

Un monstruo y la chúcará: la danza como una poética en los márgenes de un orden

Laura Papa

Licenciada en Ciencias de la Educación y Profesora Nacional de Danzas.

Coordinadora de las carreras del Área Danza en el Departamento de Artes del Movimiento, e Investigadora en el Instituto de Investigación, Instituto Universitario Nacional del Arte, (IUNA).

Docente de Análisis Coreográfico, Taller de Proceso Creativo y de Historia General de la Danza, Departamento de Artes del Movimiento, IUNA; de Teoría General de la Danza, Facultad de Filosofía y Letras,

UBA; y de distintas carreras de posgrado de la Universidad Nacional de La Plata.

Becaria de investigación del Fondo Nacional de las Artes. Participó en calidad de ponente, conferencista, panelista y organizadora en diversos encuentros científicos. Realizó publicaciones en revistas y suplementos culturales (revista *N*; Tiempo de Danza; Teatro al Sur; Jorós; Kiné, y DCO).

Se ha desempeñado como bailarina, coreógrafa y cantante.

(...) a la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro, agitándose confusa como en los planos sin fondo y cada vez más sombríos de un espejo apagado y móvil, todo el mundo prefiere ignorarla, dejándose mecer por la apariencia espesa y brillante de las cosas que, por carecer de una nomenclatura más sutil, seguimos llamando reales.

Juan José Saer¹

I.

La danza académica, presente en una vasta cantidad de manifestaciones de danza espectacular occidental—incluso en algunas veladamente, como sustrato técnico, estético o ideológico subyacente—, construyó desde mediados del siglo XVII, un código de movimientos basado en el desarrollo de las posibilidades del cuerpo a partir de su riguroso disciplinamiento por medio de la técnica.

Desde que el racionalismo cartesiano

¹ Juan José Saer, *La pesquisa*, 2003.

desacralizó definitivamente el cuerpo humano, el arte de la danza parece haber estado empeñado en devolverle esa participación en lo divino que lo hacía sede de poderes mágicos y de fuerzas sobrenaturales.

Es inevitable la asociación con los conceptos formulados por el filósofo Michel Foucault a propósito del surgimiento de las disciplinas durante ese mismo siglo: “La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)”.² Aunque el análisis de Foucault se detiene principalmente en las implicancias políticas de estas prácticas, me interesa encaminar la lectura hacia el impacto que ha provocado el disciplinamiento en la estética de la danza y que, creo, aún subsiste en numerosas expresiones contemporáneas como fenómeno estético-político. Aplicando la cita de Foucault al terreno específico de la danza, la disociación que se produce en relación al poder del cuerpo apunta a desarrollar, por un lado, sus aptitudes (cuantitativa y cualitativamente) y, por otro lado, encauza la potencia expresiva que de ello podría resultar y la enmarca en los términos de una sujeción estricta a un código restringido de movimientos.

II.

La técnica del ballet es arbitraria y difícilísima. Jamás se vuelve fácil; a lo sumo, posible.

Agnes de Mille³

La danza académica libró una empecinada lucha por negar las limitaciones naturales del cuerpo y extender sus capacidades más allá de lo imaginable; esto además condujo a la estilización de los movi-

mientos hacia formas más abstractas. Fue así como hombres y mujeres bailarines se dedicaron a luchar contra la apariencia *tan* humana de sus anatomías. Esta concepción estética alcanzó importantes logros durante el periodo romántico en concordancia con el tratamiento en los *ballets* de temáticas trascendentalistas. Fue así como el cuerpo se encontró sometido a los severos dictados de una disciplina que le imponía cada vez nuevos desafíos y mayores restricciones.

La negación del cuerpo natural se llevó al extremo. El cuerpo real debía parecer inmaterial e ingravido, sólo líneas al servicio del diseño. Una frase de Agnes de Mille, extraída de su libro *Dance to the Piper*, ejemplifica el pensamiento de una bailarina y coreógrafa del siglo XX al respecto:

Ese cuerpo debe ser tal como nosotros desearíamos que fuese, no uno de nuestros cuerpos gastados sino un cuerpo ideal, de ensueño, liberado de la fatiga y la inquietud. Es la condensación de todos los elementos que consideramos más atractivos: ligereza, vaporosidad, fuerza, facilidad, y sobre todo, perfección.⁴

