

**#2 Pulsos de una escena
en movimiento**



la boya es una revista anual
de la Secretaría de Extensión y Cultura
de la Universidad Nacional del Litoral
Santa Fe, República Argentina.
Año 2, N° 2, 2023 / ISSN 2953-4445

la boya

revista ~

de artes escénicas



Handwritten text in cursive script, appearing as bleed-through or a separate layer at the bottom left of the page.

la boya, revista de artes escénicas

ISSN en línea: 2953-4445 / DOI: 10.14409/lb.2.2

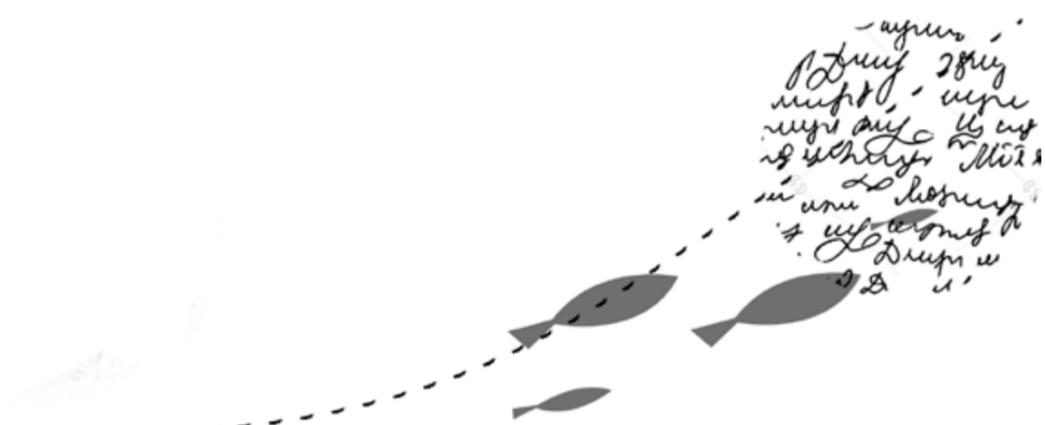
153 pág. / Inicio: 2022 / Idioma: español y portugués

Publicación electrónica de periodicidad anual

Tipografía Bitter, diseñada por Sol Matas
para Huerta Tipográfica. Licence: Free (OFL)

Contacto: revista.laboya@unl.edu.ar

bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/laboya



COMITÉ ACADÉMICO

Víctor Arrojo

UNCuyo

Jorge Dubatti

UBA

Viviana Fernández

UNLaR / UPC / UNC

Valeria Folini

UADER

Gerardo Hochman

UNSAM

Julia Lavatelli

UNICEN

Nidia Maidana

UNL

Verónica Pérez Luna

UNT

Carla Pessolano

UNA

Patricia Pieragostini

UNL

Aldo Pricco

UNR

Damián Rodríguez Kees

UNL

Paula Tabachnik

UNRN

Ana Guillermina

Yukelson

UNC

AUTORIDADES UNL

Rector

Enrique Mammarella

Vicerrectora

Larisa Carrera

Secretaria

de Extensión y Cultura

María Lucila Reyna

Secretario Académico

y de Innovación

Educativa

Miguel Irigoyen

Directora

de Ediciones UNL

Ivana Tosti

EQUIPO EDITORIAL

Dirección

Rocío Giménez

Coordinación Editorial

Norma Elisa Cabrera

Consejo Editorial

Nidia Casís

Antonela Gonzalez

Daniela María Osella

Pablo Vallejo

Corrección de textos

Laura Prati

Diseño Editorial

Alina Hill

Ilustración

Agustina Ilari

SUMARIO



4 Editorial

Norma Elisa Cabrera

MAPAS

8 **Casa de la Danza.
Un poco de historia**
Belkys Sorbellini

17 **Ecós de La Casa.
Un encuentro**
Autores varios

44 **Casa de la Danza,
aquel espacio de resistencia**
Mario Colasessano

48 **Fragmentos del Diario
de un compositor**
Edgardo Blumberg

57 **Queremos tanto a Hugo.
Retrato colectivo
de un artista entrañable**
Autores varios

BITÁCORA

70 **De la Pelopincho a la Maggi:
demasiado ardor**
Marisa G.Hernandez

78 **Una comparación posible**
Pablo Martín Cruz

84 **Siempre hay más de lxs
que somos. Testimonios
de un proceso**
Autores varios

97 **La insolación.
Microdesmontaje inestable**
Ricardo Rojas

106 **Bitácora de espectadores**
Autores varios

#2 Pulsos de una escena en movimiento

CATALEJO

114 **Loïe Fuller. Estética y política**
Marcela Masetti

124 **Piedra por mi compañera.
Un cuerpo entre la
performance, el arte y la vida**
Sofía Barrio

133 **Epistemologías para
(re)pensar el circo que hace-
mos hoy desde el sur sur**
Francisco Negri

142 **Del hábito a la escena.
La experiencia como
continuidad**
Ana Paula Castro Merlo



una de las cosas
que me gusta hacer
es escribir sobre
el circo y sobre
sus historias. a
veces me siento
como si estuviera
viviendo en un
mundo paralelo.

EDITORIAL

Norma Elisa Cabrera



2 / Pulsos de una escena en movimiento

Es lo que tiene existencia material, aquello que —quizás principalmente— en los seres humanos y los animales constituye sus diferentes partes de materia orgánica. Pero también lo diferenciado de las extremidades. Cuando es humano, coincide con su aspecto y figura. Hablando de los libros, se trata de su volumen, y también de su texto principal, sacando el índice y los preliminares. Hablando de leyes, se refiere a una colección auténtica de las mismas. Idéntica palabra usamos para hablar de un cadáver, o de cualquier objeto en el que puedan apreciarse las tres dimensiones principales. O más aún — caramba—, hasta sirve para denominar a un número de soldados con sus respectivos oficiales.

Cuerpo. El vapuleado, ominoso, exhibido, maltratado, sensual,

modelado, ignorado y voluptuoso cuerpo, desde nuestra perspectiva siglo XXI. Más bien nuestra noción, nuestro esfuerzo para ponerlo en palabras.

Hace calor. Son las 19:30 de un sábado. Alguien transpira y se prepara para entrar en un par de horas a escena. “Entrar” a “escena”, como si se tratara de un reino imaginario al que es posible ingresar dando un paso, franqueando un límite. ¿Es posible? Es posible. Lo es porque cada cuerpo que ingresa en ese no-lugar y no-tiempo reedita un ¿no-mundo? que intentamos imaginar entre todes por un largo instante, abruptamente roto con el aplauso. Estamos aquí y estamos en otro lugar, parece decir ese cuerpo que transpira en el camarín, ahora.

* * *

En este proyecto editorial, iniciado en el año 2022, elegimos trabajar cada número a partir de un concepto. En un primer momento hablábamos de eje, pero las secciones se estructuran de modo caleidoscópico, por eso necesitamos algo más abarcador. El corazón de esta publicación es la sección Bitácora, íntegramente dedicada al registro de los procesos creativos de la Comedia UNL. En la convocatoria 2023 se ponderó el abordaje de la corporalidad como eje del proceso metodológico; la solvencia del elenco y equipo creativo; la potencialidad a nivel espacial, visual, sonoro; el riesgo de exploración y la originalidad, creatividad y coherencia de la propuesta.

La insolación. Siempre hay más de lxs que somos fue estrenada 20 años después de la primera edición de la

Comedia UNL. La temática de la convocatoria aniversario sirvió además como justo homenaje a un trayecto vital para el desarrollo y fortalecimiento de la creación coreográfica y las artes del movimiento de la región. Nos referimos a la Compañía de Danza UNL (2008–2013) y los Proyectos de Creación Coreográfica “El cuerpo todo” (2014–2017) que la Secretaría de Cultura sostuvo durante diez años. La edición 2023 de la Comedia recuperó esta impronta a modo de fusión de los dispositivos, inaugurando un espacio que permanecerá abierto para les artistas de la escena, vengán de la disciplina que vengán.

Cada número de ~la boya~ toma como punto de partida la experiencia de la Comedia, cuya problemática nos dirige como una brújula hacia el pasado y futuro del aspecto que elegimos abordar. Así llegamos, en la sección Mapas, a Casa de la Danza, relevante proyecto artístico pedagógico de la ciudad de Santa Fe de los '80. Fue posible recuperar y poner en valor dicha trayectoria gracias a la generosidad de sus principales referentes, Alejandra Klimbovsky y Miryam Burgués. A la calidez de las conversaciones y el material de sus archivos personales se suma una gran cantidad de testi-

monios de artistas que pasaron por *La Casa*, permitiéndonos cartografiar un momento crucial del patrimonio escénico santafesino.

A su vez Belkys Sorbellini, Mario Colasessano y Edgardo Blumberg retratan en sus artículos, en primera persona, la efervescencia creativa que pulsaba en la postrimería de la dictadura y la floreciente primavera democrática. El cierre especial de esta sección se centra en la figura de Hugo A. Anderson, miembro fundador de Casa de la Danza y de la Sastrería Teatral Anderson–Silvar. Los relatos recopilados dan testimonio del entramado histórico que nos sostiene como comunidad escénica y que tiene en Hugo un soporte amoroso y extraordinario.

Decíamos en la convocatoria abierta a artículos que la cuestión de la corporalidad en el ámbito de las artes escénicas ha sido analizada desde perspectivas diversas. En su mayoría las indagaciones han vinculado el cuerpo y sus dimensiones con temas específicos de la teatrología, como la ficción, el trabajo actoral y coreográfico, el texto dramático y los aspectos visuales y sonoros de la escena. No obstante, desde hace ya unas décadas nuevos interrogantes han surgido al respecto en consonancia con los desa-

rollos de los estudios de performance, cuyos análisis no contemplan únicamente procesos artísticos.

Nos complace compartir en la sección Catalejo cuatro artículos de notable factura que redondean este número diverso, elástico, liminal. Marcela Masetti recorre vida y obra de Loïe Fuller, artista innovadora y emblema del Art Nouveau, abordando lo que denomina un replanteamiento político del cuerpo. Sofía Barrio reflexiona sobre una performance que realizara en 2020 en la que su propio cuerpo se constituyó como espacio de resistencia. Francisco Negri retoma un proceso de investigación desarrollado en una residencia en Chile para discutir de forma crítica los procedimientos de creación performática en el circo actual. Y Ana Paula Castro Merlo se pregunta sobre la continuidad entre la actitud técnico–expresiva y la actitud del cuerpo ordinario sostenida en la experiencia del cuerpo vivido.

* * *

Antes del espacio fue el cuerpo, que lo habitó y lo creó en un solo magnífico instante. No hay espacio sin cuerpo (¿ni viceversa?). La inteligencia artificial tiene al menos un problema: ¿cómo traspasar la experiencia de nuestro sistema sensorial, la noción de espacio, a algo que no posee el elemento crucial para construirlo? ¿Cuál es la idea que subyace a la titánica tarea de la creación faústica de un ser humano posorgánico? El cuerpo cartesiano. El que separa mente y ¿carne? por caminos diferentes. El que nos ha escindido hasta el hartazgo en nuestras concepciones, disciplinas y abordajes. Como si pudiéramos dividirnos en tangibles e intangibles, y la supremacía del intelecto imperara virtualmente, en desconexión, libre de máquina cárnica que exuda excrementos y sangre. De todos los pares antitéticos con los que hacer equilibrio antes-después de escena, el más falso y peligroso es creer que una mente poderosa puso un cuerpo a trabajar frente a los ojos de los otros. No existe tal dicotomía más que en nuestro afán de poner en palabras aquello que más nos fascina y compromete.

El curso de la historia ha generado una inversión de aquella con-

fusión entre ser e imagen que quedaba al descubierto cuando los miembros de una comunidad creían que si pisaban la sombra de una persona le causarían daño, o que una fotografía podía robar el alma del retratado. Hoy los cuerpos se han separado de su propia imagen en los medios y las redes sociales. Hoy la percepción está educada en la polución visual y el hiperrealismo fantástico. Hoy podemos observar de modo impasible la violencia como si se tratara de un capítulo de nuestra serie favorita.

¿Qué es la escena si no cuerpo? No el cuerpo virtuoso de las mecánicas anatómicas imposibles. No el salto más alto, ni el giro más impredecible. El cuerpo ofrecido a la mirada en su devenir, cotidiano, finito, detenido en un tiempo congelado que no es el de la realidad, pero tampoco el de la ficción: el mismísimo cuerpo de actrices, actores, bailarines, intérpretes, en un tiempo suspendido. Un signo avasallante. Un ayuda memoria. Aquí estamos. El milagro de la milenaria ceremonia que nos reúne en un círculo mágico, un lugar donde hacerse las preguntas de siempre, esas que no siempre tienen respuesta. ~

Norma Elisa Cabrera

Licenciada en Teatro (UNL). Coordinadora Académica de Artes Escénicas de la Secretaría de Extensión y Cultura (UNL). Dramaturga. Docente. Cofundadora del colectivo artístico Andamio Contiguo. Directora escénica, actriz y diseñadora multimedia.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0011





MAPAS

CASA DE LA DANZA

UN POCO DE HISTORIA



2 / Pulsos de una escena en movimiento

Belkys Sorbellini

En el año 1980 me encontraba cursando la carrera de Derecho en la UNL, cuando leí en una gacetilla publicada en el diario *El Litoral* que el Ballet Contemporáneo de Santa Fe abría las inscripciones a los talleres de esa disciplina artística. Aunque nos cueste creerlo, no existía Internet y no veíamos nada de danza en la Tv. Tuve curiosidad, ya que mi contacto con la danza había empezado a los 3 años con el clásico, disciplina que practiqué hasta mi adolescencia, pero no había visto nada de danza contemporánea hasta ese momento.

Fue así como conocí a Alejandra Klimbovsky, ya que era ella quien inscribía. Recuerdo mi pregunta: ¿puedo empezar tan grande? Y ella, con la amplia sonrisa que la caracteriza, me dijo “sí”.

Empecé tomando dos clases semanales con ella; luego agregué las clases de Frances Machala de Cerro, y así hacía cuatro clases semanales. Después sumé las de Ana María Narvaja y encontré en el Contemporáneo el lenguaje que me expresaba y apasionaba. Fue así que abandoné la carrera de Derecho por la danza.

En diciembre de 1981 Alejandra fundó Casa de la Danza, y yo, como tantas alumnas que tomábamos sus clases en el estudio del Ballet Contemporáneo, la seguí en esa aventura maravillosa.

Casa de la Danza fue la mejor experiencia de formación artística que pude haber tenido. Vivíamos la danza con pasión y recibíamos una formación completa, pasábamos muchas horas diarias allí. Inclusive los sábados, cuando comenzábamos con clases de Historia de la danza, luego Técnica Clásica con Betty Sture y audioperceptiva con Mario Colasessano. Por la tarde, Contemporáneo, improvisación e investigación.

Conocí a Mario Giromini Droz de la mano de Alejandra Klimbovsky, puesto que era invitado a darnos charlas de formación con videos en VHS. Los fines de semana solían traer profesores de Buenos Aires en todas las disciplinas de la danza.

La primera maestra y figura en arribar fue María Helena Fernández Blanco, la gran Mura Astrova (nombre artístico), quien nos impartió clases de técnica clásica o ballet. Fue directora del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón y fue quien, además, enfatizó la necesidad de crear en nuestra ciudad un ballet estable.

Durante los años subsiguientes tendríamos una formación constante con profesores que Alejandra invitaba a Casa de la Danza.

Es así que tuvimos durante 4 años a Carlos Palacios, *régisseur*, actor y director teatral de reconocida trayectoria, como maestro de técnicas de formación para actores y bailarines. Un maestro al que siempre se lo asociaba en nuestra ciudad a las puestas de grandes óperas y que se sumó al proyecto de Alejandra de traer formadores de prestigio y de técnicas afines a los propósitos formativos que ella proponía.

En uno de esos talleres intensivos conocí al maestro Alberto Ribas en Técnica Contemporánea, un coreógrafo metropolitano que durante cinco días nos impartió tres clases diarias. Alberto Ribas tenía como premisa para sus bailarines y alumnos permitir el desarrollo de las búsquedas propias y de su creatividad individual, que en definitiva era lo que Alejandra buscaba en sus bailarines. Brindarnos las herramientas técnicas que nos posibilitaran con el tiempo que le dedicáramos el desarrollo de nuestras inquietudes.

Se aprovechaba lo mejor de cada uno, se creaba colectivamente a través de ese proceso de investigación, entrega y movimientos.

Cuando digo intensivos es porque empezábamos el sábado por la mañana, hacíamos un pequeño receso para almorzar algo liviano en el mismo espacio, continuábamos hasta la noche, y el domingo todo el día nuevamente.

Marina Gubbay y Débora Kalmar, en Sensopercepción y Expresión Corporal, fueron invitadas a actuar en el Teatro Municipal y a dictarnos seminarios intensivos durante tres días. Junto a ellas la experimentación de la sensopercepción desarrollada al máximo de nuestra capacidad nos permitió alcanzar momentos de conexión con el espacio y con el otro que no habíamos logrado antes.

Sin vernos, anulando el sentido de la vista, recuerdo perfectamente haber recorrido entre 20 o 25 personas el salón de danza, sin chocarnos nunca, solo sentíamos y percibíamos al otro a través de nuestros propioceptores. Era tal el trabajo previo al ejercicio, de tal intensidad, concentración y entrega a las consignas, que se generaban momentos maravillosos.

Lo mismo vivimos con la maestra Susana Ibañez, quien, en el marco de las Jornadas de la Danza (que también propició Alejandra Klimbovsky junto a otros maestros

de nuestra ciudad), nos deleitó con sus clases en las que se experimentó con el sistema Fedora Aberastury, y llegamos a un control de nuestro cuerpo en equilibrio sobre el respaldo de una silla que nunca hubiésemos creído posible.

Adriana Barenstein y su grupo de bailarines vinieron a Casa de la Danza con Danza-Teatro, lo que nos permitió incorporar de otro modo el teatro a la danza y expandir ese contacto con el otro y la gestualidad; la energía se palpaba desde ese discurso y nuevo territorio-espacio que se completaba en la mirada del público, en esa comunicación.

Todos esos aprendizajes y abordajes multidisciplinarios afectaban el modo de construir, de crear, porque el cuerpo y el espacio se transitaban desde todas esas condicionantes que nos atravesaban.

Rita Caride, otra de las grandes maestras que nos visitó, dictó un seminario intensivo donde incorporamos una técnica alemana de elongación trabajando con el peso del cuerpo, con la tonicidad justa, sin agotar y lastimar el músculo.

¡Pasaron tantos maestros que nos formaron y enriquecieron!

En 1983, con el advenimiento de la democracia, después de tantos años del proceso militar, de prohibiciones y de no poder expresarse libremente, bailar poesía fue el camino natural y expresivo.

Bailamos en la Plaza del Soldado un poema de Gabriel Celaya, “La poesía es un arma cargada de Futuro”.

Como Celaya, con una visión crítica y comprometida, teníamos algo que decir, que comunicar en un momento de alegría y apertura. La poesía era una fuente de inspiración constante para crear, así como otros coreógrafos usaban los elementos para componer, o simplemente la música, lo puramente kinésico. Alejandra Klimbovsky nos enseñó a usar la palabra como recurso inagotable de creación.

Bailar en esa plaza dentro de un gran festejo por la democracia, donde había además otras expresiones artísticas, músicos, poetas, artistas plásticos, fue una fiesta de público, de stands de artesanos. Se respiraba libertad.

Como Celaya, con una visión crítica y comprometida, teníamos algo que decir, que comunicar en un momento de alegría y apertura. La poesía era una fuente de inspiración constante para crear, así como otros coreógrafos usaban los elementos para componer, o simplemente la música, lo puramente kinésico.

En Casa de la Danza confluían bailarines de distintas escuelas, músicos y actores, que tomaban los talleres que se dictaban.

Allí aprendí a trabajar en equipo, en la producción y creación de obras en las que el teatro y la danza se cruzaban y entrecruzaban constantemente. Fui parte de obras maravillosas, como *Mambrú busca la luna*, un infantil en el que veintiséis bailarines actuaban y bailaban contando una historia fascinante, que era pura magia para los niños. Una obra en la que teníamos hasta cuatro cambios de vestuario. Fernando Silvar era “Mambrú” y quien creó, junto a Hugo Anderson, actor y bailarín, el vestuario de esa obra.

Con *Mambrú busca la luna*, que se estrenó en la Sala Mayor del Teatro Municipal, hicimos más de cuatro funciones, luego en la Sala Moreno y finalmente en el Teatro Laserre, en Rafaela.

Componer

La creación de movimientos era parte de una búsqueda en la que nos embarcábamos guiados por Alejandra y que nos permitió crear junto a ella, además de *Mambrú busca la luna*, obras como *Crecer*, *Retrato de Mujer* y *Virar el Tiempo*, con la que también viajamos a Córdoba capital.

Una de las materias que ella nos dictaba, además de Técnica Laban y Expresión Corporal, era Composición. Como resultado de esa materia, bailé junto a Graciela Muhn, Miryam Burgués y Beatriz Levrino *Retrato de mujer*,

una composición de Hugo Anderson para cuatro intérpretes. Cada una de nosotras desarrollaba un tipo de mujer distinta, de las tantas que existen y coexisten en el mundo femenino. El trabajo para buscar esas mujeres, componerlas y llevarlas al movimiento, fue una hermosa experiencia en la que nos dejamos guiar por Hugo Anderson. Esa obra se presentó en la Sala Marechal.

Compuse para un dúo *Conflicto*, con *Libertango*, música de Piazzola, que bailé junto a Hugo Anderson en el Foro Cultural de la UNL. En esa oportunidad, todos presentamos solos, dúos o tríos creados compositivamente por nosotros. Creo que nadie se percataba en ese momento de la intensidad con que vivíamos la danza y de cómo impactaría en nuestras vidas esa experiencia.

Casa de la Danza estaba ubicada en calle San Martín al 2400, en los altos de la farmacia El Cóndor. En 1983, Alejandra nos propuso bajar a la calle peatonal y bailar

Creo que nadie se percataba en ese momento de la intensidad con que vivíamos la danza y de cómo impactaría en nuestras vidas esa experiencia.

una canción de Víctor Heredia que habíamos preparado. Eso era todo un desafío por las reacciones de la gente, algunos se detenían a mirar, otros seguían de largo. Nos daba vergüenza al principio, pero lo hicimos y lo disfrutamos. En esos años de libertad, de democracia, solíamos bailar música con letras comprometidas: Silvio Rodríguez, Víctor Heredia, Serrat, Quilapayún; sus letras eran un grito de libertad que trasladábamos al movimiento.

Solíamos ser muy intensos, organizábamos, además de estudiar, salir a cenar, ver cine, teatro, exposiciones y asistir a recitales. Todo eso sumaba a nuestra formación, se debatía sobre lo que habíamos visto, corrientes artísticas, escuelas filosóficas, movimientos artísticos; se seguía hablando de arte, de danza.

Fue así como, a través de Fernando Silvar, quien compartía con nosotros la pasión por los espectáculos y la integración del teatro y la danza, conocimos a Jorge Lavelli, el director de teatro y *régisiseur* argentino que también tenía nacionalidad francesa. Nos llevó un libro donde pudimos ver en imágenes fotográficas las grandes puestas de Lavelli, los vestuarios majestuosos e imponentes. Éramos muy buenos lectores. Nos gustaba aprehender como una esponja todo lo que nos enriquecía.

El proceso creativo tenía la suma de todas esas experiencias y no temíamos bucear en nuestro interior para encontrar el movimiento que expresara exactamente la emoción que queríamos transmitir. Construíamos desde ese espacio-territorio, casahogardanza, que llevaba e incorporaba a una obra otra mirada, y eso era lo que comunicábamos. Podemos decir que teníamos un lenguaje altamente poético.

La técnica era tan importante como la expresión; el bailarín con cara de póker y la sonrisa en todo momento no era admisible. No nos daba igual hacer el mismo movimiento con diferente música. Casa de la Danza era una usina en la cual se producía y se generaban movimientos, obras coreográficas.

Rudolf von Laban

Abrazamos la Técnica Laban y el Expresionismo, ya que habían sido la escuela formativa de Alejandra junto a Mario Giromini Droz.

Hay tres elementos fundamentales en los que se basa el Método Laban: espacio, tiempo y energía. A través de ellos se llegan a desarrollar las distintas calidades de movimiento, y eran esas calidades las que investigábamos, las que nos permitían tener un lenguaje común, un modo de decir en movimientos que creo nos identificaba.

Laban decía: “El espacio dinámico, con sus maravillosas danzas de tensiones y descargas, es la tierra donde el movimiento florece”. El espacio creado entre dos cuerpos también era importante por la carga emocional y kinésica posibilitante.

Estudiábamos, leíamos a Rudolf von Laban, maestro, coreógrafo y teórico de la danza moderna, creador del Expresionismo.

Pertenecer

Algo muy importante que nos daba Casa de la Danza era el vínculo de pertenencia.

La identidad es un proceso en donde el sujeto se va conformando de acuerdo con su experiencia. Pertenecer a una familia, a una ciudad, a un país, a un grupo, conforma nuestra identidad. Esa pertenencia nos permitió construir un vínculo que era muy importante porque nos daba libertad para crear, para componer.

Y ese vínculo fue tan fuerte que aún hoy, cuando nos encontramos, a pesar de no bailar juntas, podemos invitarnos a crear y componer, y lo hacemos. Cuando nos vemos y nos saludamos sostengo, sin dudarlo, que sentimos esa hermandad que da la danza para toda la vida; cada una de nosotras está en la historia de la otra.

Hay sensaciones que no se olvidan. El cuerpo tiene memoria. Entregar el cuerpo para que un maestro te guíe, para que tus emociones sirvan de creación, es algo poco frecuente, y el mérito es de Alejandra, de su modo de conducir esa búsqueda, de llevarnos a esa introspección. No nos importaba cuántas horas y meses nos llevara culminar una obra coreográfica, porque se disfrutaba el camino hacia ello, el proceso. Eso era lo más rico.

La sensopercepción era materia frecuente en sus clases. Abrir los propioceptores a las consignas, a su voz, a la música, al estímulo que se eligiera, confiar en el otro, en el compañero, largar el peso del cuerpo para que el otro lo sostuviera era algo ganado, era seguro, era confianza.

Es imposible imaginar la vida sin movimiento. Son tantos y tan diferentes, dependen de tantas variantes, de la energía, de la fluidez, de la intensidad, de los acentos, del estado de ánimo, del espacio, que puede llegar a ser un gran condicionante.

Hay sensaciones que no se olvidan.
El cuerpo tiene memoria. Entregar el cuerpo para que un maestro te guíe, para que tus emociones sirvan de creación, es algo poco frecuente, y el mérito es de Alejandra, de su modo de conducir esa búsqueda, de llevarnos a esa introspección.

Estudiarlos, investigarlos, adueñarse de ellos para comunicar un estado, una idea, una emoción, era lo que nos impulsaba.

Por supuesto, tuvimos contacto con muchas técnicas, tales como el Contact, que es una técnica de danza en la cual distintos puntos de contacto físico son la base para explorar el movimiento desde la improvisación. Se basa en el contacto entre dos o más cuerpos y en principios como rodar, peso y contrapeso. También bailamos sobre y con una pelota gigante, experimentando la esferodinamia, porque nos puso en contacto con ese elemento y con la docente investigadora del mismo y la técnica para lograrlo.

Casa de la Danza había conformado un grupo bastante heterogéneo y dinámico. Pasaron por allí Miryam Burgués, Susana Silvar, Hugo Anderson, Beatriz Levrino, María Gabriela Lavagnino, Rut Gura, Paula Copello, Gabriela Barukel, Analía Villalba, Gabriela Bortolotto, Silvina Cicotti, Ana Gangli, Cecilia Gangli, Marisa Enrico, María Laura Citta, Laura Barceló, Claudia Fusari, Virginia Hormaeche, Fabrizia Giromini, Claudia Giménez, Cecilia Mazzetti, Betina Parra, Mauricio Dayub, Gustavo Lauto, Peti Lazzarini, Edgardo Blumberg, Carlos Mannarino, Raúl Kreig, Susana Schwartz, Elina Goldsack, Ana Anconetani, Susana Loréfica, Mariana Rabaíni, Graciela Muhn, Fabiana Riboldi y Jorge Chiodi, entre otros.

Jorge merece un párrafo aparte, era un joven investigador del CONICET, cordobés, oriundo de La Falda. Se acercó a Casa de la Danza para sumarse al grupo de investigación, sin haber realizado nunca actividades corporales, se sumó a las clases de Técnica Contemporánea y de Expresión Corporal y se entregó de lleno a la experiencia de pasar por el cuerpo las consignas, hacerlas propias y transformarlas en movimiento. Su familia vino especialmente a Santa Fe, al estreno de la obra *Virar el tiempo*, de la que Jorge formaba parte.

Esa pasión por la danza y la investigación en la búsqueda de cualquier proceso creativo nos permitió crear.

Virar el tiempo se trabajó con textos de Alejandra, de Claudia Fusari y míos. De hecho, el nombre de esa obra es el título de mi poema. Las creaciones eran colectivas, bajo su dirección, con la selección de los movimientos que finalmente quedarían plasmados en sus coreografías.

En ese trabajo compositivo aprendimos que faltar a un ensayo era impensado porque éramos el soporte del otro en una coreografía, el pie en un texto; faltar era no respetar a nuestros compañeros.

En esa obra se planteaba la necesidad de cambio ante un planeta que ya veíamos que se estaba destruyendo; sentíamos que el hombre se alejaba de lo natural y que tanta mecanización e industrialización terminaría con él. Tal como pasa ahora, el daño ecológico que hemos hecho como humanidad es irreversible.

La música

La música para *Virar el Tiempo* la compusieron La Reserva de Ancianos Románticos Santafesinos, que en realidad eran algunos de los músicos del grupo Fata Morgana, Luis Müller, Roberto Jaume, Ricardo Rojas Molina y Monchi Moussin, quienes sumaron a Carlos Klein y Mario Colasessano a ese proyecto. Esa obra tuvo la particularidad de ser ensayada con música que no era la que finalmente usamos.

