición verdadera con pocos recursos en Misiones) y ficcional (la búsqueda del tesoro).<sup>8</sup> La estrategia del director independiente reside en usar el encargo originario y desviarlo para profundizar sus experimentaciones. No se opone francamente a un sistema, sino que lo subvierte desde adentro.

<sup>8</sup> Se usan aquí las categorías definidas por Claire Allouche en su artículo “Tourner sur l’or. Au sujet de *El Escarabajo de oro* de Alejo Moguillansky et Fia-Stina Sandlund (2014)”, aún inédito.

Del mismo modo, *Por el dinero* no se afirma directamente como un manifiesto militante, pero su manejo del humor sí constituye una forma de resistencia. Se desarrolla una mirada irónica sobre el sistema discutible de producción del arte, pero también sobre las estrategias de los propios artistas para convivir con él. No se presentan como víctimas del sistema económico argentino y mundial, sino más bien como payasos que siguen experimentando, reciclando todo lo que se puede. La mirada a distancia, irónica, sobre los problemas del arte independiente va de la mano con una escena muy prolífica: se baila mucho y todos bailan –incluso los que no son bailarines– muchos estilos de danza, se toca música, se canta, se usan imágenes de otras obras, tanto propias como ajenas. En *Artist at Work*, Kunst proponía la quietud y la lentitud como formas de resistencia política en un contexto europeo: frente a la sociedad posfordista que propone un modelo de trabajador rápido, flexible, original, las obras artísticas resistirían como una manera de detener el tiempo, de proponer otras modalidades de percepción.<sup>9</sup> Sin embargo, al explicar lo subversivo en la quietud, admite en un paréntesis: “Culturally, duration can be deeply subversive, but not because it contrasts the experience of slowness with the experience of speed (after all, slow movement is a privilege of the rich and an inevitable for the poor)”(130) [“Culturalmente, la duración puede ser profundamente subversiva, pero no porque contrasta la experiencia de la lentitud con la experiencia de la velocidad (después de todo, el movimiento lento es un privilegio para el rico y algo inevitable para el pobre)”. En el contexto de la creación independiente argentina, la lentitud y la quietud son siempre amenazas: la falta de espacios y de dinero para crear puede conllevar esa situación de inmovilidad inevitable. *Por el dinero* se pone en el lugar del pobre e intenta resistir contra una quietud impuesta. Propone otro tipo de subversión a través de una acumulación casi barroca de materia y de movimientos. La proliferación de materiales y el esfuerzo físico extremo en *Por el dinero* no asemejan la obra a “la dispersión de las energías y el poder de los cuerpos que solo se reúnen en las campañas publicitarias o en los espectáculos de masas”, retomando palabras de Kunst.<sup>10</sup> Al contrario, al

<sup>9</sup> El tema del enrarecimiento del movimiento bailado y de la lentitud se volvió un tópico de los estudios sobre danza, a partir del nacimiento de la “non danse” en Europa a partir de los años 90. Lepecki especialmente, en *Exhausting Dance*, cuestiona el concepto de “still act” [movimiento detenido]. Para entender como este concepto se investiga en creaciones argentinas, ver Vallejos 2018.

<sup>10</sup> La pregunta completa que formula Kunst es la siguiente: “Is it possible to find an alternative to the

plantear irónicamente el tema del trabajo a través de una obra para la que se produjo lo mínimo posible, se defiende cierta ética del *amateurismo*. Se trata de hacer sin muchos recursos, reciclando materiales encontrados en una casa de familia, imágenes de otras obras, movimientos de otras danzas, y siempre desafiar las normas con la desfachatez del payaso. Los cuerpos entran en resistencia moviéndose de manera irreverente, encontrando en su presencia física la clave de una performatividad del pobre.

## Bibliografía

- Acuña, Luciana y Alejo Moguillansky. *Por el dinero*. Con Luciana Acuña, Gabriel Chwojnik, Alejo Moguillansky y Matthieu Perpoint. 2013.
- Allouche, Claire. “Tourner sur l’or. Au sujet de *El Escarabajo de oro* de Alejo Moguillansky et Fia-Stina Sandlund (2014)”, *Débordements*. (En prensa).
- Arenzon, Mayra. *Políticas culturales para la danza contemporánea independiente en Buenos Aires (2007- 2015)*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Artes, Departamento Artes del Movimiento, Trabajo de Graduación SEU. 2017. Web. <[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](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)>.
- Arias, Lola. “Mis documentos 2017 – 12”. Web. <<http://lolaarias.com/proyectos/mis-documentos-2/>>.
- Benjamin, Walter. “L’auteur comme producteur”, en *Essais sur Brecht* [1934]. Trad. Philippe Ivernel. París: La Fabrique, 2003.
- Brownell, Pamela. “*Proyecto Archivos*: El teatro documental según Vivi Tellas”, en *On the subject of archive, E-misférica*, Ed. Marianne Hirsch y Diana Taylor. 9.1-9.2. (2012). Web. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/brownell>>.
- Corsani Antonella y Mauricio Lazzarato. *Intermittents et précaires*. París: Editions Amsterdam, 2008.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Winchester-Washington: Zero Books, 2015.

---

continuous movement and speed, to the flexibility of bodies and spaces, to the dispersion of the energies and power of bodies congregating only due to advertising campaigns and massive spectacles?” [“¿Es posible encontrar una alternativa al movimiento continuo y a la velocidad, a la flexibilidad de los cuerpos y del espacio, a la dispersión de energías y potencia de cuerpos que solo se congregan gracias a las campañas publicitarias o a los espectáculos de masas?”] (130).

- Lavandera María José. “*Por el dinero: ensayo sobre el arte de ser feliz*”, *Revol*, 2014. Web <<http://revistarevol.com/principales/por-el-dinero-ensayo-sobre-el-arte-de-ser-feliz/>>.
- Lepecki, André. *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, New-York: Routledge, 2006.
- Schraier, Gustavo. “Circuito. ¿Qué circuitos?”, *Picadero*, 18 (2006). Web: <<http://www.gustavoschraier.com.ar/publicaciones/3/circuitos-que-circuitos/>>.
- Vallejos, Juan Ignacio. “Fabián Gandini y la est(ética) de la fisura”, *Arte de América Latina. Polish Institute of World Art Studies* 7 (2018).