Enfrentar permanentemente el desafío y superarlo es también el núcleo en torno al cual gira el vértigo que provocan las destrezas circenses y los constantes nuevos récords del deporte. Es degustar la palpitante emoción que proporciona ese instante tenso entre el peligro de la falla humana y el momento triunfal de superarla; la oportunidad de vencer la eterna asechancia de nuestra humanidad imperfecta y acercarnos, al menos ilusoriamente, a la perfección de los héroes y de los dioses. Se trata, en suma, de la obsesión por correr cada vez más los límites de lo posible: la exigencia de virtuosismo como momento sublime en el que el cuerpo del bailarín trasciende lo meramente humano, su objetualidad, su

² Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, 2004.

³ Agnes De Mille, *Dance to the Piper*, 1952.

⁴ *Ibidem*.

materialidad, e ingresa en un espacio de trascendencia.

III.

El cuerpo del bailarín ostenta los signos del vigor, la fuerza, la agilidad, la salud, el dominio de sí, la plenitud. Toda una retórica corporal construida a partir de un cuerpo natural que, de acuerdo con la lógica académica, debe ser corregido y modelado por la técnica. Es así que, en el ámbito de la danza académica, estos cuerpos desbordantes de energía y entrenados minuciosamente exhiben las marcas de su propio poder físico a partir de una constelación de signos que, quiérase o no, contaminan todos sus mensajes. Por consiguiente, toda secuencia de movimientos en una obra de esta danza no habla, además de lo que específicamente expresa, acerca de un cuerpo modélico altamente tecnificado.

Sin embargo, traspasando el terreno específico de la danza académica, la mayor parte de la producción de danza espectacular—desde la creación de la Academia en 1661— muestra las señales de este hecho. Si bien una precursora de la danza moderna como Isadora Duncan o también la alemana Mary Wigman⁵ pusieron en tela de juicio el código del *ballet*, muchos de estos elementos característicos del cuerpo-*apto-para-la-danza* continuaron asociados a sus estéticas y pueden observarse en los desarrollos posteriores de la danza moderna, por ejemplo en Martha Graham, Doris Humphrey y sus sucesores.

Esta omnipresencia del poder, significada permanentemente en los cuerpos hipereficientes, nos impone pensar si necesariamente un cuerpo tiene que hablar de eso cuando baila. ¿Cuántos sentidos deben quedar desplazados en los márgenes de la significación, inarticulados,

balbuceantes, sometidos a una parálisis — que es inmovilidad y afasia— para que el cuerpo *sólo nos hable de eso*? ¿Por qué acallar la humana fragilidad de una vida siempre a merced de arbitrariedades infinitas que pueden ponerle fin en cuestión de segundos? ¿Por qué privilegiar el testimonio de un cuerpo en lucha ante la impaciencia del tiempo por consumirlo y no el de aquél que asume la vejez como parte de su naturaleza o la debilidad como parte de su alegato? Un cuerpo pulsional, urgente, descompone la infame red de gestos impuestos. Otros cuerpos posibles para la danza contradicen la serena elocuencia del mensaje de los cuerpos modélicos, su unicidad y su carácter ilusorio.

Atendiendo puntualmente a la experiencia occidental, desde la década del 60 asistimos a la aparición de diferentes iniciativas orientadas a cuestionar en la danza la tendencia dominante acerca de cuáles son los cuerpos *autorizados* para ingresar en la representación y cuál es el código con el que pueden hacerlo. (Ejemplo: cuerpos no entrenados, movimiento encontrado, movimiento cotidiano, movimiento como tarea). No obstante, estas irrupciones han sido esporádicas, casi podría decirse que excepcionales, y recién han comenzado a ganar terreno con más seguridad ya entrada la década del 90.

De ninguna manera esta cuestión está agotada porque todavía hay cuerpos en silencio que, al no poder apropiarse del código dominante, creen perdida la posibilidad de articular desde sus movimientos los elementos de una poética particular y propia.

IV.

Considero *Un monstruo y la chùcara*⁶ como una obra en la que es posible hallar lo que denomino “poéticas del no poder”, es decir, diferentes tratamientos del movimiento que exploran las posibilidades de

⁵ Particularmente, la coreografía *Danza de la Bruja* (1918 y 1926) de Mary Wigman ofreció un tratamiento del cuerpo —y sobre todo de las imágenes asociadas al cuerpo femenino— que introdujo un elemento marcadamente rupturista con relación a las obras que le habían precedido.