Para cuando la música compuesta fue terminada, la obra se había ensayado muchas veces. Se estrenó con músicos en vivo en la Sala Marechal, en un espacio experimental circular, algo que en danza contemporánea nunca se había hecho en Santa Fe.

También usábamos composiciones realizadas especialmente para las piezas coreográficas creadas por Mario Colasessano, entre otros, y hubo otras piezas importantes. Incluso Mario Giromini Droz compuso y dirigió *Reverie*, creada para Alejandra Klimbovsky, que fue el *Espectro de la Rosa*. Se ensayaba en Casa de la Danza y tanto Miryam Burgués como yo fuimos parte del proceso, del registro y la asistencia en sonido y proyección de imágenes para esa obra maravillosa que se estrenó en la Sala Marechal. Fue gestada por Mario Giromini Droz producto de las charlas y sobremesas después de las clases que nos daba en Casa de la Danza.

O sea que no solo aprendíamos a ser bailarines e intérpretes, aprendíamos a gestionar, a producir, a asistir en distintos roles a un coreógrafo, aprendíamos a ser coreógrafos.

Esos espectáculos nos abrieron la cabeza.

Ir a ver espectáculos de danza y propiciarlos nos formaba no solo como espectadores, sino que despertaba en nosotros la pulsión por incorporar y crear sobre lo que veíamos. *La Puñalada*, de Susana Tambutti con el Grupo Núcleo Danza, y *La Muñeca*, de Iris Scaccheri, que fuimos a ver al Teatro Municipal, nos plantearon la necesidad de investigar otras posibilidades de movimiento, con otras técnicas, incorporar tal vez el uso de elementos. Y tomamos clases con las integrantes de Núcleo Danza.

El cuerpo seguía incorporando técnicas para luego seleccionarlas intuitivamente y ser sumadas a nuestro código de movimientos y expresión. Nuestro lenguaje se enriquecía, como lo hace el lenguaje oral cuando leemos.

Casa de la Danza fue una experiencia de vida y danza que nos hizo crecer no solo como bailarines y coreógrafos, sino como personas, porque allí se cultivaban el compañerismo, la cooperación, el respeto por el tiempo del otro, la escucha, la responsabilidad. ~

Belkys Sorbellini

Escribe poemas y cuentos breves. Ha publicado en numerosas antologías y recibido distinciones. Es miembro de Poetas del Mundo y SADE Santa Fe. Dirige además el Movimiento Internacional de Escritoras Los Puños de la Paloma. Profesora de danza contemporánea y expresión corporal, coreógrafa. Dirigió el Grupo Independiente de Danza Contemporánea Lihué.

Para citar este artículo:

Sorbellini, B. (2023). Casa de la Danza. Un poco de historia. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0012

ECOS DE LA CASA UN ENCUENTRO

Alejandra Klimbovsky, Miryam Burgués,
Gabriela Lavagnino, Susana Schvartz, Raúl Kreig,
Susana Silvar, Silvina Cicotti, Claudia Fusari,
Pitu (María Laura) Citta, Damián Rodríguez Kees,
Laura Barceló, Fabiana Godano, Ricardo Rojas



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

* El presente artículo es un abordaje polifónico de la trayectoria de Casa de la Danza, proyecto que excedió las paredes del espacio que le dio nombre para constituirse en un colectivo artístico ineludible del arte escénico de la ciudad de Santa Fe en los años 80. A las voces de sus referentes Alejandra Klimbovsky y Miryam Burgués, y al indeleble recuerdo de Hugo A. Anderson, se suman testimonios de quienes supieron compartir una experiencia integral y única. Estas memorias iluminan un boceto cronológico de aquellos años de efervescencia creativa en la postrimería de la dictadura y la floreciente primavera democrática. Completan la trayectoria dos trabajos, de 2009 y 2014, donde se corrobora lo que el equipo supo de antemano: *La Casa siempre fue su gente.*



1981

CASA DE LA DANZA ABRE SUS PUERTAS EL 16 DE DICIEMBRE



 **Alejandra Klimbovsky¹**
Con la necesidad de ofrecer un espacio de creatividad y aprendizaje, emprendemos, junto a Rodolfo (Rody) Perazzo, la tarea de abrir la Casa de la Danza, ubicada en los altos de San Martín 2474, la cual contaba con tres salones que funcionaban a la vez y abrigaban clases, ensayos de danza y teatro, cursos diversos, entre otras actividades.

Inmediatamente se sumaron amigos, alumnos y profesionales que nos acompañarían de allí en adelante en todos los proyectos que se generaron: Miryam Burgués, Susana Silvar, Hugo A. Anderson, Fernando Silvar, Mario Colasessano. Y absolutamente todos los alumnos, padres, abuelos, amigos... Sin ellos no habría existido *La Casa*... porque ellos fueron *La Casa*.

 **Miryam Burgués**
Toda mi vida lo había dicho, y se lo dije a Alejandra el día que la conocí: “Voy a ser bailarina, me voy a dedicar a la danza”. Empecé a los 17 años, iba al Industrial y a mitad de año dije “quiero bailar”. Me acuerdo de que, en las vacaciones de invierno, Miriam Heredia daba clases para niños y tenía mucha, mucha gente, y necesitaba dividir los grupos porque no podía sola. Le preguntó a Ale “quién”; ella dijo “y... Miryam”. ¿Y yo? ¡Yo voy! Hacía solo unos meses que bailaba, pero empecé. Nunca dejé porque Casa de la Danza tenía 11 grupos. ¡Mientras estudiaba daba clases!

Nosotras siempre quisimos que la danza llegara a todos, no solo a quien podía pagarla o elegirla. Por eso me fui a trabajar a la educación pública. Los 37 años que trabajé en el Estado tuve siempre, y si no me hubiera jubilado seguiría teniendo, las mismas ganas del primer día.

¹/ Los textos de Alejandra Klimbovsky forman parte de su artículo “Danzando la vida”, publicado en la revista de las *Jornadas de la Danza 2018 Creación*,

Producción y Crítica en la Danza Santa-fesina, de la Escuela de Danzas del Liceo Municipal de Santa Fe Antonio Fuentes del Arco.

1982

REVERIE

Dirección general

MARIO GIROMINI DROZ

Textos

NELLY BORRONI MAC DONALD

► Temporada en Sala Marechal del Teatro Municipal 1º de Mayo.

Alejandra Klimbovsky

En esta nueva etapa siento la necesidad de volver a acercarme al Maestro², y es cuando me propone hacer una obra junto a Rubén Clavenzani y el propio Mario Giromini Droz. Música: *Las Noches de Estío*, de Berlioz, sobre poesías de Theophile Gautier. Fueron seis poemas que nos iban relatando la historia de un amor tan increíble como imposible. Aquí realmente se puso en marcha un grupo enorme que amorosamente y con muchísimo trabajo nos permitió concretarla: Dina Kurganof, Miryam Burgués, Susana Silvar, Hugo A. Anderson, Belkys Sorbellini, Mario Colasesano, Fernando Silvar, Peti Lazzarini, entre tantos otros.

²/ Mario Giromini Droz, discípulo de grandes maestros internacionales, se desempeñó como profesor de Expresión Corporal, Técnica de Danza Con-

temporánea, Composición Coreográfica y Pedagogía de la Danza en la Escuela de Danzas del Liceo Municipal de Santa Fe Antonio Fuentes del Arco.



1982

MAMBRÚ BUSCA LA LUNA

Dirección general

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

Autores

ALEJANDRA KLIMBOVSKY Y RODOLFO PERAZZO

► Espectáculo infantil de Danza teatro en la Sala Mayor del Teatro Municipal 1º de Mayo. Temporada en 1983 en la Sala Moreno, Santa Fe.



Gabriela Lavagnino

Empecé a bailar con Alejandra a los 4 años en lo que era el Ballet Contemporáneo de Santa Fe, en calle Urquiza. Después Ale hizo la movida de armar Casa de la Danza, y ese era el lugar al que siempre quería ir, era un ambiente donde se mezclaba la gente, nos mezclábamos los niños con los adultos, por lo menos ese es mi recuerdo. De ahí salieron para mí patrones que fui incorporando a mi propio quehacer dentro de la danza. Uno con relación, por ejemplo, a hacer que la danza llegara a todos los ámbitos. Salíamos a bailar a la peatonal, insisto, todos mezclados, y Ale nos llevaba a bailar a las escuelas primarias, donde el público era gente de nuestra edad. Era muy loco ser la artista y ser una niña, tener de público a personitas que tenían la misma edad que yo. La gran muestra de un camino para mí fue cuando hicimos *Mambrú*, yo era niña también, y esa cosa del ensayo, del ritual del teatro, del calentamiento antes de bailar, y después de la escena el reconocimiento del público con el aplauso... Para mí fue esencial.

Todo ese florecimiento tuvo que ver con el retorno a la democracia y continuó este ambiente de alegría, este ambiente de creación continua, donde todos podíamos hacer. Y eso se compartía no solo con la gente que vivía en nuestro territorio, sino que también podíamos viajar. Esto me marcó muchísimo; para mí Casa de la Danza es eso, es nido, es matriz, es camino, es guía, y le tengo muchísimo, muchísimo amor a ese recuerdo, pero, además, de verdad siento que fue algo que me marcó tan profundamente que yo después traté de replicar, sobre todo en las infancias, ese amor por el hacer, el respeto por el trabajo, cuestiones que fui tomando de Ale, sobre todo, y que para mí significó Casa de la Danza.



El equipo de *Mambrú busca la luna* en un ensayo en el Teatro Municipal 1º de Mayo.

1982

UNA NOCHE CON EL SR. MAGNUS E HIJOS

Dramaturgia

RICARDO MONTI

Dirección

CARLOS FALCO Y JOSÉ PÉREZ SCHECHTEL

► Colaboración de Casa de la Danza con la agrupación Nuestro Teatro, Sala Mayor del Teatro Municipal 1º de Mayo. Temporada en 1983 en la Sala Moreno, Santa Fe.



Susana Schwartz

Nuestro Teatro³ llega al espacio de Casa de la Danza en una nueva etapa del grupo. En ese lugar ensayamos la obra *Una noche con el Sr. Magnus e hijos*. Era la primera vez que dirigía Carlitos Falco. Hicimos un trabajo hermoso. Creo que la obra no fue valorada. Era para el momento que estábamos viviendo, estábamos en dictadura.

Y después tomamos muchos cursos. Del que más me acuerdo es el que nos dio el *régisieur* Carlos Palacios, quien nos invitó a conocer el Teatro Colón. Tuve la suerte de hacerlo, nos llevó a todos lados dentro del teatro, fue como conocer la “cocina”, digamos. Porque además él tenía muy buena relación con los empleados; hasta vimos un ensayo del ballet y almorzamos allí juntos.

3/ El grupo Nuestro Teatro surge en 1978 como autodefensa cultural ante la dictadura militar. Con distintos actores,

actrices y directores, completa exitosamente un ciclo de gran productividad, que llega hasta 1991.





Integrantes de Casa de la Danza y Nuestro Teatro en un curso dictado por Carlos Palacios.



Raúl Kreig / actor patadura

“Si querés ser actor tenés que hacer danza”, sentenció ya ni me acuerdo quién. ¡Y yo quería ser actor! Y ahí nomás arrancamos con la Negrita Schwartz (tan inseparables) y con Pepito (¿ya era Pérez Schechtel?).

Una escalera alta con un descanso que amenazaba con otro largo trayecto de escalones. Costaba llegar sin agitarse (¡y éramos tan jóvenes!). El olor de la cera, la luz de los pisos, las paredes blancas... Ventanales altos, tan altos (yo, tan petiso) y el cielo de la peatonal prometiéndome algo (era un tiempo lleno de promesas). Siempre la música llenando todo (los rincones, los cuerpos, el alma). Siempre la música más fuerte que los miedos (era un tiempo lleno de temores). La música y el sonido de los pasos marcando nuevas coreos (tan difíciles, tan imposibles para este patadura). Y el mate lavado en todos los rincones. Y ella, joven, luminosa, enérgica, cálida. ¿Cómo no enamorarse de Alejandra Klimbovsky? Bailaba y... ¡No! ¡Volaba! Ella volaba y sonreía, siempre sonreía. Y Huguito Anderson bailando un poema de no me acuerdo quién. No me alcanzaban los ojos y la emoción para tanta y tanta novedad. Y tantos sueños (era un tiempo lleno de sueños). Y una Miryam Burgués tan niña, tan tímida y blanca. Y Fernando Silvar (tan querido, tan único, tan inolvidable) con los ojos húmedos contando la peli que acababa de ver en Cine Club. Todo era nuevo, excitante... Afuera (en la calle, en el país) el Proceso. Adentro (en la Casa de la Danza) el refugio, el hogar, el arte (era un tiempo lleno de arte).

1983

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO

Coreografía sobre poema de

GABRIEL CELAYA

► Plaza del Soldado, Santa Fe.

Advenimiento de la democracia.



Susana Silvar

Casa de la Danza fue para mí el puntapié inicial para querer bailar.

Formé parte de ese espacio, donde además de tomar clases hacíamos trabajos de investigación, pasábamos horas y horas improvisando o montando algo. Siempre había talleres. En algún momento también fui docente. Hermosos momentos.

En 1983 vine a vivir a Buenos Aires, seguí tomando clases, y cada cosa que experimentaba o que descubría referida al movimiento la llevaba a Casa de la Danza; incluso bailé coreografías y participé en las muestras de fin de año. Siempre muy conectados con Ale, Miryam, Hugo.

Fue una etapa que me dejó un gran crecimiento y amistades con las que aún nos seguimos viendo.

1983

CRECER

Obra y coreografía

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

Música compuesta e interpretada por

MARIO COLASESSANO



Silvina Cicotti

Casa de la Danza fue un establecimiento que formó tantos alumnos, maestros y bailarines maravillosos... Y que le dio un giro a la danza en Santa Fe.

Alejandra fue una creadora extraordinaria y una formadora excelente.

Nos abrió el corazón.

Y nos enseñó a bailar sintiendo.

Mi experiencia fue de muy joven, como adolescente de una familia más bien conservadora. Esa era una época bastante dura a nivel libertad de expresión y, sin embargo, Alejandra marcó ese rumbo de libertad, de poder expresarte con movimientos y lenguajes libres. Yo venía de una escuela clásica y con ella aprendí mucho sobre mi cuerpo en movimiento y cómo integrarme a un grupo de personas que querían bailar, simplemente.

Con ella aprendí estilos.

Compañerismo.

Amistad.

Respeto.

Y belleza.

1983

RETRATO DE MUJER

Composición para cuatro intérpretes

HUGO A. ANDERSON

► Sala Marechal del Teatro Municipal
1º de Mayo.

1983

VIRAR EL TIEMPO

Textos

CLAUDIA FUSARI,
ALEJANDRA KLIMBOVSKY,
BELKYS SORBELLINI

Música

MARIO COLASESSANO
Y LA RESERVA DE ANCIANOS
ROMÁNTICOS SANTAFESINOS⁴

Dirección general

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

► Sala Marechal del Teatro Municipal
1º de Mayo. En 1984 participó en la
actividad Actos Culturales de la UNL.



Claudia Fusari

Conocí a Alejandra Klimbovsky el día que entré al Ballet Contemporáneo de Santa Fe. Llegué a la primera clase y ya estaban todas sentadas haciendo su rutina. Alejandra se dio vuelta, me sonrió, me miró a los ojos, y me dijo “bienvenida”; todavía hoy me estremece recordar ese momento. Con el Ballet fuimos a ver a Pina Bausch al Teatro San Martín de Buenos Aires⁵. Creo que Alejandra ya tenía que ver con eso, estaba en resonancia con esa mirada.

Basta con ver en la actualidad a quienes pasamos por Casa de la Danza para reconocer lo que esa experiencia supo transmitirnos: el bailarín no es un objeto a formar de determinada manera, o con una técnica específica, es un ser humano. Esta experiencia en mi caso fue muy intensa, ya tenía dos bebés y los llevaba a las clases. Mientras los cuidaban, yo podía trabajar. Compartimos obras para niños, como *Mambrú busca la luna*, donde pude actuar junto a Fernando Silvar, quien tenía un humor increíble en el escenario. También salimos a bai-

⁴ / Integrantes de [Fata Morgana](#)

⁵ / Se refiere a la presentación de la compañía alemana Tanz Theater Wuppertal, dirigida por Pina Bausch. Según deja constancia Rubén Szuchmacher en una [nota del diario](#)

[Página 12](#) , se presentó en 1980 con dos programas: uno con la obra *Kontakt Hof (Patio de Contacto)*, y el otro con la *Consagración de la Primavera* y *Café Müller*, de 1978, que apenas dos años después se vio en Buenos Aires.

lar a la calle, en la peatonal San Martín. Fue muy innovador, en ese momento en Santa Fe la danza era de salón. Otra obra intensa fue *Virar el Tiempo*, que tuvo un proceso que se construyó con músicos en vivo.

De lo que más tengo registro fue de la libertad que tuvimos, la creatividad, el poder desplegar distintas formas de expresarnos. Pudimos escribir, hablar de lo que sentíamos, de cómo veíamos el mundo, de la vida que estábamos construyendo. Pudimos decirlo con palabras al público. Los bailarines no hablaban en esa época, y nosotros así pudimos representar situaciones muy íntimas. Yo bailé un dúo sola, un dúo de amor con una pareja inexistente, algo muy diferente de lo que se estaba haciendo, gracias a la apertura y la mirada generosa, enorme, de Alejandra, que nos permitía todo.

También fueron importantes los maestros que eligió traer a *La Casa* desde su concepción particular de la danza. Hablo del bailarín como persona, como ser humano con capacidades, potencialidades y cosas a desarrollar, para lo cual ella era una guía. Nos mostraba las alas para que nosotros pudiéramos abrirlas y volar. Tengo mucho cariño y emoción por aquellos tiempos. Me alegra mucho haber estado y recibir tanto; a Alejandra la sigo queriendo y respetando absolutamente.





Virar el tiempo.

1985

PARA LA LIBERTAD

Creada por

HUGO A. ANDERSON

SOBRE TEXTOS DE

MIGUEL HERNÁNDEZ

1985

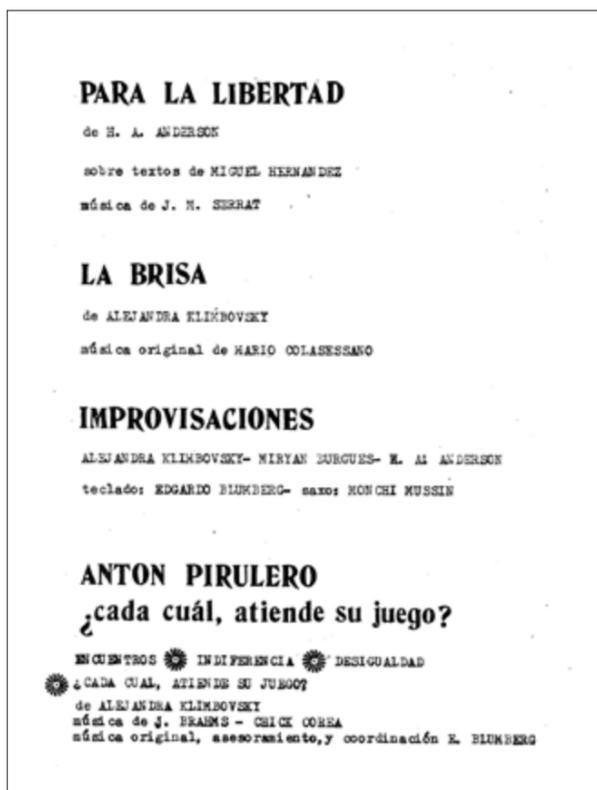
LA BRISA

Creada por

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

Música original

MARIO COLASESSANO



1985

ANTÓN PIRULERO **¿CADA CUAL,** **ATIENDE SU JUEGO?**

Creada por

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

Música original

EDGARDO BLUMBERG

► Sala Marechal del Teatro

Municipal 1º de Mayo.

“

La danza es nuestra forma de encontrarnos con nosotros mismos y sentirnos partícipes de un mundo que queremos cambiar y compartir; nuestro cuerpo es el arma más honesta y bella para lograrlo”.

(Texto programa de mano)





*Antón Pirulero ¿cada cual,
atiende su juego?*

1986

COSAS CONCRETAS

Creada por

HUGO A. ANDERSON

Sobre textos de

GABRIEL CELAYA

Música original

EDGARDO BLUMBERG

► Estrenada en la sala de Extensión

Universitaria de la UNL.



Pitu (María Laura) Citta

Tuve la posibilidad de participar en Casa de la Danza como bailarina. ¡Bailé con Hugo! Y como estudiante en un recorrido desde mis 15 años hasta que cerró. Fue un espacio referente que marcó todo mi camino, mi danza, y también mi elección como hacedora e investigadora del movimiento. Creo que lo más importante de un espacio es eso, dejar huellas, y eso fue Casa de la Danza. La docencia de Alejandra Klimbovsky, una de sus grandes maestras, al igual que Miryam, fue el gran aporte que me dejó mi tránsito por ese espacio. Alejandra tiene pasión y ha podido transmitirla, y realmente me ha dejado marcada. Qué importante es que los espacios hagan ese trabajo.



1989

DANZA MÚSICA, MÚSICA DANZA⁶

Dirección coreográfica

CASA DE LA DANZA

Dirección musical

DAMIÁN RODRÍGUEZ KEES

► Centro Cultural Provincial
de Santa Fe.



Damián Rodríguez Kees

Trabajamos mucho entre fines de los '80, principios de los '90, con Alejandra, Miryam y Hugo. También con María Laura Citta, Verónica Dova, María Eugenia González y Ana Hillar, las cuatro bailarinas de Casa de la Danza, que a su vez se habían anotado en la nueva carrera de danza del Liceo Municipal de Santo Tomé, donde yo empecé a trabajar alrededor del año '87, y fui confirmado después como docente titular en el '91. Daba clases de música para las chicas de danza, y es ahí donde establecimos un vínculo muy estrecho, una linda relación artística y de amistad en su momento. Trabajamos juntos una coreografía a manera de taller. Ellas bailaban, obviamente yo no, pero sí aceptaban mucho mis sugerencias, como, por ejemplo, planos adelante y atrás de una pantalla blanca con contraluz.

En *Mepongoloquememesacoloquemepongo*, yo hice la música después de la coreografía de Alejandra Klimbovsky, es decir, ella hizo la coreografía y luego yo se la hacía repetir a las chicas para ir contando los compases; hice la música sobre la base de los tiempos que utilizaban. Me acuerdo de que era un canon; de esa manera se ponían y se sacaban ropa, y yo hice un canon musical, obviamente. Fue un trabajo minucioso en ese sentido, la música a partir de la danza y no al revés. Hicimos un trabajo de ida y vuelta entre la música y la danza en diferentes posibilidades de interacción entre las dos disciplinas. La verdad, me divertí mucho.

6/ Espectáculo compuesto por las coreografías: Transformando espacio – transformando tiempo; Baorimbe; Mepongoloquememesacoloquemepongo; En medio del abanico y El otro lugar

1989

AQUELLA NOCHE DE CORPUS...

Dramaturgia

MATEO BOOZ

Dirección

CARLOS FALCO

► Colaboración de Casa de la Danza con la agrupación Nuestro Teatro, estrenada en el Teatro Arena, Santa Fe.



Laura Barceló

Me introduje en el mundo de la danza a través del maestro Mario Giromini Droz en las clases que dictaba en el Departamento de Expresión Estética Infantil del Liceo Municipal de Santa Fe. A los 6 añitos empecé a ir allí. Teníamos teatro, música, plástica y expresión corporal con Mario. Fue él quien me enseñó a cerrar los ojos y sentir..

Mario fue maestro también de Alejandra Klimbovsky, directora de Casa de la Danza, así que no fue raro que en la adolescencia —y luego de un tiempito de danza clásica— recalara en el hermoso estudio de calle San Martín. En esos años participé en obras de la Compañía, en coreografías de creación colectiva y en improvisaciones. En 1989 fuimos invitadas a participar en la obra del grupo Nuestro Teatro, *Aquella Noche de Corpus...* Eso dio pie a que otros grupos de teatro me convocaran como entrenadora corporal, coreógrafa y/o intérprete.

Mucho agradecimiento siento por quienes me acompañaron y guiaron con tanta dedicación en el camino de la danza, las artes escénicas y la docencia, camino que aún hoy sigo transitando desde ese lugar sensible, respetuoso y creativo que en aquellos años me enseñaron.

1990

MUESTRA DE TRABAJO

► Participación en 1991 en la Bienal de Arte Joven de la Subsecretaría de la Juventud, Municipalidad de Buenos Aires, con la coreografía *Sin final*.



Diario El Litoral

Cuando la propuesta artística de la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de Buenos Aires llegó por distintos medios a Santa Fe, el grupo Casa de la Danza decidió participar enviando la coreografía *Sin final*, estrenada en Santa Fe en 1990 en el espectáculo *Muestra de trabajo*. Fue elegida para participar en la Pre Bienal de Arte Joven, en septiembre de 1991, y debido a su muy buena actuación fue finalmente seleccionada por voto del jurado como única representante del interior del país en el área de Danza Contemporánea. El mérito debe destacarse, sobre todo si se tiene en cuenta la calidad del jurado: Oscar Araiz, Silvia Pritz, Ana María Stekelman y Susana Tambutti⁷.

⁷/ Información extraída de una nota del diario *El Litoral* del sábado 9 de noviembre de 1991 titulada “Casa de la Danza en la Bienal de Arte Joven”.

1991

CANTODANZA

► Presentado en el Teatro Municipal 1º de Mayo junto al Coro Polifónico de la Provincia de Santa Fe dirigido por Francisco Maragno.



Fabiana Godano

Estuve en *Cantodanza*, con el Coro Polifónico, en donde un grupo de bailarines nos metimos en el coro a hacer una danza más vinculada con lo que decía la poesía de los autores, dejando un poco de lado la música y poniendo en juego y en movimiento al coro. Este se movía junto con nosotros, era algo bastante extraño; para ellos fue una experiencia sumamente novedosa. Se hicieron dos funciones, esas son cosas que tienen que ver con la danza en ese momento, se trabajaba durante meses para tener una o dos funciones, era un poco frustrante. Pero lo recuerdo como algo grande, que nos llevó mucho tiempo, el encontrarnos con el coro en un determinado momento y ver que lo que cantaban no era lo mismo que nosotras habíamos trabajado durante mucho tiempo. Ninguna de nosotras sabía leer música, ensayábamos con un casete que nos había grabado Maragno. Tuvimos que reajustar y acomodarnos con la predisposición de todos para poder arrancar.





Registro de un ensayo
de *Cantodanza*.

**Fabiana Godano**

Yo me encontré con Casa de la Danza a los 16 años. Fue un espacio novedoso para mí, que cubría mis necesidades. En realidad, comencé cuando el grupo de Casa de la Danza, Miryam, Ale y Hugo, estaba trabajando en el Liceo Municipal de Santo Tomé, entonces arranqué desde ahí, desde el Liceo, y a partir de ese contacto empecé a querer más y más, y me fui colando a lo que era la vida de Casa de la Danza. Porque se puede decir así, era una forma de vida, era un grupo que tenía la particularidad de ser integrador y que te movilizaba siempre.

Tuve la suerte de empezar con ellos cuando ya estaban llevando su forma de ver la danza hacia un lugar más somático y no tan técnico, moviéndose hacia un tipo de danza que tuviera mucho más que ver con lo sensitivo. Arranqué con sensopercepción y todo mi proceso de aprendizaje se mantuvo ahí, realmente fueron muy pocas las clases de técnica rigurosa que yo hice. Mi proceso con el cuerpo y la danza siempre fue desde adentro hacia afuera, desde no exigirnos más de lo que podíamos para lograr que una pierna llegara 5 centímetros más arriba, o tener 20 centímetros más de apertura. Se buscaba más, o se esperaba más, de lo que se podía brindar desde la expresividad y desde el punto de vista de sentir al cuerpo como una unidad que se movía con más libertad.

Casa de la Danza se ubica como pionera en este tipo de formación sumamente integral y liberadora en lugar de técnica y precisa. Creo que Marina Gubbay fue una de las personas que más colaboró en este sentido. El recuerdo de Marina es muy fuerte para pensarme bailando; ella venía de Buenos Aires a dar clases de senso-percepción. Nosotros empezamos con Contact Improvisación cuando acá no se conocía, no se veía por ningún lado. Casa de la Danza se convirtió en un ente integrador porque tenía la habilidad de sintetizar diferentes áreas del arte de una manera fácil y absolutamente natural, eso fue y es importantísimo para mí, me sirvió como artista y todavía lo llevo conmigo. Hoy en día no puedo ni siquiera imaginar dar una clase que sea solo de danza, siempre estoy poniendo otra cosa en juego al momento de bailar.

Con respecto a la gente, en danza se ven sobre todo cosas muy rígidas, y sin embargo Ale y Miryam siempre fueron sumamente amorosas en el proceso de enseñanza, muy liberadoras. Pero quiero destacar a Hugo, él tuvo una presencia fundamental en mi formación, fue él quien me llevó a pensar danza y teatro como una sola cosa. Yo cuando actúo bailo y cuando bailo actúo. Cuando hago un espectáculo lo pienso desde los dos lugares sin esforzarme, y eso es algo que tiene que ver con cómo me formé, con cómo se manejó todo ese proceso.

Trabajar tanto con senso-percepción hace que una se perciba y perciba al otro desde lugares muy diversos; para mí el cuerpo siempre va a ser el que me va a dar el puntapié inicial en cualquier cosa que haga. A mis 16 años, Casa de la Danza me abrió las puertas para ver el universo del arte como eso, como un universo amplio donde no es necesario ser preciso sino ser, ser uno mismo en donde se esté.



2009

HOMENAJE A PINA BAUSCH. CAFÉ MÜLLER

► Organizado por el Ministerio de Innovación y Cultura de la Provincia de Santa Fe y la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad. Coordinado por Alejandra Klimbovsky, en el Café Tokio. También realizó una función en la sala Marechal del Teatro Municipal 1º de Mayo en el marco de las Jornadas Nacionales de Expresión Corporal del mismo año.