⁶ Esta obra de danza contemporánea, estrenada en 2001, tiene coreografía de Gerardo Litvak, Gabriela Prado y Pablo Rottemberg y dirección de Gerardo Litvak.

producción de sentido en los márgenes de un orden hegemónico, el de la danza académica. Este orden, como señalé anteriormente, contamina los discursos de los cuerpos poderosos e hipereficientes. Por supuesto que al hablar de poéticas del no poder no hago referencia a una totalidad homogénea –ni siquiera creo que se trate de un grupo cerrado– ni a un sistema que preexista a la obra misma. Por otra parte, este término también involucra los movimientos propios de los cuerpos que tradicionalmente la danza ha dejado de lado: los cuerpos viejos, discapacitados, débiles o poco ágiles, como así también al caudal de sentido que estos cuerpos pueden producir. No dejo de reconocer que existen numerosas experiencias de integración en que muchas personas con algunas de estas características han participado en obras de danza. Sin embargo, mi planteo se atreve a cuestionar ciertas formas de integración, al menos las que se llevan a cabo dentro de un orden cuya propia lógica se basa en la aspiración a la perfección técnica medida con relación a un modelo ideal.

En el caso particular de *Un monstruo y la chúcará*, los cuerpos de los intérpretes no entran en ninguna de las categorías que mencioné previamente, pero a la vez están señalando otra: la resistencia de los cuerpos que, pudiendo sumergirse en el orden hegemónico, no lo hacen ante la necesidad de explorar otros modos de expresión que den cuenta de subjetividades o sentidos marginales al mismo.

Voy a referirme en particular a los procedimientos por medio de los cuales esta coreografía produce sentido y, si bien el presente análisis da cuenta de una lectura personal acerca de la obra, me interesa de manera especial destacar dichos procedimientos, considerando que los mismos actúan como “instrucciones de búsqueda” para habilitar otras lecturas posibles de la misma.

La obra está estructurada en tres partes: un solo del personaje masculino, un solo del personaje femenino y un dúo de ambos.

Con respecto al solo masculino y con relación a la utilización del espacio, el movimiento se realiza en su mayor parte en el nivel bajo, es decir, con el cuerpo cercano al piso: acostado en distintas posiciones, sentado, reptando. En el imaginario histórico de la danza, la línea vertical –básicamente la imagen del cuerpo de pie– posee un protagonismo muy fuerte que caracteriza la estética del *ballet* pero también la de muchas obras de danza moderna y contemporánea.

El personaje realiza un desplazamiento que evoca la manera de moverse de un animal. En esto puede observarse la animalización, un procedimiento por el cual el personaje es presentado como un cuadrúpedo o reptando en el nivel horizontal, en una posición tanto absurda como inesperada que lo degrada en su condición de sujeto humano y racional. La humanidad y la dignidad de este sujeto desaparecen. La imagen resulta perturbadora, se transforma en una ilustración triste de los extremos a los cuales puede llegar un hombre.

Cuando el intérprete se coloca de pie, el cuerpo no se observa completamente erguido sino que se para con las rodillas flexionadas hacia adentro y los brazos flexionados lateralmente. Esta posición evoca nuevamente lo deforme, lo diferente de acuerdo con los códigos de elegancia consensuados. La carencia de un cuerpo que se ajusta a lo que la sociedad define como sano, fuerte, correcto y bello ubica a este sujeto del lado de lo enfermo y débil (porque sus piernas no son normales y no permiten moverse con la rapidez y la estabilidad requeridas), lo incorrecto (está fuera de los estándares de normalidad, evidencia lo que la educación o la medicina deberían haber corregido), lo feo (no condice con los cánones clásicos

de lo que debería ser un cuerpo elegante y armónico). El cuerpo expresa inarmonía y desarticulación entre sus partes; en este sentido también expresa el fracaso del sujeto racional para gobernarlo.