Ricardo Rojas

Mi recuerdo se remite a fines de los años 80; yo había comenzado danza en el Liceo Municipal y sabía de la existencia de Casa de la Danza. Me cruzaba con Laura Citta, una de las integrantes de ese grupo tan hermoso, y nos quedábamos charlando mientras ella esperaba para entrar. Nos conocíamos de la calle, me parece, no sé. En un momento ingreso a tomar clases con Hugo Anderson, creo que también con Miryam Burgués. Lo que me parece relevante es que, al observar su forma de moverse, me llamaban la atención la danza, lo kinético, el manejo corporal. Con el tiempo entendí que se vinculaban a técnicas más contemporáneas que las del Liceo. Mario Giromini fue un gran maestro, pero Casa de la Danza estaba transitando algo más cercano al siglo xx y solían traer mucha gente destacada. Lo que principalmente observaba era lo bien que bailaban esas chicas, y Hugo también (casi todas eran chicas). Las tengo presentes porque después la vida nos encuentra, yo ya como director, como creador, convocando a las obras tanto a Miryam Burgués como a Claudia Fusari, Pitu Citta, Paula Copello...

Para mí Casa de la Danza era una referencia en la expresión corporal, las búsquedas de movimiento y de investigación. Yo en ese momento estaba estudiando, miraba lo que estaba circulando en otros espacios, y me parecía interesante este, lo que hacían, las obras, las propuestas. Y tuve la oportunidad también de hacer algo, con coordinación de Alejandra y asistencia de Miryam, un poco más para esta era: un homenaje a la coreógrafa alemana Pina Bausch en el año de su fallecimiento. Repusimos de un fragmento de *Café Müller* (1978), una de las obras inaugurales del género teatro–danza, en el mítico Café Tokio de la ciudad de Santa Fe.



*Homenaje a Pina Bausch.
Café Müller.*

2014

LO INEVITABLE SE DESPRENDE Y SE QUITA LA PIEL

Dirección

MARINA GUBBAY

Dramaturgia

MIRYAM BURGUÉS

MARINA GUBBAY

ALEJANDRA KLIMBOVSKY

—

Texto del programa de mano en la Semana de la Memoria, 23 de marzo de 2014

Hace un siglo, o dos, o un millón de años quieren que perdamos la alegría. Treinta y un años después estamos vivos; bailamos, cantamos, hacemos poesía y celebramos.

El encuentro de Marina Gubbay, Miryam Burgués, Leandra Yulita, Carlos Vega, Alejandra Klimbovsky junto a Eusebio Cabral, reúne la generación de los '70 en torno de las artes y del amor por el trabajo. Hace casi un año Eusebio acercó a Marina la idea loca de hacer esta puesta proponiendo su texto. La empatía y el trabajo fueron dando lugar a la profesionalidad y el oficio, con el que nos presentamos.

Este es un trabajo colectivo que tiene como origen una generación, pero que atraviesa varias épocas y muchos sueños.

Nada pudo... ni las bombas, ni los fusilamientos, ni las cárceles o el exilio. No pudieron los gobiernos cívicos-militares, ni cívicos antipueblos, arrasar nuestras ansias de libertad y creación.

Una democracia verdadera no es la ausencia de conflictos sino todo lo contrario. Nuestro deseo en la semana de



marzo de 2014 es reafirmar la validez de nuestros derechos, en la búsqueda de reconocernos como individuos en las diferencias.

Un encuentro.

Lo inevitable se desprende y se quita la piel es una propuesta que incluye a los miembros de la generación de los '70 más acá, más allá de las vicisitudes políticas o personales.

Busca el sentido profundo de sentir las artes... como si fueran novedosas, revolucionarias, atravesando la belleza y el horror del que salimos.

Es poesía, es danza, es música, es voz... en definitiva, es las muchas prácticas que el humano realiza para exorcizar los demonios y ayudarse a vivir.

El texto de Eusebio es la poesía vista desde el prisma de los años duros y crueles de la dictadura... pero no repite esas historias, ni se detiene en el pasado, en las deudas que nos debemos como pueblo... ve el horizonte, el futuro... como un desafío.

El gran alambique que tamiza la vida. Que amalgama e integra a la generación de los '70, junto a millones de argentinos es un salto cualitativo que permite reflexionar sobre el pasado y lo que vendrá. Es un punto de sus historias y de nuevas aventuras, que buscan su destino.

Es la vida en democracia, que reproduce un sentido único e inigualable de humanidad.

Un encuentro. ~

Para citar este artículo:
Klimbovsky, A.; Burgués, M.;
Lavagnino, G.; Schvartz, S.;
Kreig, R.; Silvar, S.; Cicotti,
S.; Fusari, C.; Citta, M.L.;
Rodríguez Kees, D.; Barceló,
L.; Godano, F.; Rojas, R.
(2023). Ecos de *La Casa*.
Un encuentro. *la boya*,
revista de artes escénicas,
2(2). Universidad Nacional
del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0013



ATANDO CABOS

CASA DE LA DANZA + AULA CIUDAD

La Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Santa Fe convocó al equipo de Casa de la Danza en el año 2008 para formar parte de Aula-Ciudad, un proyecto que buscaba incentivar la valoración y el acceso a las manifestaciones artísticas y a los espacios públicos que conforman las identidades colectivas.

La propuesta incluía trabajar con diferentes escuelas de la ciudad para que niñas y niños pudieran conocer el Teatro Municipal 1º de Mayo y llevar adelante una creación propia a escena. Uno de los objetivos fue que las obras motivacionales fueran de autores santafesinos. La primera, trabajada durante dos años consecutivos, fue *Mambrú busca la luna*, de Alejandra Klimbovsky y Rodolfo Perazzo, estrenada en la sala Mayor del Teatro Municipal en 1982.

El proyecto Aula-Ciudad incluyó la generación de una serie de fascículos que invitaban a la apropiación de la ciudad por parte de niñas, niños y adolescentes unidos a la gestación de los proyectos creativos. Nos complace compartir aquí el enlace a su [fascículo 1](#) dedicado al Teatro Municipal 1º de Mayo y al teatro como lenguaje artístico, cuyo anexo incluye el texto completo de *Mambrú busca la luna*.



CASA DE LA DANZA, AQUEL ESPACIO DE RESISTENCIA...



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

Mario Colasessano

En 1982, mientras finalizaba la última dictadura militar y nuestra generación tenía necesidad de drenar tantos sueños postergados, tanta vida atragantada, abrió sus puertas Casa de la Danza. Sin embargo, el telón de esa época oscura aún no había terminado de bajar del todo, tal es así que, una noche, saliendo de Casa de la Danza, fui detenido por averiguación de antecedentes y encerrado en una celda por varias horas. Esto ocurrió durante los primeros meses en democracia, clara señal de que mientras, por un lado, faltaba un buen trecho para sacarnos de encima a cierta “mano de obra desocupada”, por otro, se inauguraban lugares que ayudaban a horadar los muros de contención que frenaban al arte y la imaginación... Es así como, bajo la batuta de la bailarina y coreógrafa Alejandra Klimbovsky y, a su lado, los maestros Miryam Burgués y Hugo Anderson, la ciudad de Santa Fe inició con Casa de la Danza uno de los segmentos virtuosos de su vida cultural.

mientras, por un lado, faltaba un buen trecho para sacarnos de encima a cierta “mano de obra desocupada”, por otro, se inauguraban lugares que ayudaban a horadar los muros de contención que frenaban al arte y la imaginación

Ubicado en calle San Martín al 2400, el edificio que alquilaba Casa de la Danza había sido, hasta muy poco antes, sede de otro no menos emblemático espacio de resistencia durante la dictadura: el Taller Musical de Santa Fe, dirigido por los maestros Jorge Molina, Adriana Cornú y Ricardo Pérez Miró, con lo cual mi relación con la locación tenía un plus de familiaridad dado que sus dependencias me permitían seguir conectándome con la enseñanza y el aprendizaje.

Esta contextualización no persigue una formalidad historicista sino, en todo caso, aquilatar la memoria de un patrimonio intangible que ayude a enriquecer la perspectiva respecto de cómo se (re)construyó y eslabonó en la ciudad de Santa Fe una parte de la formación y de la creación dentro de la actividad escénica independiente

posdictadura a través de algunos centros que promovían el encuentro y los cruces disciplinares para el estudio y la experimentación.

Conocí a Alejandra en 1977, cuando fui convocado como pianista, tanto para los cursos de técnica en la Escuela de Danza Contemporánea (que ella había fundado junto con Ana María Narvaja y la bailarina estadounidense Frances Machala), cuanto para las clases y ensayos del propio Ballet Contemporáneo de Santa Fe en dicha Escuela. Así, a los 20 años, comenzaba mi carrera como músico acompañante. No está demás aclarar que, en nuestra ciudad, la figura del acompañante de piano en danzas, al menos dentro de la enseñanza a nivel privado, estaba extinguida ya en esa época, aunque sí gozaba de plena vigencia en las aulas de la Escuela de Danzas del Liceo Municipal de Santa Fe. Años más tarde, Casa de la Danza incorporó un piano para sus clases convirtiéndose en la única institución independiente de la región que reflató ese servicio académico. Tiempo después comprendí que lo que estaba en extinción en Santa Fe era la actitud visionaria de considerar al acompañamiento “en vivo” como elemento estratégico en las clases de técnicas de movimiento, con los innumerables beneficios que ello aún sigue otorgando en el resto del planeta y cuyos fundamentos exceden los objetivos de esta reseña.

Posiblemente, las influencias de tradiciones tanto desde la danza moderna alemana, que Alejandra recibió de su maestro Mario Giromini Droz en el Liceo Municipal, como de la danza contemporánea norteamericana a través de Frances Machala, implicaran que ella diera por sentado la necesidad de un trabajo junto al músico para poder articularlo fluidamente con la preparación del alumno así como con lo escénico, tal el legado educativo de aquellas escuelas históricas, con poéticas tan particulares pero con miradas similares respecto del abordaje de lo musical en la clase o dentro del entorno espectacular. De manera que su interés por incorporar la música al proyecto de Casa de la Danza dio como resultado que me convocara como docente y pianista acompañante, al igual que hiciera luego con otros músicos, entre ellos, el pianista y compositor Edgardo Blumberg, o con el grupo de rock La Reserva de Ancianos Románticos Santafesinos. Estaba claro, entonces, que la búsqueda de una línea de trabajo singular tanto en lo performativo como en lo estético compositivo, tarde o temprano, daría como resultado la necesi-

Tiempo después comprendí que lo que estaba en extinción en Santa Fe era la actitud visionaria de considerar al acompañamiento “en vivo” como elemento estratégico en las clases de técnicas de movimiento, con los innumerables beneficios que ello aún sigue otorgando en el resto del planeta

dad de contar con “música original” para la producción coreográfica que allí se estaba gestando, instancia que, si bien era lo más habitual en el campo del teatro independiente de los años 80, no lo era hasta ese entonces en el ámbito de la danza en Santa Fe.

Pero la inclusión de lo musical como parte de la formación integral del bailarín no fue un hecho aislado dentro de esta institución, pues hubo una gran preocupación por traer maestros de disciplinas afines tanto con el movimiento como con la puesta en escena, generando así una suerte de centro cultural alternativo al que bailarines, teatristas y músicos acudían para complementar o actualizar su conocimiento profesional específico, o experimentar la interdisciplinariedad, y todo esto, además, antes de que en nuestra ciudad se abriera la Escuela Provincial de Teatro.

Una de mis colaboraciones en Casa de la Danza fue para la banda sonora de *Mamburú busca la luna* realizando varios arreglos instrumentales en torno a la conocida canción que cita el nombre de la obra, en algunos casos, como soporte coreográfico, y en otros, como base para el canto “en vivo” de un grupo de niñas que conformaba el elenco. La grabación se hizo en un estudio profesional con reconocidos músicos, entre los cuales estaban Elina Goldsack y Ruth Hillar en flautas dulces.

La última conexión productiva que tuve con los maestros y bailarines de Casa de la Danza fue de manera indirecta y entablando un cruce en mi actividad repartida entre la danza y el teatro, ya que Hugo Anderson (quien, además de bailarín, era actor), me propuso incorporar *La brisa* como parte de su coreografía para un espectáculo teatral en el que ambos estábamos trabajando y que incluiría secciones con danzas y canciones. Se trataba de la pieza que yo había creado años atrás para Alejandra Klimbovsky en Casa de la Danza y que, originalmente, no había sido un encargo, es decir, un trabajo en soledad, sino que consistió en un proceso de elaboración durante las clases que ella dictaba y en las que me desempeñaba como pianista, de modo que implicó un “ida y vuelta” en tiempo real entre lo que sugerían lo kinético y la forma musical. *La brisa*, pues, fue primeramente fruto de una creación compartida *in situ* en donde las “calidades de movimiento” quedaron imbricadas en el discurso sonoro y viceversa. Si bien se usó el piano durante dicho proceso, la versión definitiva se grabó en un teclado —un ensamble de cuerdas— y, esta vez, de manera “casera”. Resultaba curioso pues, por lo inusual, que la misma pieza tuviera

La brisa, pues, fue primeramente fruto de una creación compartida in situ en donde las “calidades de movimiento” quedaron imbricadas en el discurso sonoro y viceversa.

una nueva oportunidad de volver a escucharse, ahora integrada a la banda sonora de esta puesta en escena con coreografías de Anderson. Es así como la inclusión de *La brisa* dio lugar a uno de los números —*Ballet del Otoño*— que se sumó a la música original de *Aquella Noche de Corpus...* dirigida por Carlos Falco, estrenada en 1989 en el hoy desaparecido Teatro Arena. La impronta de la coreografía original plas-maba, efectivamente, el mismo carácter y flujo de movimiento necesarios para el correspondiente segmento en esta obra de teatro. Eso era lo más importante a tener en cuenta al trasladar su funcionalidad e insertarla en el nuevo contexto con el fin de no interferir en la continuidad narrativa y expresiva.

Sabemos que el conocimiento o no por parte del espectador acerca del origen de los materiales compositivos utilizados normalmente no hace demasiado a la comprensión de un espectáculo. Pero eso depende de la circulación de las obras y del tipo de relaciones que se entablan con los públicos y hasta de la información que acompaña las temporadas de presentaciones. Sin embargo, para sus hacedores subyacen otras lecturas, si se quiere, semióticas, conforme a sus posibles necesidades analíticas respecto de la vida de las obras que han generado, observando el recorrido y las transformaciones de los distintos elementos dentro del contexto histórico específico a través de sus componentes dramáticos. En este caso, y como era de esperar, transponer un material preexistente a un nuevo espacio de enunciación, si bien no hacía a la inteligibilidad de la obra en el plano narrativo, ni ofrecía interés alguno al receptor como dato de la cocina de la puesta en escena, tendría inevitablemente sus consecuencias retóricas desde un análisis interno, extraespectacular. Es que, además de producirse esta suerte de instancia intertextual entre los dos universos escénicos intersecados por una misma música, el elenco de *Aquella Noche de Corpus...* contaba con un grupo de bailarinas pertenecientes a Casa de la Danza, las mismas que habían estrenado *La brisa*. De esta manera, la transposición operada para dar vida al *Ballet del Otoño* quedaba concretizada al menos desde dos aspectos: por un lado, a través de la extrapolación del mismo soporte musical y, por otro, conforme a una identidad corporal casi autorreferencial entre quienes actualizaron el acontecimiento performativo en sendos momentos históricos. ~

Mario Colasessano

Egresado del Instituto Superior de Música de la FHUC-UNL, especialidad Armonía y Contrapunto. Posgraduado en la FADU-UNL en Diseño y Proyección, mención Escenografía y Puesta Escénica. Fue pianista acompañante en el Liceo Municipal y profesor de Música y Artes Combinadas en el ISM de la UNL. Desde 1983 compone música para escena en teatro, danza y cine.

Para citar este artículo:
Colasessano, M. (2023). Casa de la Danza, aquel espacio de resistencia... *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0014

FRAGMENTOS DEL DIARIO DE UN COMPOSITOR



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

Edgardo Blumberg

Como muchos compositores situados en la tradición de la música escrita, desde finales de los '70 hasta 1991, año en el que suspendí la composición, todos los aspectos de la tarea compositiva eran anotados en cuadernos pentagramados apaisados. En estos registraba los proyectos de las obras musicales y, en especial, de las que tomaban curso y se terminaban componiendo; anotaba las ideas musicales, el orgánico instrumental y/o vocal, el plan del diseño formal y, por último, la obra musical propiamente dicha (en sistemas de dos, tres o cuatro pentagramas y escrita con lápiz y regla), antes de elaborar la partitura definitiva. De uso cotidiano, estos cuadernos registraban cada cambio que se

producía en la concepción y elaboración de las obras u otros datos relativos a su concreción.

Hoy día constituyen una fuente para mi memoria, me permiten reconstruir en parte la *historia* de esas obras, tanto de la música

como del contexto, y suscitan interrogantes que no siempre puedo responder.

Los datos que se enuncian a continuación, extraídos de alguno de esos cuadernos, son pertinentes a la evocación por la que se escribe este breve texto¹.

Con fecha 9 de noviembre de 1985, en el Cuaderno N° 19, en el recto de la hoja 3, figura la siguiente anotación: "Música para ballet". Debajo de esto, sobre el margen izquierdo, a lo largo de un corchete se detallan las siete secciones en las que está

me permiten reconstruir en parte la *historia* de esas obras, tanto de la música como del contexto, y suscitan interrogantes que no siempre puedo responder.

1/ Nota editorial: el autor respeta la terminología clásica –empleada en diversos campos y devenida de su utilización en pergamino, papel o papiro– donde las hojas manuscritas, numeradas, po-

seen dos lados denominados "recto" (lado frontal) y "verso" (lado posterior). La aparición de estas palabras en adelante responde a dicho uso.

3

forte

2da sección

Santa Fe - 9-11-85

Música para ballet.

1) "Encuentros" 2 objetos sonoros - evolución total: $\overbrace{mi\ m.}^a$ - $\overbrace{lo\ b - a\ sik\ m.}^b$
leit motiv - A

2) Indiferencia - [distorsión] voces de niños - en los cortes -
corte

3) leit motiv A_1
a (idem)

4) Desigualdad hecho sonoro creado por el grupo -
corte sobre sonidos producidos por la voz -

5) leit motiv - A_2
a (idem)

6) Igualdad competitiva - hecho sonoro particular: marcha (a la
manera de Pompeya y circunstancia)

7) leit motiv - A_3

dividida la obra, los títulos de algunas de estas [(1) "Encuentros", (2) "Indiferencia", (4) "Desigualdad", (6) "Igualdad competitiva"], y debajo de alguno de esos títulos o en su lugar la indicación de un material musical recurrente bajo el término *leit motiv* (sic) y dos letras, A y a, las cuales denotan el material original y su *distorsión*. Mientras en el margen derecho figuran anotaciones de otro orden, como (2) "voces de niños - en los cortes", (4) "hecho sonoro creado por el grupo [de bailarines] - sobre los sonidos producidos por la voz", (6) "hecho sonoro particular: marcha (a la manera de *Pompa y circunstancia*)".

Desde el verso de la hoja 3 al comienzo del verso de la hoja 7 está anotada con lápiz y regla la música del ballet. El título de la obra es *Antón Pirulero (música de ballet)*.

En los dos últimos pentagramas del recto de la hoja 5 figura anotada a modo de apunte, en lápiz y sin regla, un fragmento de música: en el pentagrama superior dos acordes con la indicación de repetirlos a lo largo de la melodía escrita en el penta-

grama inferior. Debajo figura: “21 – 11 – 85 – tarde – en C[asa]. de la Danza” (una anotación similar a esta se encuentra al pie del recto de la hoja 4: “en Casa de la Danza 14 – 11– 85”).

Correspondiente al 21 de diciembre de 1985, en el verso de la hoja 7, al lado derecho de los compases finales de la música de *Antón...*, en la parte superior figura la anotación: “Fuga sobre los nombres de los solistas: Alejandra, Miryam y Hugo”.

Más adelante, en el mismo Cuaderno N^o 19, en el recto de la hoja 8, con fecha del 22 de enero de 1986, figura una lista de “Trabajos inmediatos: · La música para la obra de teatro *El zoo de cristal* – / · la tan esperada composición de una ópera de cámara, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*”. En las páginas siguientes se encuentran diversas anotaciones referidas a la obra de Federico García Lorca: el registro vocal de los personajes, la posible conformación del grupo instrumental y “Apuntes para la Obertura”, la “Canción de Belisa”, el “Tema para la Madre de Belisa” y “Apuntes para la música de *El zoo de cristal*”, la obra de teatro de Tennessee Williams.

Pero el 29 de mayo de 1986 (hoja 29, verso) anoté: “Se suspende el trabajo anterior *Amor de Don Perlimplín* en su versión operística para encauzarlo en la versión para [teatro de] títeres”.

Las dos obras mencionadas subieron a escena en la ciudad de Santa Fe durante la temporada teatral de 1986.

Estas citas del Cuaderno N^o 19 se pueden leer como las entradas en un Diario de un compositor absolutamente desconocido, las cuales detallan el itinerario de un momento significativo de su carrera: el ingreso a la composición musical para las artes escénicas.

De componer obra tras obra porque sí, por pura necesidad, en algunos de los géneros establecidos de la tradición musical occidental (estudios, tema y variaciones, fugas, suites, lieder, pasacaglia, paráfrasis, conciertos, romances), comencé a componer en dos campos también con mucha historia, el de música incidental y el de música para danza. En la mayoría de los casos, este tipo de obras no surge de la mente del compositor como un proyecto propio, sino que es solicitado por directores de teatro, cine y coreógrafos. La composición de música por encargo tiene sus particularidades y problemáticas, al punto que no siempre los compositores podemos resolver con plena solvencia la propuesta demandada. Componer siempre es un desafío, quizás más en el caso de la obra por encargo, de *música para...*; y además

de las variables de diverso orden relativas al producto en cuestión (aspectos estructurales, estéticos, funcionales, etc.), con frecuencia esta empresa resulta ser altamente estimulante para el imaginario musical del sujeto compositor.

La puerta de entrada a esta nueva fase en mi carrera compositiva fue Casa de la Danza.

Muchas disciplinas artísticas me atrajeron desde temprano, entre ellas, la danza. Cuando mental y económicamente pude hacerlo, decidí tomar cursos de danza. Comencé a asistir a los cursos de verano que ofrecía Casa de la Danza a principios de la década de los 80. Con el tiempo terminé relacionándome de modo profesional y empecé a trabajar como pianista acompañante en sus clases regulares. Fue en ese espacio donde, improvisando, encontré algunos materiales para armar la música relativa al proyecto al cual fui invitado a participar: *Antón Pirulero*.

Antón Pirulero ¿cada cual, atiende su juego? fue un proyecto de Alejandra Klimbovsky. Se presentó en dos oportunidades, diciembre de 1985 y noviembre de 1986. La primera versión se estrenó en el otrora famoso Teatro Arena. No cuento con un programa detallado del evento (solo con el afiche), pero recuerdo que, antes de *Antón Pirulero*, Alejandra, Miryam y Hugo se presentaban ejecutando solos. También recuerdo haber acompañado improvisando en vivo en un teclado eléctrico a Miryam y Hugo (aclaro que, independientemente de la evaluación de los bailarines, mi labor como pianista acompañante e improvisador para nada la considero relevante, mucho menos memorable). Y a raíz de estos tres momentos solistas, después de la primera presentación de *Antón...* pensé en componer como tributo a los bailarines y maestros de Casa de la Danza una Fuga, obviamente a tres voces, cuyos materiales básicos —los sujetos— habrían de estar elaborados a partir de un método que empleaba a veces por entonces: la arbitraria correspondencia entre las letras del alfabeto (en este caso, las correspondientes a los nombres de los bailarines) y los sonidos de la escala, aunque no había pensado si sería la escala diatónica o cromática, lo cual da resultados completamente diferentes.

La música original de la primera versión de *Antón Pirulero* tiene 8 secciones, incluido un Interludio. En la partitura anotada en el Cuaderno N° 19, al no estar enumerado el Interludio ubicado entre las secciones IV y V, figuran solo 7 números. La música original dialoga con otras músicas: están incorporados dos fragmentos de obras de dos compositores muy diferentes, Johannes Brahms (*Concierto para piano y orquesta N° 2*, segundo movimiento) y Chick Corea (*El sombrero loco*, lado

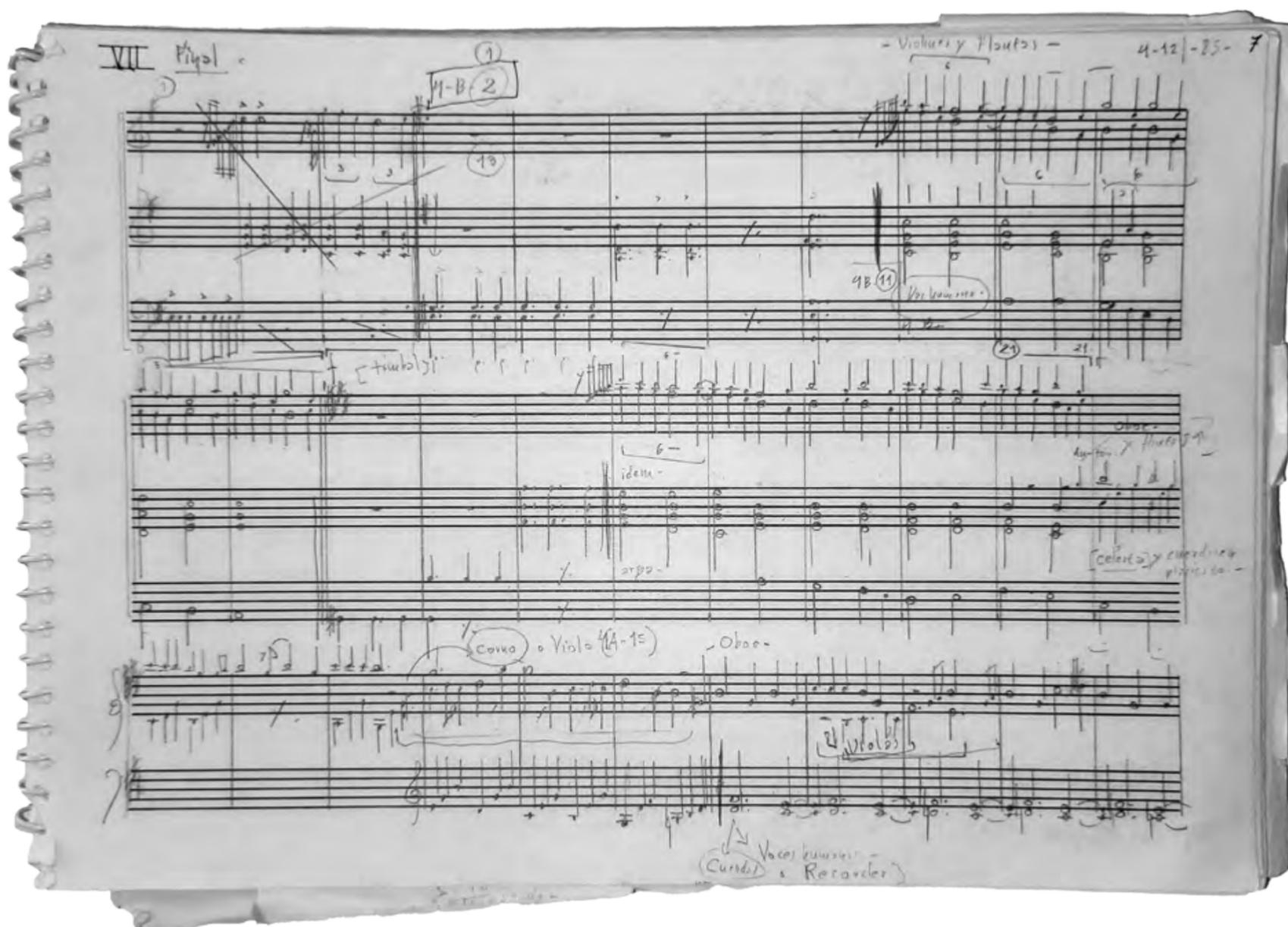
1 del disco de vinilo, Nº 2 y 3), como segunda y sexta secciones formales. Si no recuerdo mal, la espléndida música de Corea fue propuesta por Alejandra; la de Brahms, una decisión mía.

En la última sección, VII, Final, recién se expone la melodía de la canción infantil aludida en el título: primero se presenta de modo fragmentario, dentro de la segunda unidad de 5 compases (los primeros 6 sonidos correspondientes al texto *An- tón, An- tón, An- tón...*), acción que se repite en la siguiente sección de 8 compases. Finalmente, se expone dos veces la melodía completa en los 13 compases finales.

Esos 13 compases para construir la extensión temporal de una unidad formal pueden resultar extraños, acostumbrados como estamos a las unidades regulares de 4, 8, 16 compases, pero en esa etapa compositiva me deleitaba trabajar las estructuras formales de las obras musicales sobre la base de la serie de Fibonacci (la sucesión infinita de números naturales 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, etc.), y la apliqué tanto en esta obra para danza como en las músicas compuestas para teatro. Según mi parecer, resultaba eficaz y funcional para las acciones escénicas. Otro ejemplo de la aplicación de este método en *Antón...* se puede constatar en el Interludio, que posee 34 compases, dividido en dos unidades asimétricas de 21 y 13 compases respectivamente. Claro que esto hay que entenderlo como *espacios de tiempo* que se articulan de forma asimétrica.

La obra está concebida para orquesta, un orgánico al que solo se podía llegar a algo parecido grabándolo con algún sintetizador que permitiera tal simulación. No hubo tiempo para hacer una partitura definitiva, *pasada en limpio*, por lo que tuve que anotar el nombre de los timbres sobre las líneas melódicas, acordes, texturas, según correspondiera, en la música escrita en el Cuaderno Nº 19. Por ejemplo, en la sección VII, justo al comienzo de la primera exposición completa de la melodía, donde se lee “Antón”, indiqué los timbres: “oboe y flauta a la octava superior”, en la segunda, únicamente “– Oboe –”. Entre estas dos exposiciones de la melodía infantil, incorporé un material extraído de uno de los Lieder del ciclo *De la Primavera* sobre poesía de Herman Hesse compuesto unos años antes, aquí expuesto por el “Corno”, término que figura encerrado en un círculo.

Estilísticamente, esta obra sigue los lineamientos del tipo de música que escribía en la década de los 80: música tonal en la que el color de las armonías convive con las funciones armónicas (tónica, dominante, etc.) y, en algunos momentos, texturas concebidas como planos o estratos sonoros. Se puede decir que el lenguaje sonoro



general de la obra es más osado respecto del que venía trabajando. Prevalece el *estilo marcha*, fruto del trabajo de improvisación al piano durante los ensayos destinados a encontrar los movimientos adecuados a los diferentes cuadros. Y para darle coherencia y cohesión emplee un *material musical recurrente* (el material indicado con la designación incorrectamente escrita *leit motiv* y con las letras “A” y “a” en el diseño general antes descrito).

La música la compuse entre el 12 de noviembre y el 4 de diciembre de 1985. La melodía de la canción está anotada en forma completa y sin armonizar en los dos pentagramas finales del verso de la hoja 6 del Cuaderno N° 19, justo antes de la sección VII, donde esta se emplea. Tuve que hacerlo, pues debía recuperar una melodía que no recordaba, y mucho menos imaginaba que habría de componer una obra en la que en una de sus secciones utilizaría este material.

Los datos del tiempo empleado para componer *Antón...* sirven para recordar que los trabajos por encargo tienen fecha de vencimiento: la música no solo tiene que estar finalizada, sino ensayada y/o grabada antes del ensayo general. Este aspecto no compete únicamente al músico, sino a todos los involucrados en el proyecto; y de todas las variables, la disponibilidad de sala seguramente es la decisiva para determinar esa fecha. Para mí, esta situación era nueva pero hartamente conocida en la historia de la música para las artes escénicas, siendo uno de los casos más evidentes el de la ópera, especialmente la de los siglos XVIII y buena parte del XIX; muchas veces el compositor está componiendo hasta último momento, incluso en el mismo día del estreno.

En mi casi inexistente vida pública como compositor, en la noche del estreno de *Antón Pirulero...* se dio una situación particular. En esa oportunidad se realizaba en el Paraninfo de la UNL la Segunda Reunión de Arte Contemporáneo, la cual, a diferencia de la Primera, realizada en 1957 y de la Tercera, en abril de 1998, que consistieron de ponencias y debates sobre la actualidad de las artes (la revista *Punto de Vista* N° 60 da cuenta de la Tercera, tanto de las ponencias como de los debates posteriores), no se expusieron ponencias sino que en su lugar se ofreció un concierto con obras de compositores locales, entre estas una de Jorge Edgard Molina y una breve obra mía, el *Trío para flauta, oboe y clarinete*. Desde luego, no pude asistir a ese evento, pues tenía que estar en la cabina técnica del Teatro Arena para pasar la banda sonora de *Antón Pirulero...* Mientras esa noche en el Paraninfo se escuchaba música ejecutada en vivo, en el Teatro Arena se pasaba una grabación. Sin embargo, somos muchos los que sentimos el compromiso de estar *in situ* en los eventos escénicos, más allá de un estreno.

De la segunda presentación de *Antón Pirulero* conservo el programa. Esta vez se realizó en la sala de lectura de la Biblioteca Central de la UNL, un espacio en el que, en esos años de la flamante recuperación de la democracia, regularmente se ofrecían espectáculos de danza, obras de teatro, conciertos, recitales, etc. El programa incluye tres obras: *Cosas concretas*, *La brisa* y *Antón Pirulero*. La música de la segunda obra corresponde a mi colega y amigo entrañable Mario Colasessano; las otras son de mi autoría.

Para la nueva presentación de *Antón Pirulero* solo compuse nueva música para “Indiferencia”, la segunda sección en reemplazo del fragmento del *Concierto* de Brahms. Esta unidad formal está anotada en la hoja 14, recto del Cuaderno N° 20, en el formato de la escritura pianística estándar de dos pentagramas.

En esa misma página, debajo, con fecha del 23 de septiembre de 1986, figura la siguiente anotación: “Se recibió la noticia de poder grabar el *Antón Pirulero* en el Sintetizador” (es decir, acceder a grabar la música en un estudio de grabación). La nueva grabación se realizó el 6 de octubre, en uno de los pocos estudios profesionales de grabación que había en la ciudad en ese entonces. Para acceder a eso era necesario conseguir la financiación que permitiera pagar el costo de las horas de grabación (tarea asumida en general por los que encargaban el trabajo). En las hojas volantes preparadas para la grabación anoté el horario disponible: de 9 a 13 horas. Este no es un dato insignificante: en esas cuatro horas se debía grabar canal por canal toda la música. En la hoja de planificación de los timbres correspondiente a la sección II figura este detalle: “Canal 1: *Acoustic piano* (desafinado)”.

Componer música para danza o teatro en muchas oportunidades demanda resoluciones hasta ese momento no pensadas por el compositor y, si nos lo permitimos, abre las puertas de nuestro imaginario para pensar de modo diferente al acostumbrado. La idea de un piano desafinado es una idea moderna, cuyo ejemplo más temprano e icónico es la escena en la taberna del *Wozzeck* de Alban Berg. Por alguna razón me pareció adecuado emplearlo aquí.

Cosas concretas es un proyecto de Hugo Anderson. Está elaborado a partir de una poesía de Gabriel Celaya en cuyo encabezado se lee “la poesía es un arma cargada de futuro”. Para mí, la composición de esta obra implicó un trabajo diferente del habitual. Además de las acostumbradas reuniones de trabajo con el coreógrafo, la música surgió de las exploraciones en la caja acústica y el encordado de un piano de cola que en ese momento estaba en la sala de lectura de la Biblioteca Central. De forma simultánea a la búsqueda de los movimientos y formas coreográficas resultado de las diversas propuestas de trabajo que el coreógrafo indicaba al grupo de bailarinas, por mi parte hacía lo mismo en la búsqueda de los sonidos y de la trama sonora que finalmente resultó en la música grabada. La obra, para mi sorpresa, carece de partitura. Según uno de los apuntes conservados, el diseño de la coreografía estaba dividido en 9 secciones: 1. Marcha; 2. Escuadra (gestos, estrofa 7); 3. Avance y retroceso (estrofa 2); 4. Núcleo (estrofa 3); 5. Golpes (estrofa 6); 6. Des-

Componer música para danza o teatro en muchas oportunidades demanda resoluciones hasta ese momento no pensadas por el compositor y, si nos lo permitimos, abre las puertas de nuestro imaginario para pensar de modo diferente al acostumbrado.

membramiento; 7. Escuadra (avance y retroceso, estrofa 7); 8. Rueda y, 9. Serie (última estrofa).

Ante la ausencia de un registro audiovisual, solo nos quedan estos retazos de información, pero los datos existentes nos dicen algo de la obra, de su estructura, e incluso algo de su intención poética. Los demás se ha diluido en el tiempo, el espacio y la memoria.

¿Por qué varios compositores activos en la ciudad de Santa Fe en la década de los 80 y algo de la posterior tuvimos la hermosa oportunidad de componer música para las artes escénicas? Porque en la década de los 80 la idea de *música original* compuesta para obras pertenecientes a esta arena contaba con una importante promoción por parte de los directores de los diferentes grupos de teatro y danza en la ciudad de Santa Fe, en sintonía con la misma conducta en otros centros culturales del país. Da fe de esta demanda el hecho de que Mario Colasessano, frente a la cantidad de trabajo que le ofrecían, me derivó más de uno. Desde ya, muchas gracias por estas oportunidades para trabajar en las artes escénicas.

Por otro lado, es importante destacar que, tanto en aquel entonces como hoy día, el teatro, el cine y la danza ofrecían y ofrecen a un compositor la maravillosa ocasión de hacer escuchar su música de manera reiterada (normalmente había más de una función) y de que esta música la escuchara un público más amplio del que usualmente asistía o asiste a las salas de concierto, aunque actualmente los modos de circulación de productos artísticos cuentan con mil posibilidades, impensadas en los '80.

Así, los anhelos de juventud de tomar clases de danza y componer música para danza, como también el beneficio de compartir el mundo cotidiano de la práctica de la danza con maestros, bailarinas y bailarines, pude concretarlos en y por los proyectos encarados por los maestros de Casa de la Danza, especialmente por Alejandra. Lamentablemente, sigo en deuda con ellos, pues el proyecto de componer una "Fuga sobre los nombres de... Alejandra, Miryam y Hugo" nunca lo hice.

Muchas gracias por todo esto a Casa de la Danza. ~

Edgardo Blumberg

Pianista, compositor y docente universitario (Historia de la Música, UNL; Clasicismo y Romanticismo, UBA, hasta 2022). Dictó seminarios y cursos específicos (entre estos, varios sobre Ópera) y, junto al coreógrafo y docente Ricardo Alfonso Gonzales Arce, el seminario "Historia de la danza y de la música para danza" (UNL).

Para citar este artículo:
Blumberg, E. (2023). Fragmentos del Diario de un compositor. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0015

QUEREMOS TANTO A HUGO RETRATO COLECTIVO DE UN ARTISTA ENTRAÑABLE

Marina Vázquez, Miryam Burgués, Fabiana Godano,
Hugo A. Anderson, Fernando Silvar, Jorge Reynoso Aldao,
Roberto Schneider, Carlos Falco, José Pérez Schechtel,
Silvia Debona

Hugo A. Anderson fue miembro fundador de Casa de la Danza, espacio y proyecto de los años 80 al que este número 2 de nuestra revista le dedica la sección Mapas. Artista inquieto y multidisciplinar, Hugo fue además parte nodal de la Sastrería Teatral Anderson-Silvar. Este emprendimiento vistió la escena de la ciudad de Santa Fe durante más de quince años, tarea que luego de su triste muerte continuó Fernando Silvar, su compañero. Pensar las corporalidades en el arte escénico fue el puntapié inicial de este número de ~la boya~, un tema por demás relevante en la vida de Hugo: actor, bailarín, vestuarista, docente... La enorme resonancia que aún tiene su paso por la escena santafesina nos llevó a recopilar estos relatos, algunos actuales, otros rescatados de los archivos, para dar testimonio del entramado histórico que nos sostiene como comunidad escénica y que tiene en Hugo un soporte amoroso y extraordinario.



2 / Pulsos de una escena
en movimiento





Marina Vázquez

Hugo Anderson.

Silente. Traslúcido. Etéreo. Laborioso como el que más.

Presente. Constante. Suave y firme. Cuerpo y alma.

Te quise tanto, amigo.

Te fuiste un día en tu bicicleta. Voladora.

¿Dónde te espero, amigo? ¿En el Club Sargento Cabral? ¿En la Marechal?
¿En el Centro Cultural Provincial? ¿En la Casa de la Danza? ¿En la Sastrería
Anderson–Silvar? ¿En la cocina de Alejandra Klimbovsky, tomando café con
facturas? ¿Con Miryam Burgués?

En los altos de la farmacia. San Martín casi Tucumán.

Años de búsquedas creativas. Rigor. Aprestamiento corporal. Aprendizajes.
Amor a la danza. Desafío. Coraje y talento.

Cuánta historia en común. Cuánto deseo desplegado. Cuánto amor.

Por Alejandra, Miryam, Hugo, Fernando, Rody Perazzo.

Y por tantos más.

¡Por el teatro!

¡Salud!

Miryam Burgués¹

Cinco años y medio de tu desaparición física es una medida de tiempo que solo agranda tu presencia. Tu práctica y tus aportes teóricos están presentes en el cotidiano construir del *métier* educativo. Construir en el sentido más profundo donde el docente es un investigador permanente de mente abierta y espíritu crítico. A tu excelencia como educador no se la puede separar de tu condición de artista —actor, vestuarista y bailarín—, ni de tu amplia formación cultural e intelectual. Pero somos conscientes de lo difícil que es definirte esquemáticamente, encasillarte en alguna de tus tantas especialidades, sin desmerecer lo importante que es la totalidad humanística de tu corta pero fructífera vida.

La memoria, el reconocimiento, es esencialmente un compromiso con el presente y un desafío hacia el futuro. Seguir tu ejemplo implica para nosotros un desafío diario, donde el estudio y la investigación son las constantes. Repasando algunos de tus materiales —apuntes, programas, propuestas de trabajo, etc.— es fácil ver que eran el resultado de una búsqueda permanente, superando obstáculos, renegando de todo conformismo; era inconcebible que te repitieras, que llegaras a un curso y sacaras un viejo apunte y dictaras una clase de memoria, por fiaca intelectual. Cada hora de cátedra era motivo de reflexión; todo se podía mejorar, enriquecer, elevar, pues de lo contrario lo considerabas una falta de respeto al educando y a ti mismo.

Un espíritu y una mente libres como los de Hugo eran la contracara de la idea de que el mundo y la vida son inmutables de una vez y para siempre; su alegría de vivir era entendida como la posibilidad cierta de que podemos ser artífices de nuestra propia historia, desde el modesto lugar en el que estamos parados. Importante legado en este tiempo de escepticismo, de cinismo, de sálvese quien pueda, de individualismo feroz.

Tus colegas tuvimos el privilegio de contar con tu integral y enriquecedor aporte: aporte sin cortapisas ni mezquindades, ni mucho menos vedetismos personalistas.

Por todo lo antes dicho queremos rendirte este pequeño homenaje, que para nosotros es un compromiso de vida, una definición profesional y una concepción estética, en lo cultural y artístico.

Pero, más allá de este puntual homenaje, queremos reafirmar, con nuestra participación activa, el compromiso con la transformación de la institución, que está empeñada en defender su calidad académica y superarse, insertándose, mediante

¹ / Palabras de la autora en la inauguración del aula que lleva el nombre de Hugo en el Liceo Municipal de Santo Tomé, 2001.

el Trayecto Artístico Profesional, en un proyecto educativo nacional que dé perspectiva a nuestro trabajo, aun en estos tiempos. Tiempos duros, signados por los fríos números de aquellos que ven la educación —y en particular la educación artística— como un gasto superfluo y no como la importante inversión que es.

Este será nuestro cotidiano compromiso con el colega y amigo Hugo A. Anderson.

Fabiana Godano

Al cerrar Casa de la Danza, la actividad se trasladó a lo que era el espacio de la Sastrería Teatral Anderson–Silvar, que estaba en calle San Martín, en una planta alta. Ahí Hugo me dio el primer aventón hacia la docencia, me dijo “vos podés trabajar con los chicos”. La Sastrería estaba atrás, a un costado, y adelante había un espacio donde se daban varias clases. Yo trabajaba con los pequeños y pequeñas en todo lo que tenía que ver con danza, y con la danza vinculada con el teatro. Ya me estaba involucrando con eso, alentada por Hugo. Fue una experiencia maravillosa poder formar parte de ese equipo.

Creo que hay que poner un énfasis en la figura de Hugo, pienso que no ha tenido el reconocimiento que se merece, a lo mejor porque murió muy joven, murió hace 27 años. Yo lo sigo registrando como mi mentor, como mi amigo del alma que será siempre quien me enseñó a organizar los vestuarios antes de salir escena, cómo ponerlos, dónde ponerlos para que fuera más rápido el cambio cuando tenía que hacer siete personajes en la primera obra de teatro formal que hice. Ahí fue María Rosa Pfeiffer quien me llegó a decir “vos podés actuar”. ¿Yo? No, yo soy bailarina. “No, vos sos actriz”. Y terminé actuando siete personajes, cantando.

Casa de la Danza siempre va a ser el nido desde donde partí y el espacio que me formó con esa flexibilidad, con esa posibilidad de pensar el arte como una sola cosa que se mueve y está viva; quizás vive un poco más en un área, quizás vive un poco más en otra, pero están todas en juego siempre. Y eso se lo debo a Hugo, a Ale, a Miryam, sobre todo a Hugo, quien puso en juego tantas cosas y tanto amor en todo lo que hacía, siempre. En el campo de la danza, hablar de amor es bastante complejo porque es muy competitivo, y era algo que no pasaba en Casa de la Danza, nunca pasó, y eso se puede valorar muchísimo.



*Antón Pirulero ¿cada cual, atiende a su juego?
Casa de la Danza.*

* Los textos que siguen pertenecen al programa de mano de la exposición “15 años vistiendo al teatro” de la Sastrería Teatral Anderson-Silvar, llevada a cabo en 1995 en el Teatro Municipal 1º de Mayo de la ciudad de Santa Fe (04/05/1995) y en el Teatro Municipal 3 de Febrero de la ciudad de Paraná (10/08/1995).

Hugo Alberto Anderson – Fernando Silvar

Somos gente de teatro, no hay límite entre el actor y el vestuarista; no podríamos elegir entre una u otra función, por eso en cada diseño, en cada traje, aunque lo lleve otro actor, aparecen nuestras vivencias.

Después de quince años descubrimos que tenemos una historia que es parte de la historia de muchos; creemos haber interpretado sus ideas, sus imágenes, sus fantasmas. Para eso estamos.

Jorge Reynoso Aldao

En aquella remota “época de oro” del teatro independiente, muchas cosas se hacían “a los ponchazos”, es cierto. Pero también es cierto que la mayor parte de esas cosas salía bien y hasta muy bien.

Por esos años, todos vibraban en la misma cuerda: un flamante e inocente enamoramiento por el teatro. Creían en el teatro con la misma fe con que esperaban un mundo mejor. Después de los ensayos se los veía en los museos y en los conciertos, en los debates del cine club y en los bares, siempre con un libro bajo el brazo con el que se enriquecían, enarbolando sin descanso los “postulados del teatro independiente”.

En aquella legión santafesina de artistas-intelectuales estuvo enrolado Fernando Silvar, actor, técnico y vestuarista, luego junto a Hugo Alberto Anderson.

A lo largo de estos tres lustros que celebran, han disimulado su rica experiencia y artesanal sapiencia de los secretos escénicos bajo el modesto rótulo de “Sastrería Teatral”. Y desde ese reducto ejercen un reinado servicial, una vocación de servicio artístico que renace con cada proyecto y florece cada vez que se ponen de pie los gloriosos mascarones que nos hacen reír o llorar, ataviados por Anderson-Silvar para regalarnos ese eterno goce vital que se llama teatro.

Roberto Schneider

Los vestuarios creados por la Sastrería Teatral Anderson-Silvar son casi siempre algo más que un diseño refinado, riguroso e imaginativo, y que una buena realización artesanal. La firma de Hugo A. Anderson y Fernando Silvar otorga a todos ellos una teatralidad esencial. La caracterización del personaje a partir de la indumentaria, del maquillaje, del accesorio, de la máscara, ha sido siempre en las manos de estos creadores un sagaz entramado de informaciones donde el color, el material, la construcción del figurín, puede modularse hasta el infinito.

Desde sus inicios, el sello Anderson–Silvar en el vestuario ha sido especialmente destacado y valorado. Sus creaciones suman, con una naturalidad sorprendente, una gran perspicacia en la alusión a la representatividad social del vestido y toda la capacidad de aventura semántica de los materiales. Tanto en el simulacro de la realidad como en el invento total, las caracterizaciones y las indumentarias ideadas y realizadas por Anderson–Silvar suelen ser elementos de valor decisivo en la contextualidad de los personajes.

Pueden recordarse trabajos de real envergadura, con la inspiración de sus creaciones más estilizadas a partir de sutiles y a veces atrevidas injerencias en el tratamiento de la forma, del color, del material, inclusive del volumen. La caricatura, la parodia, la realidad, la fantasía, han sido caminos unívocos por el rigor y la imaginación de estos señores de la escena santafesina. Los vestuarios de la Sastrería Anderson–Silvar facilitan, sobre todo, y más allá del hecho plástico, la relación del actor con el personaje y con el contexto dramático. Por supuesto que a ese resultado se llega por varias razones, pero una es esencial: el amor por el hecho teatral. O, lo que es mejor, la idea de que el teatro es algo más que un pálido reflejo de la realidad, convirtiéndolo en fuente de energía creativa para poder transformarla.



Carlos Falco

En el verano de 1978, con el estreno de *El Reñidero*, de Sergio de Cecco, NUESTRO TEATRO inaugura un brillante ciclo y protagoniza, con distintos actores y directores, una década de importantes producciones. *Vincent y los cuervos*, de Pacho O'Donnel; *Marat–Sade*, de Peter Weiss; su creación colectiva *Vidrio Molido*; *Aquella Noche de Corpus...*, de Mateo Booz, entre otros montajes, escriben la historia de un grupo que surge, entre otras causas, como núcleo de autodefensa cultural en los difíciles años de la dictadura militar, y que culmina exitosamente su ciclo con la puesta en escena de *La Gaviota*, de Antón Chejov, en 1991.

Así, NUESTRO TEATRO participa activamente del despegue teatral de los '80. Fernando Silvar y Hugo A. Anderson, integrantes del grupo, diseñan vestuarios, desempeñan otros roles y participan a su vez como actores: la creación misma de la Sastrería Teatral está vinculada a los inicios, en particular de NUESTRO TEATRO y, en general, del movimiento teatral de los '80.

Desde aquella época he mantenido, en lo artístico y personal, un estrecho vínculo con la Sastrería Anderson–Silvar, la que ha sido realizadora de los vestuarios de la mayoría de los trabajos que he dirigido.

Con Fernando, en particular, no solamente he compartido la mesa de trabajo y el escenario, sino también la cátedra en el Liceo Municipal. Es por eso que estas líneas implican no solo una valoración de carácter profesional, sino fundamentalmente, el afecto que me liga a una persona sensible a las problemáticas del teatro y el arte, a un gran ser humano.

A su lado, cada obra, cada montaje que he realizado como director, o como miembro del grupo en otros roles, ha sido para mí una experiencia de aprendizaje de gran valor. Porque el vestuario es un disparador de la acción, una herramienta necesaria para potenciar los recursos dramáticos, los movimientos internos y manifiestos del actor.

Porque es parte indisoluble del arte de la actuación, de la morfología del personaje y de su concepción, de la imagen teatral global. Fernando y Hugo conocen a la perfección estos mecanismos, estos códigos de interacción teatral, y todos los secretos del oficio.

A la permanente predisposición para penetrar en el mundo imaginario del director, Fernando y Hugo agregan la propiedad de dotar a sus trabajos de una estatura estética notable. Con los escasos recursos con que generalmente cuenta el teatro de arte en la Argentina, han sabido encontrar las fórmulas para que nuestros espectáculos siempre se presenten con un nivel de dignidad y calidad visual solo posible gracias al talento y la sensibilidad de artistas como ellos.

Por todo esto, afirmo que esta MUESTRA y EXPOSICIÓN es un justo y merecido reconocimiento para quienes, con su saber y hacer, vienen contribuyendo a que la ciudad de Santa Fe tenga un arte teatral propio.

La SASTRERÍA TEATRAL ANDERSON-SILVAR es un eslabón estratégico en la cultura viva de Santa Fe, un taller, y un lugar de inspiración para quienes amamos este arte apasionante y efímero que es el teatro. (Abril de 1995)



Susana Silvar, Alejandra Klimbovsky, Hugo A. Anderson y Miryam Burgués en Casa de la Danza.

* A continuación, compartimos fragmentos del artículo periodístico "Treinta años de actor y una sastrería teatral en la ciudad", realizado por José Pérez Schechtel con entrevistas a Fernando Silvar y Hugo A. Anderson, publicado en el diario Hoy el 8 de octubre de 1986.



Hugo Alberto Anderson

En este lugar se respira un aire distinto. Hay olor a épocas distintas; se perciben vivencias extrañas en cada percha colgada; los rumores ganan cada pliegue de seda o lienzo. Dos motivos nos reunían en este lugar: treinta años dedicados al teatro por Fernando Silvar y la única sastrería teatral de la ciudad. Un domingo y un rumor de tormenta. Los escenarios están lejos. El misterio, la magia del espectáculo comienza aquí. Hugo Anderson trabaja junto a Fernando en la sastrería. Hace una semana terminaron el vestuario completo para *Muchas felicidades*, obra que acaba de ser estrenada en Paraná y que dirigió el santafesino Raúl Kreig, con el elenco del segundo nivel de la escuela de teatro de la Alianza Francesa de la ciudad entrerriana. Ahora, sobre la mesa de trabajo hay moldes y bocetos de otro vestuario, este es para la puesta de *Yvonne, princesa de Borgoña*, que pondrá en escena la escuela de teatro de Nuestro Teatro, en Santa Fe.

“Yo comencé en el año 1966 —nos dice Anderson— con la escuela de teatro de la Biblioteca Mitre. Después di vueltas hasta encontrar en una síntesis que abarca la danza, la técnica corporal y el trabajo actoral, una forma de expresión. Paralelamente fui desarrollando la tarea de escenografía y vestuario a partir de un curso que tomo en el año 1976, que dictaba Fernando en el Liceo Municipal, dentro de la carrera de artes visuales. Más que el diseño me gusta definir y conducir la realización del vestuario, que es un poco comprender el boceto de otro y llevarlo a la práctica, tarea que conduce a un acto de creatividad. Creo que es fundamental el hecho de que cuando nos ponemos a trabajar sobre un determinado vestuario aparezca toda esa otra experiencia que uno vive como actor. El vestuario puede ser muy bello, pero si no está interpretado en función del actor no sirve”.

Marina Vázquez

Fernando Silvar y Hugo Anderson, Hugo Anderson y Fernando Silvar. Dos demiurgos de las telas y los objetos. De los detalles y las máscaras. De las muselinas y los paños. Del vestuario teatral.

A metros de la plaza Constituyentes. Un pasillo, un pequeño departamento nos da acceso a la maravilla. Un sinfín de diseños y realizaciones. Coser y modificar una y otra vez. La Casa de la Danza y la Sastrería Anderson–Silvar entretreídas en numerosos montajes.

Silvia Debona

San Martín 3533, planta alta. Escalera empinada, bicicleta de carrera (tuya), bicicleta de carrera, demasiado alta y vieja (mía), enganchada al pasamanos (¿había pasamanos?). Sonido de la máquina de coser. Estás trabajando. Reacondicionamiento de un vestuario anterior o nuevo vestuario. No importa. Cualquier trapo se transforma. Meticuloso, estirás, planchás las telas, nuevas o recicladas, no importa (no decíamos recicladas en los '90). Algunas telas fueron enjuagadas para que no encojan al lavarlas o llevarlas a la tintorería. Mucho lienzo. Tafeta. Chifón. Sí, chifón. Para *Ludo, juego de dioses*. Los dioses llevan chifón. Los diseños ideales de Fernando se materializan y se rediseñan en tus manos. Cigarrillo en el cenicero. Particulares. Negros. Te decía: nunca voy a entender por qué los bailarines fuman. Te reías y me decías que muchos fumaban, como Mario (Giromini Droz). Tomábamos mate, lavados. Termo violeta claro, yerba CBSé (¿sí? no importa). Me recuerdo sentada viéndote en la máquina de coser haciendo magia con retazos (un arlequín por ahí...). Y hablábamos. Mucho. De todo. De teatro, de tus desopilantes historias familiares que siempre te pedí que escribieras (como la de la vaca que entregaban a las palometas para sacar a las otras de las islas). Recuerdo tu andar. Elástico. Había como un no sé qué de resorte que te llevaba hacia arriba. Morrudo. Compacto. Viril a tu manera (muy Mercury). Pelo corto de Liceo Militar, medio rubión. Recuerdo tu risa, muchos dientes. Impostada al bailar, franca al hablar. Y tu carcajada, cabeza hacia atrás y fuerte. Eran los viernes. Era el día en que pasaba por ahí. Y me quedaba horas. Del taller al depto de Fernando. Invitación a comer (tartas o ravioles de Fernando, riquísimos). Una peli. A veces otra. En video. Un par de veces me quedé a dormir, se había hecho muy tarde. ¿Por qué me cuesta tanto escribirte, escribir sobre vos? No importa. Lo estoy intentando. Hugo A. Anderson (la A de Alberto, si mal no recuerdo, no importa). No importa cómo construimos el recuerdo en la medida en que recordemos. En que te recordemos. Te fuiste tan pronto. Te llevaste todo lo que fuimos, todos los que fuimos con vos. Te llevaste tus recuerdos sobre quiénes éramos. Y nosotres hoy intentamos decir y decirnos quién fuiste. Para nosotres, para el teatro, para la danza, para la sastrería teatral. De a retazos construir el mejor traje que te podamos hacer, tu traje nuevo de emperador. Porque esto sí importa, una invisible red de recuerdos. Hola Hugo. ~

En el centro, Hugo A. Anderson y Fernando Silvar durante la apertura de la exposición “15 años vistiendo al teatro” de la Sastrería Teatral Anderson–Silvar, en el Teatro Municipal 1º de Mayo de la ciudad de Santa Fe (04/05/1995).



Para citar este artículo:
Vázquez, M.; Burgués, M.;
Godano, F.; Anderson, H.;
Silvar, F.; Reynoso Aldao, J.;
Schneider, R.; Falco, C.; Pérez
Schechtel, J.; Debona, S.
(2023). Queremos tanto a
Hugo. Retrato colectivo de un
artista entrañable. *la boya,*
revista de artes escénicas, 2(2).
Universidad Nacional del
Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0016



BITÁCORA

DE LA PELOPINCHO A LA MAGGI: DEMASIADO ARDOR

Marisa Guadalupe Hernandez

“

La oscuridad no es lo mismo que la noche, porque oscuridad la podés encontrar de día”. (Mariana Enríquez, 2019)

Apuntes sobre un origen posible

Dice Vinciane Despret (2021), en *A la salud de los muertos*, que las obras por hacer reclaman su existencia y, luego, lxs artistas responden a este pedido en un acto de instauración. ¿Cómo no plegarnos a esta afirmación aun a riesgo de volvernos demasiado esencialistas? Jugar un poco a ser un médium a través del cual la obra se abre camino.