En ambos personajes prevalecen los movimientos de una parte del cuerpo aislada, repetidos velozmente y en un lapso muy breve, produciendo el aspecto de un automatismo mecánico (como podría ser un tic nervioso). Estos movimientos cortantes, rápidos, repetidos, tienden a connotar el aspecto general de individuos rígidos y estructurados. Al respecto Henri Bergson, en *La risa*, señala:

Lo que la vida y la sociedad exigen de cada uno de nosotros es una atención constantemente despierta que discierna los contornos de la situación presente, y es también cierta elasticidad del cuerpo y del espíritu que nos mantenga dispuestos a adaptarnos a dicha situación. (...) Toda rigidez del carácter, del espíritu y aún del cuerpo, le resultará sospechosa a la sociedad, porque sería la posible señal de una actividad que se adormece.⁷

El fluir natural del movimiento—o aquello que las convenciones de la danza han enseñado a considerar “fluir natural”—no se observa en ningún momento. Donde se espera encontrar la viva flexibilidad de un ser humano, aparece la rigidez mecánica. La falta de elasticidad y la tensión permanente muestran a los personajes como seres extraños y absurdos.

La repetición hace que el significante se mantenga en el tiempo y actúe por redundancia. Además intensifica el efecto de automatismo mecánico porque homologa el movimiento humano con las repeticiones de una máquina. Por otra parte, genera un derroche de movimiento que—como no posee una finalidad en par-

ticular⁸— puede resultar impropio o molesto para una economía del movimiento que lo valora en términos utilitarios; de modo tal que el movimiento no utilitario deviene índice de lo irracional, lo desmedido, lo inadecuado.

En el caso del personaje femenino, la posición corporal que lo caracteriza y a la que va a volver durante el transcurso de la obra, lo muestra parado de espaldas al público, con los pies y las rodillas vueltos hacia adentro, un pie apoyado en planta y el otro en la media punta. Sostiene su pollera tensa con la mano izquierda y realiza movimientos pequeños y rápidos con la derecha. Por momentos, curva su torso hacia adelante y asoma su cabeza por el espacio delimitado por este, el brazo y la falda.

El cuerpo se vuelve misterioso: muestra su espalda, se repliega sobre sí mismo, se estremece reiteradamente. Su imagen contradice la posición simétrica de sus partes a la que la convención tiene habituada nuestra percepción. El cuerpo artístico niega la expectativa habitual, la percepción se desautomatiza y se produce un extrañamiento sobre ese objeto estético que connota la inarmonía y el desequilibrio.

Tomarse la falda con la mano constituye un comportamiento social femenino acuñado a lo largo del tiempo. Particularmente útil cuando se trataba de moverse con polleras largas, pero también vaciado de esta función y convertido en un mero gesto convencional y estético en ciertos comportamientos de salón (por ejemplo, saludos y reverencias). En la danza, el tomarse la pollera con una mano o con ambas ha sido utilizado también tanto como gesto utilitario como connotando refinamiento y femineidad.⁹ En el caso de la chúcará, su falda es corta, por lo tanto el sostenerla no interviene en su accionar como movimiento utilitario, sino que más bien podría remitir a la representación de un rasgo sancionado socialmente

⁷ Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, 1939.

⁸ Los treinta y dos *ronds de jambe fouettés* de *El Lago de los cisnes* también son un derroche de movimiento, pero en ese caso la finalidad es clara: lograr el impacto del virtuosismo, que siempre exige la cantidad para apoyar la calidad. Por lo tanto, cualquier desempeño virtuoso requiere del derroche como condición necesaria del efecto buscado.

⁹ En numerosas danzas folclóricas argentinas este gesto interviene en el *zarandeo*. En el *zarandeo* la dama se florea moviendo su falda ante el varón y, mientras este luce su zapateo (masculino), ella hace gala de su femineidad en un delicado ejercicio de seducción.

como "femenino". Este gesto femenino aparece aislado, con rigidez exagerada, al punto de producir una desautomatización que desnaturaliza los sentidos otorgados por la vida social y destaca la femineidad del personaje como un atributo no dado sino que se estaría construyendo a partir de la obediencia a patrones sociales de comportamiento adoptados de una manera artificial y mecánica.

La obra elude los clichés impuestos por la sociedad y los códigos de identidad basados en los aspectos externos y expone a la persona aferrándose a ciertos estereotipos de comportamiento que brindan un marco de seguridad tanto en el plano del desempeño social como en la codificación representacional.