Antes de ser, *La insolación*¹ fue un puñado de referencias literarias, anécdotas y resonancias comunes. El contexto —porque siempre ubicamos un emplazamiento preciso donde se hace audible por primera vez eso que pide ser dicho— es la Pelopincho en casa de Fabi. Son los últimos días de diciembre de 2021; hace mucho calor, por supuesto, y nuestros cuerpos en remojo celebran el reencuentro pospandémico. Solo basta una frase y la cascada de “posibles” nos desborda. El terror litoraleño como material de evocación y las múltiples transposiciones biográficas a la escena: la siesta, las chicharras, el calor, las aspas del ventilador, las persianas bajas. Afuera: las zinnias estoicas al sol, ásperas, erguidas, solitarias. Las parvas de gramilla recién cortadas desintegrándose bajo el sol. El sonido zigzagueante de la culebra invisible entre los yuyos. Los patios, las galerías, el fondo húmedo y oscuro. El mundo que habita bajo las baldosas. Las lenguas de suegra y las calas en las cunetas, yéndose en “vicio”, tristemente abandonadas, no queridas. ¿Es el campo? ¿Es la costa? ¿La periferia urbana? Limbo, zona franca. Infancia ensoñada. La siesta-ciénaga. La prohibición de salir. El cuento de la llorona, el viejo de la bolsa,



2 / Pulsos de una escena en movimiento

* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *La insolación*. Siempre hay más de lxs que somos, Comedia UNL 2023 (estrenada el 13 de mayo en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Se trata de la perspectiva de Marisa Guadalupe Hernandez, codirectora y codramaturga.

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo aquí [↗](#).

1/ Insolar, según la Real Academia Española: enfermar por demasiado ardor del sol o por excesiva exposición a él.



la leyenda del crespín. También, la chica que fue al baile, pero resulta que hacía años estaba muerta. Los vestidos de quinceañera en su ropero. El olor, ese olor. Las fotos y las estampitas, amarillentas. Los dientes de leche guardados en cajitas: reliquias como souvenir.

Nos interesa, en este primer momento, desplegar toda la potencialidad de la atmósfera que nos remite a recorridos biográficos situados en nuestras infancias y adolescencias. Los veranos agobiantes, la hora muerta de la siesta y la latencia de lo siniestro en sus múltiples versiones. ¿Y si hacemos una obra sobre esto? Una obra de terror o que abreve sobre los relatos del terror familiar. ¿Algo así como un *gótico litoraleño*?² Podría ser...

A partir de la narrativa gótica, confirmamos que lo inquietante refiere a lo sobrenatural que nos habita:

Algunos de los tropos góticos son bien conocidos: los fantasmas, las casas o castillos o mansiones embrujadas, la oscuridad, un ambiente inquietante. Pero los tropos que verdaderamente definen el género son más reales: un pasado que vuelve a perseguir el presente y a su vez destruye el futuro, un mundo fragmentado en que la gente no se comprende, una estructura de poder amenazante, una sociedad moderna en la que las cosas no son como parecen. La literatura gótica era “un intento de resacralizar el mundo, luego de la caída de la visión religiosa como organizadora de lo social” (Dabove 1), pero los tropos góticos solo pueden resacralizarlo en partes: “no hay Dios, sino oscuras potencias, rituales, tabús” (Dabove 1). (Hodgson, 2019, p. 2)

2 / La figura más relevante de lo que suele denominarse literatura gótica argentina contemporánea es Mariana Enríquez. Algunas de las imágenes y referencias del terror local que aparecen en su novela *Nuestra parte de noche* (2019), y en algunos de sus libros de cuentos, inspiran pasajes de *La insolación*. También podría inscribirse en esta línea Samantha Schweblin, en especial con su obra *Distancia de rescate* (2014).

La insolación pretenderá indagar en el entramado inquietante de lo siniestro de la vida cotidiana. Bajo la clave de la cinematografía *lyncheana*, nos gusta imaginarnos habitando un mobiliario que se repliega en múltiples cajones donde se acumulan miniaturas, tesoros inútiles.

Movidxs por el deseo de explorar —total es un juego— esa oscuridad (la Negra va a tirar fuerte de la cuerda), y respondiendo al reclamo de la obra por venir, emergió *La insolación*. Siempre hay más de lxs que somos.

Del hacer creativo en equipo: desmalezar jardines propios y ajenos

“

Un vasto y perpetuo murmullo anima sentidos innumerables que estallan, crepitan, fulguran sin tomar nunca la forma definitiva de un signo tristemente agobiado por su significado”. (Roland Barthes, 1978, p. 107)

Una vez traspuesta la instancia inicial, nos ordenamos. Armamos equipo y bocetamos un esquema para presentarnos a la convocatoria de la Comedia UNL 2023. Botella al mar. La sorpresa y la excitación son enormes al enterarnos de haber resultado ganadorxs del certamen.

Para el hilván dramático, nos disponemos Ricardo, Pablo y yo. Al principio no es complicado y todo fluye. Nuestras reuniones serán, en buena parte, virtuales, a la hora del aperitivo. No es igual que la presencialidad, pero es lo posible. En estos encuentros iremos abordando distintas dimensiones del trabajo: lo argumentativo —que será una preocupación menor o más bien lábil, al menos para algunxs de nosotrxs—, lo retórico o figurativo —cómo vamos a contar eso que todavía no sabemos muy bien de qué va— y los soportes estético-formales —¿cómo imaginamos el espacio? ¿Qué colores tiñen la escena y los cuerpos, objetos y sujetos, que la habitan?—

Al revisar el proceso creativo, que nos lleva alrededor de seis meses, reconocemos mojones como parte de un itinerario que ahora se nos muestra bastante claro y organizado. De todas formas, el recorrido no está libre de incertidumbres y se ve

La insolación pretenderá indagar en el entramado inquietante de lo siniestro de la vida cotidiana. Bajo la clave de la cinematografía *lyncheana*, nos gusta imaginarnos habitando un mobiliario que se repliega en múltiples cajones donde se acumulan miniaturas, tesoros inútiles.

atravesado por niveles fluctuantes de sinergia placentera y conflictividad. Somos muchxs —muchxs más de lxs que somos— *obrando*. Allí reside la riqueza y la complejidad: compartir, discutir, significar, probar, descartar.

Esta modalidad recursiva involucra idas y vueltas entre la dupla de dirección y lxs intérpretes, y permite ir modelando —y desmantelando— lo escénico, hasta llegar a una cierta estabilidad. Nada está dado de antemano pese a la sensación de ir desmalezando un terreno existente para que emerja la materialidad significativa. De esta manera, los cuerpos de lxs intérpretes serán motores de búsqueda dentro de unas coordenadas específicas. Corporalidades donde van a anclar los sentidos dominantes de la obra, pero también donde se alojarán restos de la memoria fantasmática de lo que aparentemente se va descartando en el camino. El proceso creativo se configura a modo de palimpsesto, mediante capas, como ese mundo extraño que habita bajo las baldosas; algo vivo, pulsante y polimorfo.

Partimos de ideas—fuerza, fundamentalmente, pares de opuestos, bien delimitados por Ricardo. Esto nos ofrece una entrada a la espacialidad escénica con una tonalidad corporal y una intencionalidad interpretativa, propias. Es decisivo ubicar en estas primeras

cartografías una “suerte de familia” atravesada por una circunstancia trágica y que, a raíz de este suceso, elige el encierro. Nos gusta pensar en una casa abandonada donde crecen las plantas entre las grietas de sus paredes. ¿Alguien vive realmente allí dentro? ¿O se trata más bien de recuerdos, imágenes proyectadas de otro tiempo? *No salimos más*, dicen la madre y la tía, para consolarse.

También tenemos la imagen de un piberío abandonado a su suerte. Endogamia, repetición y degradación; maneras de pasar el tiempo, un tiempo circular que no transcurre en forma lineal. La naturaleza se ofrece como contacto con *lo otro* —el afuera posible—, reemplazo del mundo social relacional. Habrá que hacer con los yuyos, los bichos, las piedras para lidiar con los terrores y el deseo. A veces, también habrá que mimetizarse con ese mundo animal: un rezo deviene canto de ranas, una grupalidad festiva, caballos desbocados. Animismo, trastocamientos de lo humano para sobrevivir.

Para la experimentación compositiva se diseñan consignas de trabajo disparadoras: ¿Qué es el miedo para vos? ¿Cuál es tu miedo más antiguo? ¿Tiene una melodía, un sonido? ¿Una imagen? Elegir un objeto significativo para tu personaje. Producir un texto.

El proceso creativo se configura a modo de palimpsesto, mediante capas, como ese mundo extraño que habita bajo las baldosas; algo vivo, pulsante y polimorfo.



Claudia Negra Correa,
María Laura Varela,
Fabiana Sinchi, Patricia
Alvarez. / PH: Pablo Cruz

En esta operatoria se van perfilando los primeros rasgos de los personajes. Apropiándonos cada vez más de la figura del médium y siguiendo con la tónica de lo fantasmagórico, con Ricardo y Pablo, decimos “vemos” cuando queremos transmitir ideas al grupo para la composición escénica.

Vemos una madre dilemática, que duda, que está medio perdida, en trance, en estado de *loop*. Quiere desaparecer, hundirse en un río oscuro, con los bolsillos de su pollera llenos piedras. *¿Si se duermen? ¿Si no duermen? ¿Si se escapan? ¿Si se pierden?* Esta posibilidad la aflige y la ilusiona de igual manera. En parte, algo similar le pasa a la protagonista de la novela de Samanta Schweblin, *Distancia de Rescate*.

Vemos un hermano conectado con el mundo sensible. Un hermano que “baja” información, como un oráculo. No teme a nada.

Vemos una especie de tía, una mujer “ensamblada”, arrimada a la familia. Ella está encargada de controlar a través de la pedagogía del miedo. La une con la madre el espanto.

Vemos una mujer-niña en estado de sonambulismo, ¿o afectada por un golpe de calor? Estado de insolación. Ella es el cuerpo abandonado, el cuerpo que se deja hacer. *¿Qué balbucea mientras duerme? “Los sueños caminan por la boca”, dice Despret (2021).*

Vemos un hermano que la acecha; es el sujeto de la peligrosidad y lo primario. Lo salvaje.

Vemos una hermana que encarna la nostalgia de una sensualidad suspendida. Es el cuerpo del deseo y la mutación. *Demasiado ardor*.

Por duplas, tríos o sextetos, los personajes se agrupan evidenciando sus historias y tramas vinculares. Es el caso del dúo de hermanas que se preparan para un baile que nunca ocurrirá. Como dice Lorrie Moore (2019) en su novela *¿Quién se hará cargo del hospital de ranas?*, en el pueblo solo hay lugar para la postergación y la fantasía. Ellas dan lugar a lo segundo en una repetición infinita.

La fuga del sentido y un cielo taponado de uvas: retóricas y estéticas contemporáneas

“

los fragmentos son cosas que, al haberse roto, ya no pueden seguir rompiéndose. Por eso son muy sólidos. No podemos pasar por alto que el fragmento, de alguna manera es la añoranza de una totalidad perdida: todo fragmento es nostálgico”. (Paolo Fabbri, 1999, p. 19)

Lali nos cuenta una imagen de niña: tirada en el piso, bajo la parra de su patio, ve un cielo taponado de uvas que forman imágenes medio monstruosas. Fabi habla de su casa del barrio sur, y que a veces se escuchaban sonidos de gomas chirriantes, gritos, silencios cómplices. Era plena dictadura. Gabi recuerda que en su casa pintaron los vidrios de las ventanas para que no entrara el sol. ¿Cómo se integran estos restos de recuerdos diversos y aparentemente inconexos a la trama de la obra?

En simultáneo, nuestros entornos cotidianos nos ofrecen regalos que ingresan a la escena para estallarla de hiperrealismo: Pato se encuentra con la maravillosa barba de árbol. Fabi se topa con el jarrito para calentar la leche. Gabi trae una pelota vieja y potente. Pablo se arma su propio juego de runas/piedritas/huesitos/conchillitas. La Negra se apropia de un palo/prótesis/extensión de su propia mano. Todo este catálogo de objetos y retazos de historias fragmentadas se ponen a disposición de la escena a través de procedimientos como el *pastiche* y el *collage*. Estos métodos, heredados de las vanguardias artísticas de principio del siglo XX, exacerbaban el carácter inorgánico de la obra y su enrarecimiento por la convivencia de mundos yuxtapuestos.



La insolación es una obra naturalista pero de narrativa no convencional. La escena exhibe un repertorio de acciones miméticas y objetos reconocibles y se apoya en pasajes de texto —parlamentos dichos por lxs intérpretes— que, aunque son bien indiciales, contribuyen a la configuración del sentido de la obra.

El énfasis está dado en el predominio de lo descriptivo y la contigüidad metonímica. La propuesta del mundo sonoro de Ivonne Van Cleef es elocuente: el canto de las ranas, las chicharras, voces en la lejanía, el sonido del agua, géneros musicales trastocados, se introducen como “informantes” de un exterior posible.

Listar antes que construir una totalidad textual, presentar en vez de representar. Describir antes que contar. Y en esa operación, la falta de sutura, su reactualización permanente. Según Philippe Hamon, “La descripción se convierte en sede de lo aleatorio, de la 'amplificatio' infinita, de la falta de clausura... de la proliferación léxica hasta la saturación imprevisible... tendiendo el enunciado a convertirse en lista más que en texto” (1991, p. 52).

La insolación se abre, en el decir de Hamon, a una “deriva metonímica” donde el tiempo, antes que transcurrir, se expande. Si la narración es una línea sintagmática que organiza el sentido, se dirige hacia una dirección, el enunciado descriptivo —considerado en las obras clásicas como un texto auxiliar— se detiene para expandirse. Es pura atmósfera y espacialidad donde conviven mundos cotidianos, íntimos, triviales, con incrustaciones de textos fantásticos reconocibles que aparecen bajo el modo de la cita y la parodia. Es el caso de la escena donde se entrelazan los cuentos de terror.

Hace tiempo que la factura artística dejó de atender exclusivamente a los patrones clásicos y modernos de la *belleza* como categoría estética predominante y, en consonancia, lxs espectadores han construido sus nuevos horizontes de mirada. La obra de artes escénicas contemporánea jaquea al sentido único, cerrado, al involucrar *gramáticas de engendramiento y de lectura* en perpetuo desajuste (Verón, 1987). De este modo, *La insolación* se construye deliberadamente como una obra abierta y permeable a varias interpretaciones, y cuenta tantos cuentos como espectadorxs en la sala. ~

Listar antes que construir una totalidad textual, presentar en vez de representar. Describir antes que contar. Y en esa operación, la falta de sutura, su reactualización permanente.

Referencias

- Barthes, R. (1878).** *Roland Barthes por Roland Barthes*. Kairós.
- Despret, V. (2021).** *A la salud de los muertos*. Cactus.
- Enríquez, M. (2019).** *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Fabbri, P. (1999).** *El giro semiótico*. Gedisa.
- Hamon, P. (1991).** *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Edicial.
- Hernandez, M. (2014).** El hábito. Performance transpositiva. Del campo científico al escénico. En Soto, M. (Coord.) (2014). *Habitar y Narrar*. Eudeba.
- Hodgson, E. M. (2019).** *Mariana Enríquez y el gótico urbano de Argentina*. https://scholar.colorado.edu/concern/undergraduate_honors_theses/pc289koot
- Moore, L. (2019).** *¿Quién se hará cargo del hospital de ranas?* Eterna Cadencia.
- Schweblin, S. (2014).** *Distancia de rescate*. Penguin Random House.
- Tambutti, S. (2007).** Conferencia "Danza y generación post 00: una mirada posible". Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, Edición 2007.
- Verón, E. (1987).** *La Semiosis Social*. Gedisa.

Marisa Guadalupe Hernandez

Comunicadora Social (UNER). Especialista en Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes (UNA). Docente en Género y Políticas Públicas (PRIGEPP-FLACSO). Integrante del Equipo Técnico de la Dirección de Programas Transversales para la Igualdad, Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidad de la Nación Argentina. Integrante del grupo Recua.

Para citar este artículo:

Hernandez, M. G. (2023). De la Pelopincho a la Maggi: demasiado ardor. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0017

UNA COMPARACIÓN POSIBLE

Pablo Martín Cruz

Cuando Marisa me invitó a participar de *La insolación. Siempre hay más de lxs que somos* propuso que me ocupe del rol curatorial. *¿Qué se entiende por eso?*, pregunté. En esos términos o algo parecido. Marisa ensayó una respuesta que no me dejó del todo satisfecho. *Tener otra mirada, no tan específica de las artes escénicas; cómo la obra tiene que ver con la literatura, con el litoral, la siesta, esas cosas, ¿viste?* Algo por el estilo, creo, argumentó. El punto es que al leer el proyecto el entusiasmo pudo más que las dudas. La obra sería el resultado de una búsqueda colectiva junto a lxs intérpretes, una suerte de laboratorio, un proceso de trabajo que cruzaría distintos lenguajes vertebrados por la corporalidad, del que debería resultar una obra de teatro para la Comedia Universitaria y de la que contábamos solamente, al inicio, con un listado de intenciones.

Con el correr de los ensayos fui acompañando a la dirección: Ricardo y Marisa, y poco a poco involucrándome en otros roles, algo más específicos, o delimitados en una serie concreta de acciones.

De los primeros meses de trabajo recuerdo mi ansiedad por encontrar una trama. En los ensayos se sucedían los ejercicios corporales, movimientos estimulados por tímidas consignas. *¿Qué estamos queriendo contar? ¿Cuál es el relato?* Estábamos en un chat con lxs directores. *Confiá Pablo, confiá*, decía Marisa, *esta es nuestra manera de encontrar a los personajes*. Ricardo también me tranquilizaba y enviaba emoticones de caritas sonriendo.

También entendí que el origen de la obra reconocía una jornada calurosa en el enero santafesino, el agua refrescante de una pileta en la zona de la Costa y una serie de lecturas que estaban siendo transitadas ese verano, anterior a la escritura del proyecto pero posterior a la experiencia de la pandemia. El encierro y sus consecuencias acechaban. Schweblin, Almada, Enríquez eran parte de aquellas lecturas y ofrecían una mirada desencantada y acaso sombría respecto del litoral y la llanura



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

* El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *La insolación. Siempre hay más de lxs que somos*, Comedia UNL 2023 (estrenada el 13 de mayo en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Se trata de la perspectiva de Pablo Martín Cruz, codramaturgo y asistente de dirección, entre otros roles.

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.

que nos vio crecer, ajena a la mirada prístina que construyen el regionalismo y el turismo. La exposición al agroquímico, el veneno y las almas trasmutadas de un cuerpo a otro para evitar la muerte (Schwebling, 2015), niños que entran a casas en ruinas y se pierden en un submundo tenebroso (Enríquez, 2016), espejos de agua que guardan una fauna mutante. Ahora, cuando en cada función veo elevarse en contraluz a Lali Varela y a la par Ivonne Van Cleef sube el volumen de la banda sonora no puedo dejar de pensar en Juan Peterson en trance, inmerso en la selva misionera, ofreciendo su cuerpo a la Orden, para preservar a su hijo de caer en las garras de la Oscuridad (Enríquez, 2019). De Almada nos embriaga la rivalidad de Montescos y Capuletos derivada en tragedia que se lee en *Ladrilleros* y el animismo, la agencia que adquiere la naturaleza en algunas páginas de *No es un río*. Pero a la hora de volver a ella nos inclinamos por repasar un libro menos difundido, *Los inocentes*. Allí los miedos y las violencias de los adultos amenazan a las infancias (Almada y Almada, 2019). Incorporamos la consigna: ¿A qué le teme tu personaje? Cada uno de los actores trabajó sobre sus propios pavores e hizo que su personaje los proyectara en una serie de objetos. Repaso algunos apuntes fechados en noviembre de 2022:

FABI: El jarrito es el primer objeto que ve al levantarse y es el último que ve al acostarse. Con él hace el matecocado, hierve la leche, se lava el pelo en el patio, les tira maíz a las gallinas, agua a la pibada. Es su compañero que tiene a mano siempre. Todo lo que pasa con relación al jarrito la afecta. Le apena cuando se hierve la leche, que los huevos revienten ahí adentro, que no pueda tomar mate tranquila. A esta mujer le da miedo la pibada. Le da miedo lo que van a hacer, que no coman, que se escapen a la siesta. Le dan miedo las tormentas y el calor. Le dan miedo los bichos, le da miedo dormir en su cama, duerme en cualquier otro lugar menos en su cama. Le da miedo la otra mujer, que no sabe cómo va a reaccionar. Prefiere no salir. Nota: ¿si corta las tormentas con cruces de sal?

LALI: Dijo textualmente como hablándole a un familiar que no vemos: “Se dobla por la mitad, siempre te termino haciendo los barquitos yo, es el último que te hago. Si llueve vamos a llevar los barquitos a la calle. Me sale como me sale, no me critiques nada.” Tiene objetos que produce con sus manos: barquitos de papel, máscaras de barro. Tiene miedo que la descubran. Se siente observada. Pegajoso, tensión, excitación, relajación, más tensión, mucho silencio, quietud, transpira... cuando hay quietud se pone ansiosa.



Claudia Negra Correa,
Pablo Tibalt, Gabriel
Paredes, Patricia Alvarez
y Fabiana Sinchi.
/ PH: Pablo Cruz

PABLO: Junta piedritas y caracoles, pero sobre todo guarda un hueso, que se pierde entre las piedras y los caracoles. No sabe de dónde lo sacó, pero fue de un lugar de donde no debería haberlo sacado. Sospecha qué es ese hueso pero bien no sabe. No quiere que sepan que lo tiene. Dice que no le teme a nada.

PATO: “No quiere que la descubran, no quiere ser vista, le gustaría meterse dentro de una bolsa, de una bolsa de cartón pero no entra, le queda chica... Ella tiene miedo de que la vean desnuda. Ahora necesita que le saquen la insolación”.

NEGRA: No llevó objetos, todavía no dijo a qué le teme.

GABI: No fue al ensayo (con aviso).

Los jueves nos encontrábamos de manera virtual, en gabinete, a definir consignas y estrategias de trabajo para aplicar en los ensayos de los viernes y sábados. De esos encuentros tomé algunas notas. Me llama la atención la siguiente: “el tratamiento del relato que surja implica pensar una trama que no necesariamente estará visible al espectador, sí sus consecuencias y sus reflejos”.

En cada ida y vuelta de los ensayos a gabinete los personajes fueron tomando forma, creciendo y generando relaciones entre sí. Algunas expresiones guturales pasaron a enunciados. Dichos primero por los intérpretes y grabados en audio y video,



fueron transcritos, depurados y volvieron a ser trabajados y corporizados hasta transformarse definitivamente en texto. Y nuevamente editados, ya en la escena.

A esa altura no podía dejar de relacionar la manera en que crece un personaje en esta forma de las artes escénicas a cómo lo hace en una novela. Hay distintas estrategias. Está el escritor o la escritora que se ciñe a una idea cual si fuera una tesis de posgrado. Hay quien ya conoce un final y hacia él se dirige. Pero para el tipo de literatura que disfruto el proceso de escritura navega entre nieblas con la primera y única necesidad de encontrar una atmósfera. Una vez hallada, cada personaje se ve guiado por el tono de la escritura, luego su personalidad va cincelandando la relación con los demás personajes, y en esa red de relaciones se sucede la trama. Ya no es el escritor quien escribe, sino el personaje quien exige una escritura. Para el caso, los intérpretes encuentran en su propia gramática vivencial las resonancias que mueven al/los personaje/s encarnados y ese juego se hace escena.

Cuando pude establecer este puente entre artes escénicas y literatura me quedé más tranquilo y recordé el *confiá, confiá* del chat con Marisa y Ricardo.

Pero necesitábamos un acontecimiento inicial, como la pileta en el verano, un origen. Unos hechos que fueran la razón del movimiento. Lo encontramos en un cruce entre la lectura deconstruida de la leyenda popular del crespín y una historia familiar que me contaron en el norte santafesino, adaptada luego a una novela breve, cuya síntesis puede ser el siguiente párrafo:

Después del año diez una mujer joven llegó con sus hijos corrida por el hambre. A la desesperación del viaje en barco le siguió un periplo eterno en carro y a pie. Hacia El Rey, y más allá también. A sus ojos, los arroyos eran ríos y los ríos mares. En un país que

Hay quien ya conoce un final y hacia él se dirige. Pero para el tipo de literatura que disfruto el proceso de escritura navega entre nieblas con la primera y única necesidad de encontrar una atmósfera.

la desbordaba, a poco de llegar ató las piedras a sus faldas y los hijos a la cintura. Se abrió paso hasta hundirse más allá de los camalotes. Cuando el agua marrón comenzaba a tranquilizarla, una mano endiablada la sacó de las crines. (Cruz, 2022)

La insolación pone en escena a seis personajes. Existe un séptimo personaje: el ausente. Y un octavo, lo escenográfico, o la instalación, como le decimos ya con cariño. La organización de un mobiliario que para algunos espectadores sugiere un ambiente poscatastrófico, acaso la supervivencia a una inundación o aquello que permanece debajo del agua. La instalación adquiere carácter totémico, es un imán que atrae a los personajes hacia un estado primitivo de embichamiento, un objeto limitante de los afueras y de los adentros. Finalmente, la obra quedó estructurada en ocho actos y once escenas que se podrían graficar como en el siguiente esquema.

Más arriba relacioné la construcción de los personajes de la obra con cómo lo hace la novela. Pero en cuanto a su estructura y sus intenciones, sería más preciso plantear una analogía con la forma de la *nouvelle*. Al castellano, *nouvelle* se suele traducir como *novela breve*, con la consecuencia de un equívoco: suponer que la extensión define al género. Así, todavía se suele caer en el yerro de decir que una *novela breve* es un cuento largo o una novela corta, como si el margen aproximado que va de las ochenta a las ciento veinte páginas bastara para definir a la pieza.

1	2	3	4	5	6	7	8		
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10 11

Siguiendo a Piglia (2019) —quien a su vez sigue a Deleuze y a Auerbach—, lo que define a la *novela breve* no son la cantidad de páginas sino la existencia de uno o varios secretos, o espacios vacíos. Algo que no se conoce. Ese secreto actúa y el relato prescinde de ofrecer su contenido. Lo importante es la forma que se le da a lo no narrado. El secreto funciona como un lugar que permite unir a los personajes, series, fragmentos, en el interior de una historia.

La *novela breve* deja la causa de lo que se cuenta sin explicación. Dice Piglia: “suceden una serie de cosas cuyos efectos leemos y cuya causa está fuera de la vista, para usar una metáfora espacial” (2019, p. 208). Descripción atinada siendo que, ahora, estamos escribiendo sobre la forma de las artes escénicas. Quienes conducen automóviles saben que en la panorámica del parabrisas no es posible la visibilidad completa. Existen detrás del vidrio los llamados puntos ciegos que se evidencian, en

general, en los cruces de caminos. ¿Cómo sortearlos? Saltando de posición, avanzando unos metros, modificando el punto de vista.

La insolación contiene, efectivamente, algunos puntos ciegos. En su puesta, el uso de las sombras (más que de la luz) también habla del vacío. Si por la resonancia de su nombre imaginamos el encandilamiento, en el diseño de luces, por el contrario, nos exponemos a la penumbra y ello, creo, ayuda a multiplicar las significaciones. ¿Qué está roto? ¿Cuál es la relación entre la madre, el ausente y esa tía tan extraña? ¿Qué pasa en las siestas? Quizá haya más preguntas al finalizar cada función, pero así como la *novela breve* exige un lector activo que complete el relato, *La insolación* supone la complicidad con un público que, corriéndose de la comodidad de la butaca, se anime a consumir la trama. ~

Referencias

- Almada, S. y Almada, L. (2019). *Los inocentes*. Editorial de Entre Ríos.
- Cruz, P. (2022). *Tanino*. Contramar.
- Enríquez, M. (2016). La casa de Adela. En *Las cosas que perdimos en el fuego*. Anagrama.
- Enríquez, M. (2019). *Nuestra parte de noche*. Anagrama.
- Piglia, R. (2019) *Teoría de la prosa*. Eterna Cadencia.
- Schweblin, S. (2015). *Distancia de rescate*. Random House.

Pablo Martín Cruz

Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UNER). Vive y trabaja en Santa Fe. Como artista visual expuso individual y colectivamente en salones regionales y nacionales. Fue finalista en 2018 del Concurso de Nouvelle de la EMR. Es autor de *Tanino* (Contramar, Buenos Aires, 2022).

—

Para citar este artículo:

Cruz, P. M. (2023). Una comparación posible. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0018

SIEMPRE HAY MÁS DE LXS QUE SOMOS TESTIMONIOS DE UN PROCESO

Fabiana Sinchi, Ignacio Estigarribia, Mariana Gerosa,
Claudia Negra Correa, Martín Musacchio, Jonatan Lissi,
María Laura Varela, Ricardo Rojas, Agustina Ilari,
Patricia Lucía Alvarez

Las artes escénicas pueden ostentar, con orgullo, el mote de arte colectivo. La escena es una amalgama de creaciones diversas y singulares que contiene y expande la fusión de sus elementos originarios. A continuación se presentan los testimonios de algunxs integrantes del equipo de la obra *La insolación*. *Siempre hay más de lxs que somos*, Comedia UNL 2023 (estrenada el 13 de mayo en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Esta serie de relatos breves pone de manifiesto, una vez más, ese proceso creativo “inter”, en lo personal y en lo disciplinario, que constituye la polifonía de lo escénico.



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

COMEDIA UNL · 2023

la insolación

siempre hay más de lxs que somos

Una suerte de familia vive reclusa por miedo a salir. La cotidianeidad está suspendida. Los días se suceden uno detrás del otro. ¿Sobre qué ausencia se tejen sus vínculos? Siempre hay más de lxs que somos.

Elenco: Patricia Alvarez, Claudia Negra Correa, Gabriel Paredes, Fabiana Sinchi, Pablo Tibalt y María Laura Varela
Dirección: Ricardo Rojas y Marisa Hernandez
Dramaturgia: Marisa Hernandez, Pablo Cruz y Ricardo Rojas
Diseño y montaje de Escenografía: Ricardo Rojas y Pablo Cruz
Diseño de Luces: Ricardo Rojas y Ariel Theuler
Diseño y producción de Vestuario: Ignacio Estigarribia
Maquillaje: Mariana Gerosa
Diseño de Sonido / Música original: Ivonne Van Cleef
Asistencia de Dirección y Fotografía: Pablo Cruz
Producción ejecutiva: Claudia Negra Correa
Producción y Coordinación · Dirección de Cultura UNL: Florencia Russo y Ariel Theuler
Ilustración: Agustina Ilari
Diseño gráfico: Georgina Rodriguez
Equipo de Selección Comedia UNL 2023: Raúl Kreig, Norma Cabrera y Patricia Pieragostini
Duración: 50 minutos

La obra es resultado de un proceso de construcción colectiva en base a material propuesto por lxs intérpretes.



SECRETARÍA DE
EXTENSIÓN Y CULTURA



Collage resultante de la primera etapa del proceso creativo de Agustina Illari para arribar a la ilustración del programa de mano.

CREAR UN PERSONAJE NACER EN ELLA, CON ELLA

Fabiana Sinchi

Intérprete.

Interpretar el rol de “la madre” sugiere un vínculo con realidades y vidas de personas que transitamos la maternidad. Quizás en el inicio de esta búsqueda, en el proceso creativo, fueron apareciendo rasgos, gestos, dinámicas similares entre ambas, encuentros y desencuentros que permitieron esbozar ¿una tercera? Otra, diferente.

Sí, creo que ese es el resultado, un claro *in crescendo* en permanente transformación desde esta nueva madre que puede dejar atrás la interpretación más “ensayada”, habilitar otro sentipensar, resonar desde la atmósfera que propone la obra.

Culturalmente, las personas/personajes tenemos patrones impresos, huellas que nos deja el entorno en el que habitamos. El desafío en *La insolación. Siempre hay más de lxs que somos* es proponer desde la dramaturgia, la dirección y el inmersivo mundo sonoro, dejarnos atravesar por el poder del agua que modifica esa biosfera en la que “esa suerte de familia” está viva/muerta para volverse presente cada vez, seguramente distinta, dependiendo del agua que la rodea, la hunde y entra en los cuerpos que se perciben por momentos raros o confundidos.

La madre cree que protege a su prole, que el rol de cuidado a pesar de las circunstancias es logrado... pero llega el desgaste, se encierran con la “otra”, la tía. Para salvarse prefieren no saber del afuera. Finalmente, el baile frenético a todo galope hace que la madre “sea”.

Como si, al disolver mis pensamientos desconectados en la curiosidad sensorial de mi cuerpo, hubiese entrado en una alienación con la sentiencia de la tierra misma. Al despertar como esta cosa erguida, de ojos grandes y piel suave, noté que todas las otras cosas que me rodeaban también estaban despiertas. (Abram, 2021) ~

¿CÓMO VESTIR LO QUE NOS HABITA?

Ignacio Estigarribia

Vestuarista.

La insolación trata de presencias, de una acción reparadora, revisionista de ciertos contenidos de nuestra historia, de lo que somos. De nuestro ADN. Y nos diferenciamos. Y nos asemejamos. Y nos construimos como unidad. Esta acción reivindicadora fue justamente el procedimiento que se llevó a cabo para la construcción de los vestuarios. La sintaxis visual de estos vestuarios se compone a partir de fragmentos de piezas que fueron usadas, habitadas, disfrutadas y desechadas en un pasado. Mediante la intervención de estas, el proceso de volver a la vida aquello que se calla y que siempre está ahí latente se enciende como una vieja candileja.

Los vestuarios son “frankenstenianos”; muchas partes componen una única pieza; encajes, plumeti, puntillas, texturas, tejidos, respuntes se disponen uno a otro para dar vida a cada uno de los cuerpos que los habitan. Los colores son desaturados y planos, sin presencias de texturas prominentes o de estampados muy llamativos. Como en aquellas vidrieras de negocios en donde todo el color pareciera haberse debilitado. Verdes, sienas, mantecas, azules y colorados forman esta familia disfuncional y compacta. Los colores se traspasan de un cuerpo a otro, encontrándose y reflejándose el uno al otro. Se derriten. Se insolan.

¿Cuántos cuerpos habitan una misma prenda? ¿Durante cuánto tiempo? ¿De qué hablan esas piezas? ¿Cómo se construye esa historia textil? ~

EMERGENTE. PROCESO CREATIVO

Mariana Gerosa

Maquilladora.

Estar presente desde el primer encuentro, poder observar la gestación de los primeros movimientos en una constelación de cuerpos que habitaban un espacio, construían un adentro, un afuera, una siesta calurosa y agobiante, ver cómo surgían las escenas a través de los ensayos y se constituía un relato, pienso que fue algo

muy valioso en el proceso creativo del maquillaje de esta obra y fue lo que me permitió pasar por diferentes etapas e incluso en un momento yo misma pensar que no debía haber maquillaje ninguno. Desde la lectura del proyecto y la primera entrega de bocetos todo se fue modificando y poniendo a prueba mes a mes. Sin embargo, las ideas e imágenes de luz cálida de la siesta, sol, resplandor, chicharras, agobio, calor, pieles flechadas permanecieron como una guía constante en el proceso que fue tomando fuerza y asentándose una vez que comenzamos el trabajo conjunto e indispensable con Ignacio Estigarribia en vestuario y terminó de definirse con la planta de luces.

La propuesta fue acompañar a los personajes mediante un maquillaje teatral base con un agregado de pigmentos metalizados que aparecen y desaparecen de manera sutil en un juego permanente con la luz de escena. Los productos fueron seleccionados en función de las ideas/conceptos y sensaciones que quería recrear/transmitir, así como del presupuesto destinado para este rubro. ~



Variables del proceso de búsqueda formal y gráfica para el programa de mano.

DESEAR Y ESPERAR QUE SUCEDA

Claudia Negra Correa

Intérprete.

En el silencio de la siesta lo prohibido se atesora en deseo y el deseo abre caminos inesperados...

Activación de la memoria. Traer al presente la infancia y adolescencia.

El calor del verano santafesino y la obligación de dormir o el permiso de quedarme levantada sin hacer ruido, hablando en secreto para no molestar. Hay que mantener la casa fresca, las persianas cerradas. Adentro, la penumbra: afuera, el sol que arde la piel y te saca ampollas. No hay ni un alma en la calle. El miedo impuesto para no escapar, para no desear. Juegos con muñecas y muñecos que pueden besarse, tocarse y no dormir la siesta.

Crear desde la memoria sensorial es estar permeable a los estímulos y explorar desde los sentidos. Las sensaciones traen recuerdos que llegan con potencia y abren caminos hacia el lenguaje corporal.

Mi proceso creativo. Experiencia. Abordaje de la escena.

- Respirar, mover para conectar y soltar.
- Activar la memoria sensorial a través de acciones.
- Entrar en el espacio con sus sonidos que interpelan.
- Imaginar y percibir en relación directa con el presente.
- No desesperar, la palabra aparece después, mucho después (si es necesaria).
- Abordar el texto desde el cuerpo expandido, desde un estado verdadero.
- Ir y venir, contradecirse.
- Indagar, preguntarse y no saber.
- Sentir lo que pasa internamente.
- Poner a prueba todo y tirar abajo las estructuras.
- Habitar los contrastes.
- Enriquecer la búsqueda, ver desde otros ángulos.
- No sentir la presión externa y jamás cerrar el círculo.
- Esperar que suceda.

Esta vez, ella, la tía, la ensamblada, vino a mi encuentro y está conmigo.

Pensándolo después —en la calle, en un tren, cruzando campos— todo eso hubiera parecido absurdo, pero un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso. (Cortázar, 2016) ~

INSOLACIÓN SONORA

Martín Musacchio, Jonatan Lissi

De Ivonne Van Cleef.

[Sitio web de la banda](#) ↗

Para la producción del mundo sonoro de *La insolación* nos pareció inspirador y fructífero combinar grabaciones de campo registradas en la zona de la Costa santafesina, que es donde vivimos y donde ensaya la banda, con elementos propiamente musicales, aunque en un sentido bastante amplio de la palabra.

Se incorporaron grabaciones de campo que remiten a un entorno espacio-temporal suburbano o campestre, no necesariamente definido en un lugar en el mapa, pero sí con características inevitablemente litoraleñas. Ciertas coordenadas que colaboran a ubicar la escena desde lo sonoro: las aves, grillos y ranas reciben al espectador desde el momento en que ingresa a la sala y acompañan gran parte de la función, confirmando al silencio una densidad que puede ser cotidiana u opresiva, según la ocasión. Estos elementos sonoros forman parte de un *afuera* que delimita el mundo de los personajes.

En cuanto a las grabaciones musicales, se utilizaron principalmente instrumentos del formato banda de rock, pero de una manera un poco alejada de lo convencional. Drones, *loops*, muchos efectos, y notas largas sostenidas por sintetizadores. Saturación, ruido. La intención fue que las piezas musicales sean ricas en texturas y tengan una fuerte carga emocional, más que complejidad armónica o melódica.

El intercambio con los directores y el elenco fue importantísimo para el resultado final, ya que asistimos asiduamente a los ensayos para tomar nota de las necesidades y búsquedas de la obra en proceso y nos nutrimos de las devoluciones que íbamos teniendo de nuestros bocetos. Durante este proceso de ida y vuelta fuimos notando que, al menos en algunos casos, la propia *forma* de las piezas sonoras

tenía mucho que ver con lo que ocurría en la escena: el *loop* como un devenir circular sin fin, una repetición eterna, ese difuso limbo en el que están los personajes de la obra. La nota pedal, el drone que se demora, hipnotiza, que no termina de sonar pero se transforma, se ensucia y distorsiona, es un tiempo suspendido, cada vez más enrarecido y siniestro, como el mismo tiempo de *La insolación*.

Finalmente, en cuanto al equipamiento utilizado, podemos comentar que se grabó en cintas viejas, con instrumentos y equipos analógicos en la mayoría de los casos. Esto no es un mero artilugio o gesto *vintage*, sino una decisión orientada a apoyar desde lo sonoro la sensación de lo orgánico, material. Lo que se degrada y corrompe. ~

EN MI PROCESO CREATIVO

María Laura Varela

Intérprete.

SOSIEGO DE LA OSCURIDAD

En el río de la inmensidad qué tan pequeños podemos ser.

¿Dónde está la simpleza?

Mis pies se hunden en el barro,
me tira, me agarra, me jala.

Empujo más, me abro como gazania mirando al sol,
más me quiere.

Me dice al oído que me quiere.

Tomo con mi mano enrarecida,
dedos largos, duros como ramas secas a punto de quebrar,
cuento: uno, dos...

ese barro pegajoso y dulce con devoción.

Manoteo en el aire húmedo como agua amontonada
un poco de sosiego para tanta inmensidad.

Mejor me dejo ser.

El fuego sube.

La vida hierve.



En mi proceso creativo, el personaje “la sonámbula” fue tomando su identidad a medida que se daba cuenta de cuál era el lugar dentro de esta familia con relación al vínculo que iba surgiendo con cada integrante, mi búsqueda interna silenciosa, introspectiva desde lo psicocorporal y lo emocional–somático que daba y devolvía cada estado, cada momento en las interacciones con los demás personajes (con sus búsquedas), como la dirección, “el mundo sonoro”, el equipo técnico (vestuario, maquillaje, escenografía).

En este recorrido, en un principio vago, incierto, abismal, ya por propuesta de la dirección: “dejar que suceda”, “ver qué pasa”, “hacer sin hacer”, fue descubriendo, paradójicamente, ese lado no velado del personaje llevándola a ese ser que habita entre el sueño y la penumbra.

Cuando la propuesta trajo la materialidad, fue en mi caso “el barro”. Un material que en el devenir de la obra fue sublimando su presencia, se transformó en algo concreto: una “bomba de barro extremadamente seca”, hueca y rellena a su vez con más arcilla seca en polvo —este objeto resumía todo—, más yo no era su propietaria sino su hacedora, el barro fue quien le contó a este personaje que puede ser medicina pero también puede matar.

Desaparecer en él. ~

EL ESPACIO COMO INSTALACIÓN

Ricardo Rojas

Codirector, codramaturgo, codiseñador de escenografía e iluminación.

“

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una «señal secreta», una crisis no apaciguada, un síntoma; una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo síntoma (interrupción en el saber) y conocimiento (interrupción en el caos)”. (Didi–Huberman)¹

¹ / <https://osdijequeesta-baenfermo.wordpress.com/2015/09/08/didi-huberman/>

Respecto de la resolución de la puesta, hubo dos instancias. En un primer momento se realizó una propuesta de un dispositivo escénico que, por diferentes circunstancias, no se concretó y dio paso a una idea vinculada al concepto de instalación o escultura para la escena. Esta surge de una síntesis a partir de desandar, desarmar la idea de casa y de objetos o muebles significativos. En primera instancia surgieron imágenes asociadas a pensar en gestos, en algo que ingrese al espacio de la escena, podía ser algo de lo vegetal invadiendo un territorio interior, luego algo mayor, como aquella loca idea de metros y metros de tierra penetrando desde una abertura a la escena y, sobre ese paisaje contundente, algunos muebles. En ese proceso que implicó esta resolución, se comenzó a vislumbrar lo que finalmente constituyó este concepto de tótem de muebles apilados concebidos como una escultura, como forma total y con la posibilidad de jugar con algo de lo siniestro al moldearlo con las luces y los recortes que estas pudieran generar, dejando entrever algo de lo conocido y a la vez velándolo en sus contraluces y sombras. ~

ILUSTRAR PARA LA COMEDIA

Agustina Ilari

Ilustradora.

Fui convocada para desarrollar una ilustración que acompañara el estreno y promoción de la propuesta escénica de la Comedia, todo un honor y desafío. El proceso fue bastante libre ya que fui invitada a sumar una mirada personal.

Como ilustradores y diseñadores, trabajamos en el campo de las interpretaciones construyendo piezas visuales que tienen la capacidad de alojar significados e interpretaciones. En general, la ilustración tiene siempre su base en un relato verbal, ilustrar es dar una forma visual a algo y ese algo siempre es de naturaleza verbal: una frase, una idea. La imagen y la palabra trabajan de manera colaborativa, y aunque esta relación puede ser de distinta naturaleza, siempre está la posibilidad de expandir lo escrito, conectar sentidos y hablar con una voz propia.

En el caso de *La insolación* el proceso fue particular. Luego de una charla introductoria, fui invitada directamente a un ensayo en el que todavía no estaba todo ajustado hasta el último detalle; allí pude impregnarme del proceso, del “detrás de escena”, el

intercambio del equipo y el jurado. Formar parte de esa instancia, tener la posibilidad de ver los hilos que sostienen la construcción, me dio otra perspectiva.

La metodología que yo utilizo a la hora de desarrollar un proyecto de ilustración es casi siempre igual, primero anoto todo, palabras, conceptos que resuenan, luego suelo destinar un tiempo considerable a armar una especie de *collage* o *moodboard* de imágenes que me dirigen a ese universo. Para eso busco referencias y me dedico a investigar sobre los temas. Proyectar la idea, entonces, se vuelve un proceso en el que voy descifrando el contenido y busco manipular formas a favor de lo que quiero decir.

El lenguaje ilustrado es, en tanto lenguaje, simbólico, y como ilustradores es importante entender cómo funciona el mundo de los signos, adueñarse, en cierto punto, de los sentidos que evocan y jugar con sus posibles combinaciones. Cada elemento de la composición evoca significados más o menos comunes dentro de nuestra cultura. Se trata de una imagen que evoca el clima y la atmósfera agobiante de la siesta. La familia está presente tácitamente, en la ropa tendida y en la pelota abandonada en primer plano. Me interesaba recuperar la presencia y la ausencia, una huella de los cuerpos en una escena inquietante.

Otra de las cuestiones que quería transmitir es el paisaje, que quedó reducido a la silueta de un horizonte y algunos yuyos que enmarcan la escena, como si el espectador pudiera “espiar” esa intimidad. Las sombras arrojadas en el suelo, perpendiculares a los objetos, dan cuenta del mediodía agobiante.

Recrear y recombinar los símbolos implican una operación en el terreno del sentido: estos símbolos están cargados de lo que la cultura ha depositado sobre ellos. Para eso intento elegir una frase o concepto potente de lo que quiero transmitir: el qué, y luego comienza un proceso de búsqueda formal y gráfica de generación de variables sobre cómo decirlo, siempre dando vueltas sobre una misma idea.

Me interesaba transmitir una sensación; mi estilo de dibujo no es perfeccionista, no busco copiar la realidad, sino encontrar el lenguaje apropiado para potenciar el sentido en cada proyecto. Uno de los conceptos que quería transmitir es el mareo que produce el calor y la atmósfera de la siesta, también presente en varios momentos de la obra en escenas en *loop*. Para esto elegí usar un trazo gestual expresivo y sensible en dos tonos, como si estuviera fuera de registro, para acentuar la sensación que mencionaba antes; además, incorporé algunas texturas que buscan reforzar la atmósfera y recuperar elementos del universo visual. ~

Resumen del proyecto
gráfico 

PROCESO CREATIVO DE UN PERSONAJE

Patricia Lucía Álvarez

Intérprete.

Esta hermana apodada “la Yuyito” fué gestándose al ritmo del andar de la obra, en forma progresiva y un tanto a la deriva, atendiendo a las consignas planteadas al inicio, donde surgían preguntas orientadas al deseo y a los miedos. Esas preguntas fueron encontrando sus respuestas poco a poco, al tiempo que otros personajes se iban desplegando. Durante los ensayos aparecían bosquejos de posibles escenas sostenidas por las corporalidades y algunos objetos que formaban parte de ese universo personal y nos acercaban a ciertos estados internos. Habitar el cuerpo fue el medio a través del cual se hicieron más accesibles ese juego y ese abismo de encontrarse perdida pero atenta a lo que surgía. Esa presencia trajo entonces el estado y del estado devinieron la palabra y el canto/tarareo/voz como expresión.

En el camino entre los primeros ensayos y exploraciones, al inicio aparecieron las siestas de verano en la Costa, estar y entrar en contacto con la naturaleza, el río, ser arrastrada por la corriente en medio de la exhuberancia de la isla, salir mojada a la arena caliente de la playita de Rincón, sentir el sol, el calor, el viento, tocar el agua, caminar por las callecitas de Colastiné. Todo fue instalando el clima de la insolación y así comenzaron a desplegarse muchos imaginarios en torno a eso. Poder observar y observarme, tener los sentidos puestos en las experiencias tejieron en mí ese paisaje. El ritual de encontrarme con los elementos (barba de viejo y plumerillo) presentes en el entorno en el que vivo también habilitaron esa especie de conectividad. “La Yuyito” se las ingenia para encontrar la belleza en la naturaleza, en el canto, en el juego de ser otra, entrar en otras materialidades como un modo de esconderse o de huir. Pero todavía se sigue encontrando y contando cada vez en un continuo devenir.

¿Cómo escribir el deseo? ¿Cómo acercarse a lo que mueve a cada una de nosotras, intrínsecamente, en lo más íntimo de su vida, sin metáfora, aproximación, balbuceo? ¿Cómo atinarle y no dejar de imaginar alrededor de ese real, que no se puede encontrar ni verificar, la verdad de nuestro cuerpo? Pues el deseo es primeramente el lenguaje del cuerpo. Una historia de cuerpo. (Dufourmantelle, 2017) ~



Ilustración
del programa
de mano.

Referencias

Abram, D. (2021). *Devenir animal. Una cosmología terrestre.* Sigilo.

Cortázar, J. (2016). Instrucciones para John Howell. En *Todos los fuegos el fuego.* Alfaguara.

Dufourmantelle, A. (2017). *Elogio del riesgo.* Nocturna Editora.

Para citar este artículo:

Sinchi, F.; Estigarribia, I.; Gerosa, M.;

Correa, C.; Musacchio, M.; Lissi, J.;

Varela, M. L.; Rojas, R.; Ilari, A.;

Alvarez, P. L. (2023). Siempre hay más de lxs que somos. Testimonios de un proceso. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2).

Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0019

LA INSOLACIÓN MICRODESMONTAJE INESTABLE

Ricardo Rojas

Escribir acerca de una obra propia, y que al momento se encuentra en cartel, requiere tal vez de cierta distancia, y digo tal vez poniendo a consideración si esa escisión fuera necesaria para estas instancias, ¡con lo costoso que resulta ser sujetos integrales! Dejo al lector la inquietud e inauguro aquí un panorama desde la voz propia y enlazando el entramado complejo que significa crear de manera polifónica. En este sentido, podría establecer algunas orientaciones que guíen en estos escritos, tomados con espíritu performático, ya que se suceden sin previa organización y de manera intuitiva y espontánea con fondo de autos, de pájaros, y también de un acúfeno que me habla de la inexistencia del silencio.

Esas orientaciones a las que refería son las partes y el todo en un proceso creativo compartido pero que contiene cada universo personal, con lo que ello implica. Aquí, entonces, podríamos preguntarnos si esto es posible y, si lo fuera, ¿cómo se dan estos procesos?

Es bueno abrir preguntas que contienen, a veces algo velada, cierta hipótesis por supuesto. Para ello se me ocurre diferenciar y poner en palabras algunos aspectos que entran en juego a la hora de este proceso.

Por un lado, podríamos referirnos a lo inaugural del acto de presentación del proyecto y al contenido que este incluía, planteando un universo con referencias literarias y algunas ideas y bocetos muy estimulantes como potencial para la creación. Aquí ya hay como tarea una operación que realizar en tanto las artes de la escena requieren de una transducción hacia los espacios de la presencia. Ese pasaje implica organizar algunos mojones que vayan iluminando el recorrido.

En lo particular, pensar en insolación, en siesta, en paisaje local, en mundos sonoros trae de inmediato a la memoria, además del universo de una infancia, una experiencia anterior que en una de sus versiones compartimos con el grupo Recua e Ivonne Van Cleef, llamada *Limbo Litoral*. Se trataba de una instalación con ele-



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

***** El presente artículo aborda el proceso creativo de la obra *La insolación*. Siempre hay más de lxs que somos, Comedia UNL 2023 (estrenada el 13 de mayo en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina). Se trata de la perspectiva de Ricardo Rojas, codirector y codramaturgo, entre otros roles

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.



mentos del paisaje local en la que se activaba una performance. Esto sucedía en una casa y allí se trabajaba con la idea de lo extranjero y el concepto de lo *Unheimlich*, es decir, con nociones de lo siniestro. Esto es traído con la intención de argumentar de algún modo que las ideas, las imágenes, las memorias, sean conscientes o inconscientes, impregnan a los sujetos y los van dotando de experiencias que se integran a los procesos. Esto va de la mano con otra pregunta: ¿de qué está hecho un artista? Tampoco será respondida, pero con esto regreso a otro aspecto del proceso que fue acerca de la organización de esas ideas escritas, memorias impregnadas, intenciones, fantasías e imágenes que cada uno podía tener acerca de “la insolación”. Para referir a esto es importante establecer roles asignados y asumidos que organizaron la tarea de componer y direccionar esos mundos, esas ideas. El rol de la dirección, el rol de una asistencia y el de los intérpretes como base de la organización de esta tarea del proyecto convocante y casi simultáneamente, la presencia del equipo artístico en las aéreas sonoras, maquillaje, vestuario, luces. En esta oportunidad, y siendo una dirección compartida, requirió establecer y acordar ciertas dinámicas para que eso fuera posible.

En cuanto a *la insolación*, hubo un primer esquema que entiendo organizó gran parte de este proceso y orientó las sucesivas consignas para la producción de contenidos. Este fue pensar ¿qué es la insolación? ¿Es solo el calor que invade los cuerpos y genera síntomas físicos de malestar?

Claudia Negra Correa,
Pablo Tibalt, Patricia
Alvarez, Fabiana Sinchi,
María Laura Varela
y Gabriel Paredes. /
PH: Pablo Cruz

Pero como en las artes y, en este caso, las escénicas para este entender, rigen otras reglas diferenciadas de la vida cotidiana, y si la intención es producir *poiesis*, hubo que propiciar esa mudanza para intentar la llegada de la metáfora. Entonces surgió un boceto, un esquema que pudiera alojar esta pregunta y otras que derivaran.

Los opuestos y sus umbrales

En el esquema a mano alzada se puede apreciar un punto de partida donde el proyecto de trabajo se inició orientado desde los *pares opuestos y entre estos los umbrales* posibles que pudieran generarse. Si partimos de un adentro–afuera, este nos llevó a pensar casa como adentro, espacio subjetivo, lugar del deseo; y al nombrar un afuera asoma el

mundo externo, aquello que es vedado del orden de lo prohibido. Y aparecen en los umbrales conceptos como el universo simbólico, fantástico, lo siniestro y fundamentalmente la siesta y la insolación como encarnación del deseo y otras pulsiones que giran en torno a objetos de la necesidad. Y si de deseo hablamos, de inmediato se nos aparece la prohibición, aquello que se castra, estos pares que, puestos a funcionar, desencadenan o producen efectos; nada que se reprima puede permanecer indemne. Entonces nos preguntamos: ¿qué efectos y consecuencias pudieran producir estos pares contrarios? De lo que surge: lo reprimido, lo que se desboca, la culpa, el miedo, los secretos y las alianzas.

el proyecto de trabajo se inició orientado desde los pares opuestos y entre estos los umbrales posibles que pudieran generarse. Si partimos de un adentro–afuera, este nos llevó a pensar casa como adentro, espacio subjetivo, lugar del deseo; y al nombrar un afuera asoma el mundo externo, aquello que es vedado del orden de lo prohibido.

Una casa, un afuera, una especie de familia

En consonancia con las organizaciones iniciales, al reencuentro con estos materiales y luego de estrenar, se puede inferir que ya contienen la sustancia de la obra o, de manera inversa, que en el proceso hay un “regreso” a cierto origen.

Una casa está habitada por una grupalidad con la cual se comparte la cotidianidad. Aquí ya hay indicios con potencia para acercarnos a otro aspecto de las orientaciones que nos llevaron camino a un guion inestable, fundamental para dejar abiertas las posibilidades de creación. ¿Qué acontecería en ese lugar si fuese casa o río, el fondo de algo, o un purgatorio del litoral?

Teniendo en cuenta el concepto de familiaridad, surgen posibilidades de madre, padre, hermanos/as, ¿vecinos? De manera inmediata asoma la factibilidad de roles

que pueden ser intercambiables, tal vez funcionales a determinada escena, ya que nunca fueron pensados como “personajes” sino como entes con ciertas características que, incluso, podían multiplicarse, amplificarse en situaciones corales que expresaran aquello que la escena pidiera. Pues ¡claro! Hay un momento en que la obra es la que “pide” cosas.

Si el teatro es una zona de experiencia, y este teatro que concebimos desea generar *poiesis*, ¿cómo no “escuchar” lo que esta entidad solicita para que el ritual sea orgánico? Es decir, ¿cómo no estar disponibles a los fenómenos que se van desencadenando con una lógica interna, única, poética a la que hay que estar atentos?

Regresando a la suerte de familia, no solo aparecen estos roles a los que referimos, sino que también se abre la posibilidad de pensar en metamorfosis, pues esta permite transformaciones, pasar de una cosa a otra. ¿Estas transformaciones serían de humanos hacia lo animal? ¿De persona a fantasma? ¿Algo del animismo? Este concepto habilitaría otras operaciones que faciliten pasajes de un ámbito a otro, ¿de un espacio sonoro al lugar de la imagen?

Sin detenernos en lo puntual, los rasgos que se fueron delineando para cada integrante han sido trabajados como bocetos que luego se nutrirían de los imaginarios de los intérpretes y de las vinculaciones posibles según esas características.

En ese espacio, ¿qué acontecimiento marcaría el itinerario de esta grupalidad familiar? En este sentido, se trabajó con una pseudo fábula interna, es decir, algo con la potencia de un evento desgraciado dejó esas marcas que se ponen en juego en la escena y dan cuenta de ausencias, desgracias, miedos, recuerdos, infancias, deseos.

Una insolación que tal vez se ahoga al trote de yeguas desbocadas buscando la luz o viviendo en fantasmas. Lo salvaje cruzando en esa comunidad que tan endogámica se tornaría por momentos. Estas descripciones responden solo a los fines de cierto desmontaje. Lejos pueden estar los documentos, bitácoras y bocetos de la verdadera materialidad en la que la obra se manifiesta.

Una insolación que tal vez se ahoga al trote de yeguas desbocadas buscando la luz o viviendo en fantasmas. Lo salvaje cruzando en esa comunidad que tan endogámica se tornaría por momentos. Estas descripciones responden solo a los fines de cierto desmontaje. Lejos pueden estar los documentos, bitácoras y bocetos de la verdadera materialidad en la que la obra se manifiesta.



Acercamiento a la modalidad de trabajo

Atentos a las circunstancias en las que este proyecto se gestó y que sin duda hacen a las condiciones de producción, los plazos fijados de antemano para el estreno, los montos para su viabilización, una codirección, un equipo ampliado de artistas abocados a otras áreas que constituyeron la propuesta, se hizo necesaria la generación de espacios diferenciados para su tratamiento y operatividad. Uno de ellos presencial y otro virtual, este último imprescindible para una codirección compartida con alguien de otra provincia.

En sucesivos encuentros de tres, ya que se incluyó el rol de asistencia de dirección, se fueron acordando estrategias para los ensayos y, por otra parte, la escritura de bocetos para la composición de la obra. En esta triangulación creativa se desplegaron diferentes enfoques y momentos que nutrieron la experiencia, así como tensionaron las cuerdas de lo creativo. Lo literario, lo comprometido, el imaginario individual, los fantasmas de lo literal, las discusiones sobre el arte y la comunicación, lo abstracto, las presencias, las ausencias, la grupalidad, la sustancia de la escena.

Como en todo proceso, en la sucesión de los encuentros de dirección resulta interesante observar el atravesamiento, cruce y complementariedad de estas miradas que se orientaron para el trabajo, tornándolo de este modo funcional, operativo. En los ajustes que implicaron las estrategias del equipo de dirección podríamos identificar algunas constantes que, al sistematizarse, garantizaron la producción de la obra:

El trabajo presencial con el grupo, el registro audiovisual y apuntes, el reporte desmontaje de esos encuentros, la escritura de guiones y la generación de nuevas consignas, crearon una situación circular, pero, en tanto surgían novedades y saltos cualitativos, a nuestro entender, se volvían más espiraladas.