La dinámica con que se realizan los movimientos construye a los personajes. No hay una gestualidad convencional ni movimientos miméticos tendientes a dar cuenta de un determinado estado mental. Las escenas surgen como fragmentos de memoria o instantáneas de vida que no se encuentran articuladas narrativamente. Si bien los movimientos no son miméticos en cuanto a la representación de un referente externo que guarde alguna semejanza con su diseño formal, la velocidad e intensidad de fuerza con que se llevan a cabo sí se asemeja a aspectos de la realidad con los cuales pueden guardar cierta semejanza.

Los recorridos espaciales que realiza el personaje de la chúcaro son pequeños y predominantemente rectilíneos, como si el espacio implicase el trazado invisible de una cuadrícula que debe ser respetada. El área de la marcación coreográfica se transforma en metáfora de las tensiones contenidas en el espacio social entre la libertad que los sujetos creen poseer para moverse a su antojo, los mandatos sociales (estatales, familiares, de clase, de género, etc.) y el estrecho repertorio de trayectorias posibles.

En el dúo final se acumulan todos los sentidos desplegados a lo largo de los solos, a los que se agregan nuevos sentidos derivados de la interacción social (como intercambio y dominación). Por ser esta la última parte de la obra, actúa como síntesis de todos los desarrollos previos.

Las convenciones asfixiantes y el absurdo de la vida dan permanentemente lugar a la emergencia del humor como una lucidez que los denuncia. El humor surge de la sorpresa que presentan los movimientos inesperados; de la utilización del lenguaje de la danza de forma inusual para provocar desconcierto; de la repetición que usa la frecuencia para romper los esquemas y provocar la risa, del sinsentido que introducen las situaciones absurdas (o precisamente cuyo sentido se ubica en el desafío de la lógica racional). Estas situaciones son la pantalla de una escalofriante realidad.

Si el absurdo es entendido no sólo como lo contrario a la razón sino como una de sus consecuencias, el humorismo absurdo habrá de construir una burla dirigida a la rigidez de la lógica y servirá de vehículo para producir una sátira corrosiva sobre los convencionalismos sociales.¹⁰ La utilización del humor absurdo se ofrece como recurso para desautomatizar la percepción excesivamente normativizada de una realidad entendida como dada e inmodificable y, de esta manera, producir un nuevo acercamiento intelectual a la misma.

El concepto de "desautomatización" fue postulado por Viktor Shklovski y tratado extensamente en su artículo "El arte como artificio": "Si examinamos las leyes generales de la percepción, vemos que una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas". Este automatismo afecta tanto a las acciones como al discurso: "Así la vida desaparece transformándose en nada (...) Si

¹⁰ El absurdo desmantela el universo cartesiano y desnuda la ilusión construida en torno al mismo. El arte y la filosofía del siglo XX han dado a luz numerosos ejemplos surgidos a partir del conflicto entre la razón y el absurdo: la literatura de Kafka; de Rousset; el surrealismo; el dadaísmo; el existencialismo; el "teatro del absurdo", la patafísica. Su presencia se encuentra movilizándolo el desarrollo de la conciencia humorística del hombre moderno, como así también de su conciencia trágica. Si una lógica cartesiana ha invadido o, mejor dicho, limitado los contornos de la realidad, el arte y la filosofía del siglo XX producen el espacio para que en ella también tengan cabida los sueños, las fantasías, los desórdenes.

la vida compleja de tanta gente se desenvuelve inconscientemente, es como si esa vida no hubiese existido". Para Shklovski la finalidad del arte es producir una desautomatización de la percepción, es decir "dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento".¹¹

En *Un monstruo y la chúcará* la desautomatización de la percepción es llevada a cabo por diversos procedimientos: aislamiento, rigidez, repetición, animalización, utilización inusual del espacio, recorridos marcadamente geométricos, aceleramiento de las acciones, que están destinados a producir una visión de los sujetos extraña.

Consideraciones finales

En esta obra, los motivos tomados del mundo de la experiencia cotidiana, sirven para ilustrar a la gente real; sin embargo, el material realista aparece tratado, extrañado, y esto permite observarlo desde variados ángulos. Las situaciones extravagantes que genera el movimiento llevan la verosimilitud realista al límite de lo admisible. De este modo, las situaciones cotidianas se encuentran permanentemente amenazadas por la aparición de lo extraño, que puede irrumpir en cualquier instante y hacer que lógica y absurdo se confundan entre sí.