La programación de instancias de acompañamiento externo por parte de tres tutorías aportó tanto a la dinamización de los avances como a señalamientos de importancia para la puesta. Para el elenco, tal vez confirmaciones y legitimaciones que fueran externas a las que la dirección podía ofrecer.

Las presencias, fenomenología de la escena

En los encuentros, concebidos como un laboratorio, mediante consignas se fueron registrando diferentes materiales para la escena. Estos eran situaciones grupales con consignas más genéricas al inicio, es decir, aquellas con contenidos amplios, como “entrar”, “salir”, “impedir”, y otras tendientes a la producción de textos y/o relatos con diferentes tópicos que se vinculaban con indicios que ya circulaban en el entramado del proceso dramático. Se fueron trabajando situaciones surgidas tanto de posibles maneras de relacionarse entre esos sujetos como en forma individual. En todos los casos, la noción de lo espacial, la corporalidad y la atención a las acciones fueron la clave para ir generando un bagaje de pequeños módulos, en general, organizados con sentido de partituras abiertas. Incluso esto se sostiene actualmente por considerar que propicia márgenes de creación en tiempo real por parte de los intérpretes. Durante el proceso fue fundamental la implicación de ellos, pues sus aportes fueron dialogando con las consignas. En ese diálogo hubo momentos de mayor o de menor comunicación en tanto resonancias con el imaginario individual y también del mismo colectivo grupal. En este proceso hubo entrega, aportes y resistencias, tal como sucede en toda implicación de la dimensión humana.

Se considera oportuno aquí hacer referencia a lo fenomenológico, que ha tenido influencia en variadas disciplinas que incluyen las artes escénicas. Para este caso y entendiendo que la fenomenología se centra en el estudio de la percepción y la conciencia humana y cómo esta experimenta el mundo, se toma el concepto tanto para la concepción de la obra como destino del convivio, y este en sus posibilidades de la recepción, como para los encuentros de este laboratorio de producción de sentidos. Así, si desde la perspectiva fenomenológica el cuerpo es concebido como un elemento fundamental para la experiencia estética, los cuerpos de las/los intérpretes se convierten en el medio para atravesar el bagaje de palabras, imágenes, memorias, vibraciones sonoras en tanto importancia de la presencia física. Esta situación estuvo considerada en cada encuentro, pues, así concebida, se prestó atención al fenómeno que acontecía en el tiempo real de los encuentros y a cómo este afectaba no solo a los intérpretes si no a la dirección, a los mismos materiales, al mismo

Así, si desde la perspectiva fenomenológica el cuerpo es concebido como un elemento fundamental para la experiencia estética, los cuerpos de las/los intérpretes se convierten en el medio para atravesar el bagaje de palabras, imágenes, memorias, vibraciones sonoras en tanto importancia de la presencia física.

espacio en el que acontecía, generando algo potente y también potencial, ya que había que captar y capturar algo de toda esa experiencia para ser ¿fagocitada? por la composición hacia un guion que pudiera convertirlo en un sistema, y que este a su vez dejara la posibilidad de reinaugurar una experiencia en cada presentación. ¿Se entiende entonces que esta actitud fenomenológica contribuyó a mantener la intencionalidad de tornar una verdadera experiencia compartida entre los performers, actores, actrices, intérpretes y el público?

Posdramáticos

“

Y el público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que solo puede reconocer impregnada de crueldad y terror”. (Artaud, 2005)

Cabe expresar que las teorías, el universo de los conceptos, son aprendidos solo para guiar y validar identificaciones. Esto no es poco, pues desde esas identidades uno puede ir alumbrando el camino de los procesos creativos. Nada es absoluto, es decir, uno toma aquello que puede integrar y es, desde esta perspectiva e interés particular, una manera de ir enlazando y dar sentido a la multiplicidad de universos, materiales y lenguajes que fueron engendrados.

Entendiendo que fue Hans-Thies Lehmann, crítico e investigador alemán, fallecido en 2022 y reconocido mundialmente por sus indagaciones en torno del teatro, quien nos trae el concepto de posdramatismo, expresado en un libro publicado hacia fines de los '90 y que nos fue llegando de un modo significativo, sobre todo a quienes investigamos y nos convoca la praxis tanto como las teorías que puedan contenerla. En este sentido, Lehmann describe en su libro gran parte de la producción de la escena europea desde los años 1970 en adelante y se propone aportar a la comprensión de los conceptos que atravesaron las producciones del teatro contemporáneo.

Sintéticamente, lo que Lehmann plantea es que ya no se podría concebir todo lo creado con las mismas reglas que el teatro “dramático”, esto es, más aristotélico, donde hay principios que se basan en un relato que contiene una fábula, las acciones que en su progreso dan cuenta de ella, y así más categorías que de alguna forma “ilustran” aquello que se quiere contar. Algunas de sus características son el cues-



Gabriel Paredes, Pablo Tibalt, Patricia Alvarez y María Laura Varela. / PH: Pablo Cruz

tionamiento de la escena como una unidad, acaso valorando el fragmento para esa construcción, y del sentido, cuyos principios suelen articular la escena tradicional, y en todo caso considera al espectador como el mismo productor de esos sentidos.

El teatro ya no representa, sino que se manifiesta; no considera como verdad el volver a presentar, es decir, volver a traer eso que se quiere evocar o expresar. Por otro lado, y adhiriendo a lo que postularon las vanguardias, el teatro posdramático pone en discusión los límites de los campos artísticos como la danza, el teatro, la música y las artes visuales. Deja que estos puedan convertirse en híbridos y pone así en crisis la separación de los mismos.

Resulta imposible no traer a Antonín Artaud y la lectura de *El teatro y su doble*, donde manifiesta su visión acerca de un teatro total, en el sentido de una escena donde los lenguajes de la luz, los sonidos, los objetos, las palabras, los cuerpos, la escenografía estén en un mismo rango de importancia. Además, su concepción de algún modo metafísica del teatro.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independiente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que se escapan al dominio del lenguaje hablado. (Artaud, 2005)

Estas referencias orientaron el proceso en cuyo desarrollo se ha podido observar la vitalidad que aún tiene el universo de la razón, las nociones que subyacen acerca de los modos de producir. Esta “colonización” provoca que salten todas las alarmas a la hora de encontrarse con los tanteos en el abismo que significa producir escena desde estas concepciones.

El concepto de lo inacabado es nuclear a la situación creativa, ya que todos los objetos que pudieran ser de interés en una perspectiva de proceso también estarán sujetos a modificaciones, transformaciones y crisis. En esta lógica de la incertidumbre se habilitan múltiples posibilidades donde hay avances, retrocesos, detenciones, silencios. Estas aventuras son posibles de transitar, con todo lo que implican, cuando algo de lo esencial ha sido comprendido por todos/as, puesto que esa sustancia contiene un núcleo con un destello que guía hacia algún lugar de llegada. Comprender cómo se manifiesta la obra, estar atentos a lo que ya, en determinado momento, va pidiendo como ser autónomo, es también preguntarnos si este monstruo creado está vivo y, si es así, ¿qué nos solicita para su existencia? ~

Referencias

Artaud, A. (2005). *El teatro y su doble*. Sudamericana.

Ricardo Rojas

Docente, psicólogo social y artista transdisciplinar. Especializado en la indagación e investigación de los lenguajes escénicos contemporáneos. Director, coreógrafo, performer, dramaturgo, artista sonoro. Formado tanto en salud mental y pública como en las artes.

Para citar este artículo:

Rojas, R. (2023). *La insolación*. Microdesmontaje inestable. *la boya*, revista de artes escénicas, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0020

BITÁCORA DE ESPECTADORES

Analía Conforti, Solange Vetcher Ruzicki,

Juan Carlos Pomar, Josefina Bértoli, Marianela Alegre,

Olivia Castells, Javier Yanantuoni

Lo escénico requiere, para su concreción como hecho estético, de una mirada que lo constituya como tal. Una mirada que involucra tanto a hacedores como a espectadores. Los comentarios que se ofrecen a continuación permiten acceder, aunque sea un poco, a la experiencia vivida de *La insolación. Siempre hay más de lxs que somos*, Comedia UNL 2023 (estrenada el 13 de mayo en la Sala Maggi del Foro Cultural Universitario, Santa Fe, Argentina) por ese otro polo de la escena: el público.



2 / Pulsos de una escena en movimiento

Pueden consultarse el elenco y ficha técnica completa del trabajo [aquí](#) ↗.



Fabiana Sinchi.
/ PH: Pablo Cruz

 **Analía Conforti**

La obra muestra el corolario de un proceso, de un trabajo minucioso, que se fue formando y creando conjuntamente, atravesando e interpelando historias personales para abrirle la puerta a este clan, a esta familia (en)cerrada que vive con miedo al afuera y al adentro. Con una vida atravesada por algo de lo que solo se tiene una certeza: sigue presente en la ausencia. Y desde ahí acecha, domina, reprime y se reproduce en quienes sí están llenos de vida, tensiones, deseos, pero que no pueden liberarlos porque no lo tienen permitido, como estar al sol.

Creo que, como yo, todos los que estábamos en la sala entendimos tamaño sufrimiento y reconocimos rasgos comunes a todas las familias de las que formamos parte. La verdad, un trabajo impecable con actuaciones enormes y un equipo detrás de escena de esos a los que se aplaude de pie y con los ojos llenos de emoción. Gracias, insolades.

 **Solange Vetcher Ruzicki**

Y todos los veranos lo mismo... Una o dos insolaciones tremendas que me hacían respetar el sol y sus horarios. La densidad como de una fiebre que no explota pero no baja. La toalla doblada con un vaso de agua dando vuelta sobre la cabeza, el brubrubru “uuuh, mirá cuántas burbujas, re insolada estás”.

Tratando de buscar palabras, les dije “pesadillas me llevo”, pero en realidad era mucho más, mucho más. Me fui entusiasmada de haber vivenciado desde tan adentro y tan a flor de piel, con el cuerpo comprometido y atravesado. Con los sentidos despiertos por la sutileza y lo verdadero de todos los estados, de todos los momentos, de toda la historia.

 **Juan Carlos Pomar**

Vi orfandad en medio de una familiaridad. Sobrevuelan en el letargo de la siesta los sonidos, olores y cuerpos que llaman a la infancia, así como al borde de lo incestuoso. Una casa apilada que guarda secretos e insinúa la complejidad interna. ¿Quién va con piedras en los bolsillos si no alguien que quiere terminar con todo? Pesa la ausencia.

 **Josefina Bértoli**

La insolación es una obra que nos lleva con su mágico mundo sonoro a un espacio bien santafesino. Es una propuesta donde los cuerpos se hacen palabras.



En el escenario, cada personaje nos regala su universo propio. Impacta al espectador, lo traslada, abre su mirada. Y deja como regalo una colección de imágenes e historias auténticas.

¡Imperdible! Una producción llena de talento, trabajo y arte.



Marianela Alegre

Seis cuerpos hablantes–danzantes creando la amenaza de lo que vigila y no se nombra, de lo que se guarda, se encierra y se oculta. De lo que a fuerza de intentar contenerse escapa de formas insospechadas. Seis cuerpos en busca del espectador para una creación conjunta.

La insolación. Siempre hay más de lxs que somos: una construcción colectiva ampliando las fronteras de la dramaturgia. El acecho de lo no presente tomando forma, resonando como un eco que ensordece en una geografía litoraleña trágica. Un adentro asfixiante y un afuera alucinado contienen las actuaciones de cuerpos que viborean: se retuercen se atraen se rechazan se entrelazan se funden se confunden se pervierten en escena. Sobre ellos, ante ellos, detrás de ellos, bajo ellos, un monolito construido con muebles antiguos. La columna de muebles (única escenografía) aparece y desaparece por efecto de la iluminación pasando de dar la impresión de un todo que aplasta a una presencia sanguínea e irreal. Funcionando como disparador de ideas y emociones, convirtiéndose en otro cuerpo vivo, un cuerpo–símbolo lanzado hacia el espectador remitiendo a lo pasado, a la infancia, al orden, a lo que vigila, a quemarse, a ahogarse, a ser acechado.

La insolación propone un viaje a través de los cuerpos de les intérpretes, de escena en escena. Propone ir encontrando las piezas de un rompecabezas de manera desordenada para poder llegar en el final, a tener una historia cuyas claves

Un adentro asfixiante y un afuera alucinado contienen las actuaciones de cuerpos que viborean: se retuercen se atraen se rechazan se entrelazan se funden se confunden se pervierten en escena.



Gabriel Paredes, Pablo Tibalt, María Laura Varela, Fabiana Sinchi, Patricia Alvarez y Claudia Negra Correa.
/ PH: Pablo Cruz

están en los dos parlamentos y en las escenas potentes donde la abulia, lo perverso, la ternura, el miedo, el evadirse, llaman, como la poesía o la música, a los espectadores (receptores) a ser parte de la construcción de una poética y de un argumento.

Luces, maquillaje, vestuario, sonido, no escapan a lo dicho, funcionan como estímulos–preguntas integrados (abrazados) a las escenas. Si pensamos el teatro como una construcción colectiva, *La insolación* lleva esa construcción hasta sus fronteras, alarga los brazos hacia la mente y el corazón del espectador para jalarlo dentro de ese margen fronterizo y lo coloca en la posición de participar desde la butaca en un hacer. Dubatti diría que *La insolación* teatra, porque trama un tejido desde el escenario hacia la platea y viceversa, donde el espectador es parte activa en la creación de la obra. Si en el convivio se comparte el pan, lo comparten espectadores, actores y técnicos. En *La insolación* el pan se amasa, lo amasan actores, espectadores y técnicos.

Habrán quienes necesiten que le cuenten una historia de principio a fin, necesiten un cuento hecho de certezas; a esos espectadores, *La insolación* los invita a volverse dramaturgos por un día.



Olivia Castells

¡Qué obra tan poderosa...! ¡Salimos muchxs con ataque de campo! Se nos vino encima la infancia en departamento Las Colonias, con todos sus símbolos. Ya de entrada la letanía de las ranas de cuneta y una coreo como de constelación familiar presagiando lo surreal de esos veranos pegajosos donde naturalizamos demás...

Gracias por poner cabeza y cuerpos en un trabajo tan exquisito.

EL GUSTO POR LAS LLAGAS

Javier Yanantuoni

Acaso porque camino al teatro pasaban Nick Cave and The Bad Seeds en la radio y el ambiente se había ido dando desde antes de entrar a la sala, a la humareda iluminada y al sonido de las chicharras de enero, enseguida conecté con la sordidez de *La insolación*.

Bajo estos apuntes para intentar hacer mi trabajo, pongamos: el del espectador. Desde ya, los artistas hicieron el suyo. ¿Cuál? Haber confiado y exprimido y avanzado en el lenguaje teatral. El de la dramaturgia. ¿Qué cosa esa, tan lejana a mí? Tan lejana como cualquier estudio de grabación de las series que miro todas las noches, tan lejano como los idiomas de las sitcoms en las que dejo horas y horas. Me atrapan desde el lejano —parecía perdido— teatro, los artistas, que confiaron en un lenguaje que a duras penas pudimos traducir cuando salimos de la sala con la experiencia a boca de jarro.

Gótico, grotesco, danza teatro. Trata de la historia de una “suerte de familia”, según el folleto, varados en algún tiempo, anterior o futuro, como si el progreso todavía no hubiese llegado, o bien hubiese pasado y arrasado y vuelto a dejarnos en la intemperie, como ocurrió en muchos de los pueblos forestales. Con todo, las cosas pasan definitivamente en un lugar: caluroso, húmedo, aislado y rural.

Como si algún Godot estuviese por venir, la familia procura interpretar algo. Algo de lo que dependen, más allá de la casa en la que viven y que es su morada y su cárcel. Desde ahí, desde su lugar, quizás absurdo, tan absurdo como un pedazo de tierra en el medio del chaco, leen, ellos también, los miembros de la familia, leen algo de afuera. Lo hacen desde sus propios mambos y desde sus cuerpos. En esto se juega la suerte del grupo. A su vez, cada quien atiende su juego: el aplastador de sapos busca su sonido preferido, el inventor urde sus comunicaciones, la chica del bretel caído desea una satisfacción, la gaucha-caballo busca algo de humanidad, la madre neurótica lucha con la culpa, la otra malvada fustiga. ¡Ah, qué lindo sería salir! ¡Lograr salir para saber si realmente vendrá! ¡Para tener las respuestas! ¡Salir para dar ese beso! ¡Vencer el mambo, vencer el aislamiento, la afasia y el miedo! ¡Qué lindo vencer el miedo! Parecen decir en cada solo con gestos grotescos estos hermosos idiotas.



La voluntad de salir empuja desde adentro y los cuerpos se contornean y se mueven como atormentados. Salvo cuando coordinan, cuando se componen en otros cuerpos. Otra vez la obra encuentra su propio lenguaje, sus propias respuestas a los temas que merodea: el aislamiento, la depresión, la muerte en vida por la opresión familiar. Componerse con otrxs para campear las taras, inventar nuevos cuerpos. En *La insolación* danzan cuerpos de cuatro, seis, ocho piernas, de varias cabezas y más brazos. Unas veces bicho; otras, manada. La danza es el movimiento que puede mover las cosas para cambiar de posición y ponerse a salvo. De todo esto me hablaron los gestos y las miradas de las actuaciones.

El medio en el que los cuerpos fluyen es una sonoridad singular. Qué cosa más hermosa el psicodélico rural de Ivonne Van Cleef, la orquesta es otro de los tonos con los que se compone este viaje al borde del sentido y de la temperatura. ¿Cómo suena el calor, el aburrimiento fatal, la desesperación? Es la de Van Cleef una oreja litoral y acaso también un grafito o una bic.

En fin, si —ya que es precisamente esta deriva de posibilidades la que abre la ambigüedad de— *La insolación* es una pregunta por la sobrexposición, podríamos decir que el lenguaje de la obra apuesta a un máximo de contacto, no te suelta, ahí entre el afuera del afuera y el adentro del adentro, donde ocurre una comunicación tal que parece evidente. En los cincuenta minutos de exposición al delirio gótico rural de *La insolación* se vive un drama familiar de algún campo perdido, hasta que se prende la luz, y todo ese mundo, de pronto, deja de existir. Queda acaso el gusto por las llagas. ~

Otra vez la obra encuentra su propio lenguaje, sus propias respuestas a los temas que merodea: el aislamiento, la depresión, la muerte en vida por la opresión familiar.

Para citar este artículo:
Conforti, A.; Vetcher Ruzicki, S.; Pomar, J. C.; Bértoli, J.; Alegre, M.; Castells, O.; Yanantuoni, J. (2023). Bitácora de espectadores. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0021

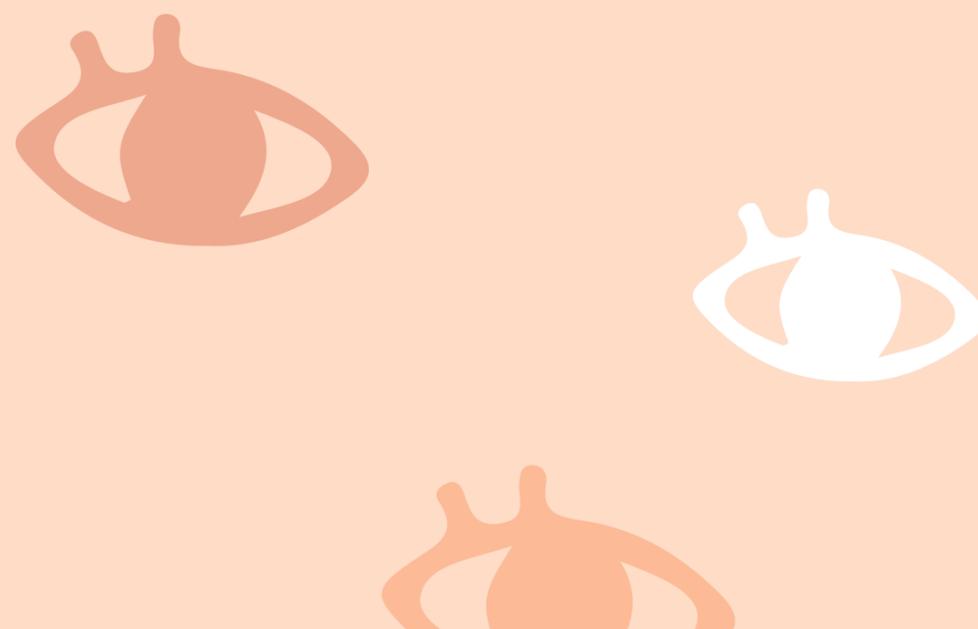
ATANDO CABOS

COMEDIA UNL 2023 + ESCUELA DE ESPECTADORES

La Escuela de Espectadores en Santa Fe es una propuesta de formación desarrollada por el Centro Cultural Provincial Francisco “Paco” Urondo desde 2016 con la participación del maestro, teórico y crítico teatral, Dr. Jorge Dubatti.

La iniciativa invita a pensar, desarmar, conocer los hilos que dan vida a una obra de teatro, previamente seleccionada por los coordinadores locales del ciclo, Malena Bravo y Claudio Chiuchquievich. “Poéticas contemporáneas” fue el eje de la jornada del 24 de junio de 2023, que contó con la participación virtual del dramaturgo, director, actor y traductor Rafael Spregelburd, entrevistado por Dubatti. La propuesta continuó con la clase magistral de este último, titulada “Pensar lo contemporáneo”.

En la segunda parte, el equipo de la Comedia UNL 2023 recibió a los participantes en el Foro Cultural Universitario para compartir una función de *La insolación*. *Siempre hay más de lxs que somos*, tras lo cual se abrió la conversación entre el equipo creativo, organizadores y espectadores. Nos complace compartir el registro en video de la charla, sumando el intercambio a esta bitácora comunitaria, porosa, entramada, en proceso, fruto de su presente expandido. ~



Escuela de Espectadores
EN SANTA FE **8ª temporada 2023**

3ª fecha
Poéticas contemporáneas

Sábado 24/junio

11h - en el CCPU PRESENCIAL-VIRTUAL
Entrevista a **Rafael Spregelburd**

12h - en el CCPU PRESENCIAL-VIRTUAL
Clase magistral con **Jorge Dubatti**

14h - en el Foro Cultural Universitario
Espectáculo *La insolación* y charla con los artistas. Comedia UNL.
Cupos limitados por orden de llegada (9 de Julio 2150)

17h - en el CCPU
Taller de escritura para crítica teatral con **Juan Novak**.
Cupos limitados. Inscripción aparte.

Centro Cultural Provincial
Francisco “Paco” Urondo. (Junín 2457)
Actividad gratuita. Inscripción vía formulario.
+info: cencultu.com.ar

CCPU CENTRO CULTURAL PROVINCIA
FRANCISCO PACO URONDO

Ministerio de Cultura

Santa Fe
Provincia

Charla disponible aquí:



CATALEJO

LOÏE FULLER

ESTÉTICA Y POLÍTICA



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

Marcela Masetti

Universidad Nacional de Rosario,
Universidad Nacional de las Artes, Argentina.

RESUMEN

Este artículo presenta un recorrido por la vida y obra de la artista Loïe Fuller, una creadora fuera de las normas de la época. Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y musicales que contribuyen a la creación de una práctica artística inclasificable. Proveniente del teatro y el vodevil, su producción se sitúa en el área de la danza, pero propone algo por fuera de las narrativas del ballet y del virtuosismo técnico del cuerpo, omnipresente en la danza clásica. Desarrolla múltiples roles como escenógrafa, vestuarista, ingeniera, iluminadora, al mismo tiempo que una fértil relación con artistas y científicos de su época, convirtiéndose en el emblema del Art Nouveau.

Palabras clave / artes escénicas, danza, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalidades, movimiento, subjetividades

ABSTRACT

Loïe Fuller. Aesthetics and politics /
This article presents a journey through the life and work of the artist Loïe Fuller, a creator outside the norms of the time. His innovation marks a break with the narrative ballet, and bursts through with a powerful poetics of the image, where a particular wardrobe is combined that, added to the lighting and musical effects, contributes to the creation of an unclassifiable artistic practice. Coming from theater and vaudeville, his production is located in the area of dance, but proposing something outside the narratives of ballet and the technical virtuosity of the body, omnipresent in classical dance. She develops multiple roles as set designer, costume designer, engineer, lighting designer, as well as a fertile relationship with artists and scientists of her time, becoming the emblem of Art Nouveau.

Keywords / performing arts, dance, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalities, movement, subjectivities

RESUMO

Loïe Fuller. Estética e politica / Este artigo apresenta um percurso pela vida e obra da artista Loïe Fuller, uma criadora fora das normas da época. A sua inovação marca uma ruptura com o balé narrativo, e rompe com uma poderosa poética da imagem, onde se combina um guarda-roupa particular que, somado à iluminação e aos efeitos musicais, contribui para a criação de uma prática artística inclassificável. Oriundo do teatro e do vaudeville, sua produção se situa na área da dança, mas propondo algo fora das narrativas do balé e do virtuosismo técnico do corpo, onipresente na dança clássica. Ela desenvolve múltiplos papéis como cenógrafa, figurinista, engenheira, iluminadora, além de uma relação fértil com artistas e cientistas de sua época, tornando-se o emblema da Art Nouveau.

Palavras chave / artes cênicas, dança, Loïe Fuller, Art Nouveau, corporalidades, movimento, subjetividades

Introducción

Loïe Fuller es autora de una gran cantidad de creaciones que se extienden entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, y en ese itinerario se relaciona con muchos artistas y científicos de su tiempo, entre otros, con los creadores del arte cinematográfico, los hermanos Auguste y Louis Lumière. Momento iniciático del cine, las primeras imágenes y experiencias acerca de cómo las imágenes fijas proyectadas en forma sucesiva sobre una pantalla son vistas en movimiento. Imágenes de una artista renovadora, una de las pioneras de la danza moderna o contemporánea, según distintos criterios de los historiadores de la danza. Pero también artista no demasiado reconocida en parte quizás a una producción escénica difícilmente clasificable. Asimismo, encuentro potente entre dos disciplinas que plantean una paradoja: la danza como efímera, que desaparece al instante de su producción, y el cine como la posibilidad de la reproductibilidad técnica de lo mismo.

Loïe, su vida y su obra

Nacida en una granja de los Estados Unidos, elige Nueva York como lugar más propicio para seguir adelante con su vocación artística. Allí nace la primera danza serpentina, la que perfecciona y desarrolla cuando se muda a París. Hace su debut en escenas de cabaret y teatro en 1892; presenta *Danza Serpentina*, la que la hace rápidamente famosa, y crea luego *Danza de la noche* y *Danza del Fuego*. Además, empieza a frecuentar los círculos intelectuales y artísticos de la Belle Époque. En muchos aspectos, Loïe Fuller es una creadora fuera de la norma. Irrumpe desde el teatro y el vodevil tradicionalmente dentro del campo de lo popular y su producción se sitúa en el área de la danza, pero propone algo por fuera del desarrollo y del virtuosismo técnico del cuerpo, omnipresente en la danza clásica, y de las narrativas que acompañan al ballet. Al mismo tiempo, su corporalidad, regordeta y pequeña, está fuera de lo canónico y considerado adecuado o bello en las mujeres que protagonizan la danza de esa época.

¿En qué consistían sus obras? En el despliegue del encuentro entre la luz y su cuerpo–telas en movimiento, posteriormente acompañadas de música. Su cuerpo envuelto en las formas del vuelo de las telas se convierte en una pantalla que receptiona, refleja, se impregna de distintos colores, y evoca imágenes que mutan y se transforman. Asimismo, como realizadora encarna múltiples roles de las artes escénicas desempeñándose como bailarina, coreógrafa, vestuarista, diseña-

dora de luces e inventora de sus propios artefactos lumínicos en los albores de los comienzos de la luz eléctrica.

Como nos comenta el investigador Kong Aranguiz, la *Danza Serpentina* oculta y vela el cuerpo de la ejecutante entre telas que prolongan sus brazos y que inspiran a Mallarmé a concebir su axioma sobre la danza:

A saber, que la bailarina *no es una mujer que baila*, por los motivos yuxtapuestos de que *no es una mujer*, sino una metáfora que resume uno de los aspectos elementales de nuestra forma, espada, copa, flor, etc., y *que ella no baila*, sugiriendo por el prodigio de atajos e impulsos, con una escritura corporal, algo que necesitaría párrafos en prosa dialogada y descriptiva para expresarse en forma redactada: poema desligado de todo aparato de escriba (Mallarmé 1897, p. 173; traducción del autor). (Kong Aranguiz, 2015, p. 4)

“Poema desligado de todo aparato de escriba”

o, en todo caso, una escritura que crea *un espacio*, un diseño dentro del mismo, un movimiento que va escribiendo en el aire. Importante innovación desde el punto de vista conceptual de un arte que ya no depende de una estructura literaria (narración del ballet) y que plantea una poética de las imágenes, de lo sensible, de los colores y de las emociones que *con-mueven* estas imágenes.

Georges Rodenbach, crítico de la época, escribe: “El cuerpo encantaba por inhallable” (Antacli, 2020, p. 21). Cuerpo escondido, página en blanco sobre la cual mágicamente se imprime, se traza de un nuevo modo, siendo a la vez figura y fondo de su aparición y desaparición a partir de la luz que hace cobrar vida a esas imágenes.

Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y más tarde musicales; no construye ninguna narrativa significativa más allá de la percepción de esos efectos de movimiento y luces. Dice en su diario: “intentemos olvidar lo que se entiende por coreografía en nuestros días”, y en este sentido pone en crisis lo que se entiende hasta ese momento por danza y su armado argumental, su orden jerarquizado de solistas, primeras figuras y cuerpo de baile. Inaugura solos que no vienen a enfatizar un despliegue técnico particular

Su innovación marca un quiebre con el ballet narrativo e irrumpe con una potente poética de la imagen, donde se conjuga un vestuario particular con los efectos lumínicos y más tarde musicales; no construye ninguna narrativa significativa más allá de la percepción de esos efectos de movimiento y luces.