Un monstruo y la chúcará explora las posibilidades de expresión del cuerpo a partir de la utilización de algunos procedimientos sobre el movimiento: repetición, aislamiento, aceleración y rigidez que, aplicados al tratamiento de movimientos pequeños y localizados, tienden a destacar su significatividad a la vez que conducen a la elaboración de un código de movimientos particular, cuya función no es construir la apología de un cuerpo poderoso y carente de conflictos sino, por el contrario, poner de manifiesto la

automatización y las contradicciones que rigen su comportamiento.

Los personajes aparecen dotados de una pertenencia social a partir de un vestuario que los caracteriza como ciudadanos comunes pero, en el transcurso de sus solos, irán desmintiendo todas las características del ser humano para convertirse en unas criaturas extrañas, a medio camino entre el animal y el fantasma. Esto se logra con la creación de un lenguaje escénico propio como una voluntaria y violenta reacción ante el lenguaje convencional de la danza más tradicional, que apela a pasos y poses reconocibles como componentes de una técnica o un código preestablecido. La normativa social es cuestionada desde el comienzo mismo de la obra a partir de la contradicción expresa de la lógica utilitaria: las acciones, los espacios y los tiempos cotidianos aparecen extrañados por la presencia de estos seres que no se manifiestan de manera convencional y transparente y cuyas expresiones crean un ámbito fascinante y poético.

El humor funciona por código erróneo, por inadecuación del movimiento para con nuestras expectativas acerca de los personajes, por adopción de actitudes excéntricas, inapropiadas, gratuitas en relación con la inmediatez, con la familiaridad del acto.

El ridículo de esta situación, sin embargo, no deja de señalar seriamente hacia la esfera vital y estética, por medio de la representación de una parte de ese mundo que se pierde de vista en el inconsciente trámite cotidiano con la realidad y también de la posibilidad que posee el arte —en este caso la danza— de dar cuenta de esa realidad de una manera autónoma.

Lo inesperado, lo insólito, aparecen minando la segura confianza en las rutinas, aquello que a fuerza de repetirse en el tiempo parece operar con fuerza de ley consuetudinaria. En este sentido, *Un monstruo y la chúcará* violenta la legali-

¹¹ Victor Shklovski, "El arte como artificio", 1917.

dad de la normativa social por su antiutilitarismo, su anticonvencionalismo y su extravagancia.

Al contrario de las imágenes clásicas, no hay ninguna pretensión de idealizar el cuerpo ni de exaltar la belleza del modelo. Entre el ideal y la realidad del cuerpo que aparece en escena se abre una brecha plagada de contradicciones que despliegan todo un abanico de cuestionamientos e intranquilidades. Las imágenes tienen un aspecto sobrecogedor y a la vez siniestro. El conjunto remite a un proceso de degradación personal que anticipa el peligro de la destrucción individual o pública como una amenaza que aguarda en potencia en cada sujeto socialmente adaptado. Los personajes de *Un monstruo y la chúcará* se imponen como un elemento perturbador para el espectador al problematizar la naturalización que operan los códigos convencionales y las aristas complejas de la personalidad de los individuos sociales.

Ambos personajes devienen cifra del sujeto social enajenado, preso de fórmulas repetitivas, rituales inútiles para exorcizar la angustia, el hastio y la opresión. A la vez, sus movimientos dan cuenta del desorden y las contradicciones o, en palabras de Saer, de "la distorsión sin nombre que pulula en el reverso mismo de lo claro".¹² Una distorsión que descompone la imagen anestesiante producida por la armonía de un cuerpo bello y que manifiesta el rechazo por un arte que contribuye a sostener el poder de un orden social alienante. ■

Referencias bibliográficas

- BERGSON, H.: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Buenos Aires, Losada, 1939.
- DE MILLE, A.: *Dance to the Piper*, Boston, Little, Brown and Company, 1952.
- FOUCAULT, M.: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- SAER, J. J.: *La pesquisa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- SHKLOVSKI, V.: (1917) "El arte como artificio", en Tzvetan, T.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1970.

Bibliografía

- ADORNO, T.: *Teoría Estética*, Barcelona, Ediciones Orbis, 1983.
- BÜRGER, P.: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- DANTO, A.: *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- LE BRETON, D.: (1993) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- STILMAN, E.: (comp.) *El humor absurdo*, Buenos Aires, Editorial Brújula, 1967.

¹² Juan José Saer, *op.cit.*, 2003.