Loïe Fuller en un retrato de 1902 de Frederick Glasier.



ligado a las posibilidades y destrezas físicas del cuerpo del bailarín en escena, sino a “eso indefinible” que se mueve y que danza frente a nuestros ojos, y al que las luces aportan un escenario onírico.

Olvidémonos de la coreografía, ya que, como nos recuerda André Lepecky:

La coreografía requiere entregarse a las voces dominantes de los maestros (vivos o muertos), requiere someter el cuerpo y el deseo a regímenes disciplinarios (anatómicos, dietéticos, sexuales, raciales), todo ello para la perfecta realización de un conjunto trascendental y preordenado de pasos, posturas y gestos que sin embargo deben parecer *espontáneos*. (2006, p. 26)

Pareciera decir: ¡Dejemos de lado la coreografía como coreopolicia y empecemos a bailar!

Buscadora incansable de la utilización de nuevos recursos científicos y técnicos, se relaciona con Marie Curie y Thomas Edison para encontrar otras posibilidades en el despliegue de su dispositivo dancístico. Así, le crean un vestido con sales fluorescentes para acentuar los efectos de las luces. Inventa artefactos lumínicos que, cambiando de colores, son sostenidos por operadores (invisibles al público) que van siguiendo los movimientos de la bailarina y otras veces son proyectados desde los palcos del teatro o desde el suelo. En el Folies Bergère llega a usar hasta ocho proyectores en simultáneo, los que lanzan sus haces desde distintos espacios. En *Danza del Fuego* baila sobre una plataforma transparente para posibilitar la proyección de la luz desde abajo, a cuatro metros del piso. Es diseñadora de luces, artefactos, iluminadora e ingeniera. Quizás representante de esa ilusión del modernismo en el progreso indefinido de las ciencias, con las nuevas herramientas técnicas que permiten desplegar, motivo por el cual se transforma en el emblema del Art Nouveau.

Desarrolla una relación con potentes artistas de la época: con músicos como Debussy, Berlioz, con poetas como Mallarmé o Valery, pintores como Toulouse Lautrec, escultores como Rodin. Y su velo al viento se reproduce al infinito en los carteles y avisos de Toulouse Lautrec y Chéret en Francia, de Mose en Viena, y en estatuillas, cerámicas o lámparas del naciente Art Nouveau. Según Marie Bardet, Loïe comienza una primera relación lésbica con la pintora Louise Abbéma, quien era la examante de Sarah Bernhardt. “Ella le presentó una animada escena de relaciones sociales sáficas, en particular el círculo de amigas de Nathalie Barney, extraordinaria poeta lesbiana estadounidense, que reunió a su alrededor una pandilla de artistas *queer* en París” (Bardet, 2021, p. 22)

Conforme a Rancière, Mallarmé entiende la danza serpentina como un nuevo arte que

propone formular esa nueva estética alrededor de tres nociones: figura, sitio y ficción. La figura es el poder que aísla un sitio y lo construye como un lugar apto para soportar apariciones, sus metamorfosis y su desvanecimiento. La ficción es el despliegue regulado de las apariciones. (Rancière, 2013, p. 118)

Mallarmé llama *velo* a las telas de Loïe, como algo que muestra y esconde y que en este juego posibilita el despliegue del poderío “de un cuerpo al ocultarlo” (Rancière, 2013, p. 120).

Reflexionemos acerca del cuerpo modélico de la danza clásica organizado alrededor de líneas geométricas que el cuerpo debe encarnar, y que estructuran un lenguaje de movimientos y desplazamientos en líneas rectas, diagonales, propio de un espacio geométrico. Fuller propone líneas curvas imprecisas, que mutan constantemente inspiradas en la naturaleza, formas que también desarrolla el Art Nouveau en la arquitectura, el mobiliario, la cerámica, la rejería, y en todo tipo de objetos cotidianos. Y en este sentido, “es la invención de un cuerpo nuevo: ese cuerpo es el *punto muerto* en el centro de remolino que engendra formas al ponerse fuera de sí mismo” (Rancière, 2013, p. 120). Fuller se presenta en teatros y cabarets, comparte la programación con *monstruos*, como en Córdoba (Argentina), donde, según reseña el diario *La voz del interior*, el espectáculo se compone con las presentaciones del “enano indio Smaun Sing Hpod” y “la incomparable muñeca que baila, saluda y corre” (Antacli, 2020, p. 1).

Sus actuaciones redefinen aquello entendido hasta el momento como danza y encarnan múltiples roles escénicos.

Se trastocan tanto las ideas de lo que es la danza de espectáculo como las representaciones de lo que es “una bailarina” y las funciones atribuidas a la mujer. Ella desborda y redistribuye la repartición de los roles tradicionalmente atribuidos a su género en el ámbito artístico: coreógrafa proveniente del teatro y no de la danza, crea obras alejadas tanto de los códigos y las formas del ballet como de los del cabaret habitual, interprete de sus propias coreografías, inaugura el solo como forma autónoma de la danza (...), bailarina sin formación clásica y con un cuerpo fuera del canon. (Bardet, 2019, p. 29)

Figura no reconocida en las genealogías de danza por este aspecto inclasificable de su producción artística, que fluctúa entre lo culto o lo popular, sin embargo, tiene gran cantidad de imitadores. Fuller se hizo conocer primeramente en Argentina por alguien que la imitaba, Fregoli, artista italiano que realizaba imitaciones rápidamente cambiantes con distintos personajes a partir de transformaciones corporales, de voz y vestuario (Bardet, 2021, p. 37). Sus imitadores se presentaban como ella,

Fuller propone líneas curvas imprecisas, que mutan constantemente inspiradas en la naturaleza, formas que también desarrolla el Art Nouveau en la arquitectura, el mobiliario, la cerámica, la rejería, y en todo tipo de objetos cotidianos.

lo cual nos introduce en la discusión sobre el original y la copia, sobre la problemática de los derechos de autor y su lucha por el reconocimiento de sus creaciones.

Si su aparición en los escenarios desdibujaba los límites precisos entre técnica y estética, lo hace también entre los géneros, entre original y copia, y hasta vuelve borrosos los contornos de su figura como los límites de su identidad contenida en su nombre: en muchos afiches, artículos, anuncios, le erran el nombre y el apellido.

(Bardet, 2021, p. 39)

En este encuentro particular entre la danza y el cine, Loïe Fuller filmada es y no es ella, en tanto la técnica de la época nos entrega algunas imágenes grabadas a una velocidad de quince cuadros por minuto que le otorga el efecto de cámara rápida y, al mismo tiempo, la creación en vivo está mediada por la visión del cineasta.

Encuentro fecundo de la danza con el cine como posibilidad de su reproductibilidad técnica, y la danza mutando en aquello que se concibe como tal. Por otro lado, es una de las bailarinas más imitada y plagiada, ya que no le fue posible que reconocieran la autoría de su danza puesto que argumentaban que una danza sin historia, ni personajes ni dramaturgia, no podía ser objeto de autoría. E incluso con la ironía de que, al llegar por primera vez a alguna ciudad a actuar, le cuestionaran si era la verdadera que había estado antes. En este juego donde se mezclan originales y copias, Bardet, consultando el archivo de los hermanos Lumière, descubre que la primera filmación de la *Danza Serpentina* es la realizada por el artista Fregoli (un varón *velado* haciendo de mujer); la segunda, por una imitadora; y la tercera, por un perro (Bardet, 2021, p. 68). Original y copia, copia de copia de copia. ¡Imitada y reproducida en la “era de la reproductibilidad técnica”!

Estética y política

Fuller desafía y reorganiza el conjunto de las experiencias sensibles definidas como arte y danza y transforma “un régimen de percepción, sensación e interpretación del arte al acoger las imágenes, los objetos y las prestaciones que parecían más opuestos a la idea del arte bello, incorporando escenas, o imágenes de la vida prosaica de los hombres” (Rancière, 2013, p. 10).

En este sentido, sus producciones escénicas cuestionan al conjunto de las experiencias que se organizan en torno a lo que se entiende por arte.

El término estética designa (...) un régimen específico de identificación y de pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de sus relaciones, que implican una cierta idea de la efectividad del pensamiento. (Rancière, 2009, p. 7)

De esta manera, podríamos considerar, con Rancière, que la estética recorta los objetos sobre los que trabaja dentro de un marco más general de distribución de lo sensible, trama dentro de la cual esos objetos son producidos, recibidos, leídos, en suma, fijan un horizonte de inteligibilidad de los mismos. En otro texto posterior, Rancière amplía esta idea:

En este sentido, sus producciones escénicas cuestionan al conjunto de las experiencias que se organizan en torno a lo que se entiende por arte.

No se trata de “recepción” de las obras de arte. Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales —lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción—, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican e interpretan. Esas condiciones hacen posible que palabras, formas y movimientos y ritmos se sientan y se piensen como arte. (2013, p. 10)

Tomando estas premisas fundamentales con relación a cómo la organización del espacio significa lugares experienciales, afecta nuestra sensibilidad, reflexionemos acerca de la danza y sus espacios de representación, la creación de esos espacios y, a su vez, el despliegue dentro de ellos.

Ha sido objeto de múltiples abordajes el espacio personal (esfera de Laban), el espacio social, aquel que se dibuja como itinerarios y/o trayectorias dentro del espacio escénico, y muy importante la organización escénica entre los distintos elementos (bailarines, objetos escenográficos situados). Espacio que implica niveles, focos, planos y distancias, y que puede transcurrir al aire libre, en el teatro, en el ojo de la cámara o en lo televisivo.

Pero aún más relevante, en los '60 del siglo XX comienza a ser puesta en cuestión esta gramática arquitectural de lo teatral del escenario a la italiana: un espacio escénico con tres paredes y la cuarta pared abierta a un auditorio con butacas y palcos, donde hay una perspectiva desde la cual mirar, un centro, un adelante y un atrás del espacio escénico. Todavía en muchos teatros europeos se conserva en el primer piso, en el centro, el palco real donde se ubicaban el rey y la corte. El ballet clásico tiene un ordenamiento; en la Ópera de París hay cinco rangos: *étoiles* (estrellas), *premiers danseurs* (primeros bailarines), *sujets* (protagonistas), *choryphées et quadrille* (corifeos y cuerpo de baile), desde lo más alto a lo más bajo, ordenamiento jerárquico y piramidal de roles protagónicos y solistas hasta otros indiferenciados y colectivos. Esa jerarquía se refleja en el lugar que cada uno utiliza en el espacio escénico: adelante, atrás, centro, lateral derecho, lateral izquierdo. Recordemos que la danza clásica surge ligada a compañías creadas al amparo de las casas reales europeas. La fundación de la Real Academia de Francia (1661) estructura un lenguaje de movimientos y de formas que acelera un camino de profesionalización y separa el baile de la corte (social) del baile escénico (realizado por bailarines entrenados). En los ballets clásicos canónicos se reproduce un orden social, una estructura de poder alrededor del rey, la corte y la aristocracia.

La danza moderna/contemporánea estalla el espacio escénico tradicional. Rancière destaca cómo Loïe Fuller crea un nuevo paradigma, una danza de luz, “una escritura de las formas que determina el espacio mismo de su manifestación” (Rancière, 2013, p. 128), y al mismo tiempo sustrae el cuerpo a la mirada y marca “una ruptura al desahuciar historias y decorados, fragmentar el cuerpo danzante, y hacerlo engendrar formas fuera de sí mismo” (Rancière, 2013, p. 129). Cunningham democratiza el espacio al no fijar un punto privilegiado desde el cual mirar la obra, la que puede ser apreciada desde distintos lugares y, por lo tanto, descentra la visión, no hay un adelante y un atrás.

Esta perspectiva que estalla el espacio implica una mirada crítica y cuestionadora de lo escénico, pero también de lo social y cultural en su conjunto. Un replanteamiento político del cuerpo “no como una entidad autónoma y cerrada sino como un sistema abierto y dinámico de intercambio, que produce constantemente modos de sometimiento y control, así como de resistencias y devenires” recuperando el planteo de Spinoza y Nietzsche de ¿Qué puede un cuerpo? Camino que supone para los estudios de danza “la ampliación de su objeto privilegiado de análisis, supone reclamar que (...) se adentren en otros campos artísticos y creen nuevas posibilidades

para pensar las relaciones entre cuerpos, subjetividades, política y movimiento” (Lepecky, 2006, p. 20).

Así, la danza como práctica artística interviene en la esfera pública, no solo por lo que dice sino por cómo lo dice, expresa nuevas distribuciones de lo sensible e interviene en los órdenes simbólicos, sensoriales y afectivos, que instalan un “sentido común” en una determinada sociedad, proponiendo nuevas articulaciones entre cuerpos, subjetividades y movimiento. ~

Referencias

- Antacli, P. (2020).** Loïe Fuller: la danza serpentina en “la Docta” y sus avatares. *Avances*, (29), 13–29. CePIA, Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28732/30078>
- Bardet, M. (2021).** *Una paradoja moviente: Loïe Fuller*. Eduvim.
- Kong Aránguiz, F. (2015).** Policías del movimiento. Una imagen de la danza en Jacques Rancière. *Revista de Teoría del Arte*, (27). Universidad de Chile.
- Lepecky, A. (2006).** *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Centro Coreográfico Galego, Mercat de les Flors. Universidad de Alcalá.
- Rancière, J. (2009).** *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Lom.
- Rancière, J. (2013).** *Aisthesis. Escenas del régimen escénico del arte*. Manantial.

Marcela Masetti

Psicóloga, profesora y magister en Estudios Sociales Aplicados, Universidad Nacional de Rosario (UNR). Bailarina y coreógrafa. Rectora (2002-2015) y profesora del Instituto Superior Provincial de Danzas de Santa Fe. Investigadora de Artes Escénicas. Doctoranda en Artes, Universidad Nacional de las Artes (UNA-CABA). Integrante de la Red Descentradxs y Cuerpo Danza y Movimiento (Colombia).

Para citar este artículo:

Masetti, M. (2023). Loïe Fuller. Estética y política. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0022

PIEDRA POR MI COMPAÑERA

UN CUERPO ENTRE LA PERFORMANCE, EL ARTE Y LA VIDA

Sofía Barrio

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina.



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

RESUMEN

Este texto es una reflexión sobre una performance realizada en 2020, llamada *Piedra por mi compañera*. El propósito es compartir el proceso creativo y las reflexiones que surgieron antes, durante y después de la acción. La performance consistió en portar un vestido hecho con piedras perforadas y unidas por alambre mientras un video con noticias sobre femicidios era proyectado sobre el cuerpo de la performer y la pared de fondo. La acción fue transmitida de manera virtual por la plataforma Zoom, adaptándose a la pandemia. Así se reflexiona sobre la relación entre el cuerpo como escenario de resistencia y espacio liminal entre la performance y la vida cotidiana, dialogando con otras acciones performativas feministas que inspiraron la propuesta.

Palabras clave / artes escénicas, feminismo, vestido, piedra, resistencia, liminalidad

ABSTRACT

Stone for my partner. A body between performance, art and life / This text is a reflection on a performance realized in 2020, called *Stone for my partner*. The purpose is to share the creative process and the reflections that emerged before, during and after the action. The performance consisted of wearing a dress made of perforated stones joined by wire, while a video with news about femicides was projected on the body of the performer and the wall in the background. The action was transmitted virtually by Zoom, adapted to the pandemic. It seeks to reflect on the relationship between the body as a stage of resistance and liminal space between performance and everyday life, dialoguing with other feminist performative actions that inspired the proposal.

Keywords / performing arts, feminism, dress, stone, resistance, liminality

RESUMO

Pedra por minha companheira. Um corpo entre a performance, a arte e a vida / Este texto é uma reflexão sobre uma performance realizada em 2020, denominada *Pedra per minha companheira*. O objetivo é partilhar o processo criativo e as reflexões que surgiram antes, durante e depois da ação. A performance consistiu em usar um vestido feito de pedras perfuradas presas por arame, enquanto um vídeo com notícias sobre femicídios era projetado no corpo da performer e na parede ao fundo. A ação foi transmitida virtualmente pelo Zoom, adaptando-se à pandemia. Procura-se refletir sobre a relação entre o corpo como palco de resistência e espaço liminar entre a performance e o cotidiano, em diálogo com outras ações performativas feministas que inspiraram a proposta.

Palavras chave / artes cênicas, feminismo, vestido, pedra, resistência, liminaridade

Este texto pretende ser una reflexión, una primera aproximación sobre una performance que realicé en 2020, llamada *Piedra por mi compañera*¹. Mi propósito es compartir parte de mi proceso creativo, las reflexiones que surgieron antes, durante y después de la acción, y abrir un abanico de preguntas sin certezas puestas a disposición de la comunidad de lectorxs de *La boya*. Lejos estoy de plantear una posible conclusión porque considero que el proceso sigue vivo y que “cerrarlo” sería limitar nuevas lecturas y resignificaciones.

En diciembre de 2020 culminé mi paso como alumna por el Taller B de la carrera Licenciatura en Artes Plásticas (Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán) y realicé la entrega de mi proyecto final. La producción de obra no fue mi punto fuerte en el cursado, por lo que decidí poner todo mi esfuerzo en mi última propuesta. La pieza consistía en un objeto, un video, una proyección y una acción simple pero poderosa. A continuación, un fragmento de la fundamentación presentada a les docentes de la cátedra en donde explico la dinámica de la acción:

Dada la coyuntura de público conocimiento, la performance será transmitida de manera virtual. La acción se llevará a cabo en el diván del espacio cultural La Veleta y consistirá en portar un vestido hecho con piedras perforadas y unidas por alambre, mientras un video es proyectado sobre mi cuerpo y la pared de fondo. Todo esto será transmitido por la plataforma Zoom y la duración será determinada por el tiempo de la proyección. Luego el link de reunión se caerá y la reunión se dará por terminada al igual que la performance. (...) El video que se proyectará será una recopilación de noticieros informando sobre femicidios, evidenciando la enunciación discursiva de los medios en relación a los crímenes por odio de género (“crimen pasional”; “fue hallada muerta”; “la encontraron sin vida”, etc.) posicionamiento que implícitamente carga de culpa a la víctima y quita responsabilidad a el/los victimario/victimarios. A esto se le suma en la edición tomas generales sobre marchas de Ni Una Menos, Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito, Encuentro Nacional de Mujeres 2019, performance realizada por la actriz y Licenciada en Artes Escénicas Lucía Dzienczarski en el contexto de “Maratón Performática” en el Museo Provincial Timoteo Navarro en el año 2019², y testimonios de familiares de víctimas de femicidio. Mientras esto suceda, voy a estar parada mirando directo a la cámara o al público detrás de la misma, interpelandolxs y evocando con mi presencia la ausencia de todas aquellas que después de asesinadas pasan a ser un número más. (Barrio, 2020, pp. 9–10)

1 / <https://youtu.be/Qm6Pd-HJkqs>

2 / <https://www.youtube.com/watch?v=LDD8o-qxsWfE>

Mi cursado en el Taller B se caracterizó por un abordaje del proceso creativo desde lo experimental, lo que terminó siendo una línea central de mi propuesta final. Nunca había realizado una performance antes, pero sentía la necesidad de poner mi cuerpo en ese espacio, en esa dinámica. Lo había decidido, mi entrega final iba a ser con una performance.

El recorrido que realicé durante el cursado de la cátedra de Taller B se caracterizó, desde mi perspectiva, por *lo experimental*. Busqué nutrirme de variadas técnicas y materiales. A veces de una manera intuitiva, a veces intentando seguir una lógica discursiva. Pero la mayoría de las veces guiada por mi deseo de entrar en contacto con las distintas realidades que se presentaban en esas instancias de aprendizaje y experimentación. (Barrio, 2020, p. 4)

Había decidido sacar de escena al objeto para poner mi cuerpo en el centro. ¿Me convertía esto en el objeto de la obra? ¿Me estaba “cosificando” sin ser consciente aún de eso? El proceso y la distancia con el mismo me demostraron lo contrario. Poner mi cuerpo en escena, lejos de “cosificarme”, resultó ser un fuerte proceso de “subjetivación”, de diálogo, interacción, fricción y negociación entre mi cuerpo y mis ideas. Mi cuerpo se convirtió en un campo de resistencia. “La performance, un arte consciente y de resistencia, cuestiona las posiciones dominantes que objetivan a la mujer, transforma a las mujeres de objetos pasivos de representación en sujetos activos, en sujetos que se expresan” (Alcázar, 2021).

Tenía pensado hacer la acción a principios de 2020. Luego, lo inesperado. Luego, lo imprevisible: la pandemia de COVID-19. Un evento bisagra que marcó un antes y un después en el frágil montaje de la escena del mundo. Había que resignificar ese abismo al que habíamos quedado expuestos. Inicialmente, la acción estaba pensada para ser realizada al aire libre y, por supuesto, antes de la pandemia no me planteaba si sería con público presencial o a distancia. Pero con la escena del mundo al borde del colapso, frente a frente con su fragilidad, tuve que reformular la estrategia para introducir la ficción que estaba creando en ese contexto. En retrospectiva, entiendo que adaptarme a las circunstancias fue uno de los aspectos más humanos de la propuesta.

Poner mi cuerpo en escena, lejos de “cosificarme”, resultó ser un fuerte proceso de “subjetivación”, de diálogo, interacción, fricción y negociación entre mi cuerpo y mis ideas. Mi cuerpo se convirtió en un campo de resistencia.



Por esto mismo, considero que la acción empezó mucho antes que el momento de transmisión hacia un Otro que observa y comienza a construir su propia ficción a partir de esta. Hay mucho que se pierde en esa transmisión; hay mucho que se pierde al no poder mostrar el proceso, un rasgo propio de la propuesta, claro. Pero hay un cuerpo testigo. Un cuerpo que buscó piedras, que las eligió, que las preparó, que las perforó, que tejió ese vestido, que tejió sus ideas y el texto que las sostiene. El alambre sostuvo las piedras, las palabras sostuvieron las ideas. Alambre, piedras, palabras e ideas, todas montadas sobre un cuerpo que ya no diferenciaba la ficción de la obra de la ficción del sujeto. “Las artistas encuentran en el cuerpo el espacio para la creación, la experimentación y la rebeldía; el cuerpo se vuelve espacio de significación, el objeto y el sujeto creador quedan integrados” (Alcázar, 2021).

Recuerdo que, sobre todo, durante el último tiempo previo a la presentación, mis días enteros se organizaban alrededor de la pieza. Perforar piedras, ubicarlas en el diseño del vestido, probar la resistencia de mi cuerpo a sostenerlo, ver cuánto



tiempo podía aguantarlo, registrar las ideas nuevas que brotaban de estos procesos, intentar sujetarlas, entretejerlas, entramarlas en esa trama singular de sentidos, en ese texto que iba construyendo.

Al mismo tiempo y en paralelo, reconsumir todas las noticias sobre femicidios y temas pertinentes, recortarlos, editarlos, volver a montarlos en una nueva trama ficcional, en un intento de desenmascarar su contenido perverso. Exponer esos montajes ficcionales de los estudios televisivos que se autoproclaman “objetivos”, intentar develar la intención moralizante, punitivista y aleccionadora que ocultan en sus discursos y que cosifican a la mujer posicionándola, ahora sí, como el objeto en la escena. Un objeto sumiso que pide ser destruido, que hace todo para que un otro lo destruya, ese otro que finge ingenuidad, que no sabe lo que hace, preso de su propia naturaleza, víctima de su instinto animal.

Nada en todo el proyecto me costó tanto como tener que ver todos los videos de noticias sobre femicidios, con panelistas frívols e indiferentes que solamente relatan un hecho como si de una noticia común y corriente se tratase. Los índices y estadísticas son solamente números que logran despersonalizar aún más, si es posible, la manera de hablar sobre la vida arrancada y coartada de mujeres y disidencias. (Barrio, 2020, p. 14)

Cuando reflexiono acerca de los límites entre la obra, la performance, el cuerpo y la vida cotidiana, me resulta inevitable pensar el proceso que tuve que transitar para poder llevar a cabo la acción de portar todo el peso del objeto: tuve que preparar mi cuerpo con un entrenamiento específico de fuerza, ejercicios de respiración y meditación. Me parece además una clara alusión de la adecuación que, como mujeres, muchas veces hemos tenido que afrontar a la hora de transitar la calle, instituciones, trabajos, incluso la vida cotidiana del hogar. Es aquí donde encuentro que se

desdibujan los límites, ¿acaso no estaba ya preparada para esto antes de intentar prepararme aún más? ¿Acaso no he tenido que usar ropa más grande de lo normal durante gran parte de mi adolescencia para evitar las miradas lascivas de los transeúntes masculinos? ¿Acaso no estaba acostumbrada ya a los ejercicios de respiración en momentos de ansiedad donde la culpa me invadía sin permiso, al sentir que quizás era yo quien provocaba esas miradas? ¿Acaso no estaba ya acostumbrada a aguantar el peso del mandato?

Es que al hacer visible aquello que insiste en seguir velado, en seguir operando desde el encubrimiento discursivo, todo ese peso se triplica, se hace real. Y se toma dimensión de los atravesamientos diarios, cotidianos, discursivos, físicos, sociales, políticos, a los que la cuerpo se ve sometida. El peso de todos esos mandatos naturalizados, atravesados y sostenidos en un cuerpo, terminan cortando la carne de quien los sostiene.

¿Cuánto dolor tolera un cuerpo?

Ese cuerpo que pugna por liberarse, por soltar todo ese peso que lastima, herencias milenarias. Mientras tanto, el bombardeo mediático continúa. Mientras tanto, nuevos enmascaramientos discursivos buscan seguir moldeando subjetividades.

Mi performance fue un acto de resistencia y lucha, de denuncia y acción, de memoria y justicia, de solidaridad y sororidad, de dolor y esperanza. Cargando esas piedras a la manera de Sísifo, encarnando ahora a Sísifa y “explorando el ámbito de lo posible”, idea de Píndaro en Camus en su ensayo sobre el mito de Sísifo, sigo cuestionando/me ¿cómo cargar con semejante peso de herencia cultural sin renunciar y morir o ser asesinada en el camino? ¿Cómo revelarse a estos mandatos y asumir el costo de tal rebelión? ¿Podemos subvertir el absurdo de cargar con esas piedras/mandatos patriarcales? ¿Podemos soltarlas, hacerlas caer, para nunca más volver a levantarlas? ¿Podemos, desde los feminismos, pensar nuevos horizontes a donde mirar luego de soltar esas piedras? El absurdo aquí se manifiesta en la tensión de un deseo de vivir y la amenaza constante de muerte que enfrentamos sistemáticamente todes aquellos que encarnamos la diferencia sexual.

Cuando pensaba en *Piedra por mi compañera*, analizaba sus dos elementos más evidentes: el vestido y la piedra. El vestido como un arquetipo que nos encierra,

Ese cuerpo que pugna por liberarse, por soltar todo ese peso que lastima, herencias milenarias. Mientras tanto, el bombardeo mediático continúa. Mientras tanto, nuevos enmascaramientos discursivos buscan seguir moldeando subjetividades.

como un molde en torno al cual fueron construyéndose distintos discursos. Pienso en la mujer de todos los tiempos, atada y ataviada con esta prenda, limitada en sus acciones, en su pensamiento, en lo que podía y no decir o hacer. Pretendía entonces realizar un vestido de piedra que representara lo que en realidad pesa cargar todos estos preceptos patriarcales. La piedra como material en diálogo con el vestido, como elemento pesado, longevo, puesto en el cuerpo, friccionando directamente con la piel, aprisionando el cuerpo, cubriéndolo de la adversidad, siendo una adversidad. Mandando a quedarse quieta, inmóvil, y solo cargar con todo ese peso. Porque, al mínimo movimiento, eso que se clava en la carne amenaza con desgarrarla.

“Me parece interesante la fricción que se genera entre el vestido, como prenda simbólica asignada a la mujer y lo femenino, con la materialidad con la que realicé la pieza, que es la piedra” (Barrio, 2020, p. 2). Subvertir los elementos y sus sentidos en el devenir de la vida cotidiana como lo hizo Mónica Mayer con *El Tendedero*, instalación performática que se activa en tanto las mujeres que forman parte del público escriben un *post-it* donde confiesan anónimamente, a modo de denuncia, algo que detestan de su ciudad. Esta obra se actualiza constantemente ya que se adecúa al contexto en donde se exhibe, pero sus consignas como denuncia de la opresión machista y patriarcal evidencian una problemática que nos atraviesa a todas, en todos lados, todo el tiempo. Irrumpir en el tiempo y el espacio para introducir estos elementos, estos sentidos en una nueva escena que no podría jamás escindirse de la escena del mundo ya que esto le da sentido a esta irrupción necesaria, estrategia que interpela e invita, casi obliga, a la reflexión.

Piedra por mi compañera busca entablar un diálogo constante con los feminismos, la vida, el arte y las experiencias que parecen individuales pero son colectivas. Dialoga en su devenir mismo con dos acciones performáticas que considero que potencian sus sentidos. Por un lado, la performance realizada por la actriz y directora tucumana Lucía Dzienczarski, en donde enumera las víctimas de feminicidio hasta la fecha de realización de la acción y lo hace utilizando un megáfono, recordándonos las marchas en las que se pide justicia por las asesinadas. Lucía pone evidencia cómo los medios naturalizan estos datos como si no estuvieran hablando de personas con historias, proyectos, sueños y

Piedra por mi compañera busca entablar un diálogo constante con los feminismos, la vida, el arte y las experiencias que parecen individuales pero son colectivas. Dialoga en su devenir mismo con dos acciones performáticas que considero que potencian sus sentidos.

vidas truncadas. La artista nos está dando coordenadas espacio-temporales, no es en cualquier momento ni en cualquier lugar de Latinoamérica. Es en Argentina, es en Tucumán, es en 2019.

Por otro lado, aparece en la edición del video proyectado sobre mí el registro de la acción que realiza el colectivo LASTESIS en 2019 en Chile, enclave feminista, y nos habla de interseccionalidad, nos habla de qué es ser mujer, ser la diferencia, esa otredad en un sistema patriarcal. Esta acción y sus múltiples réplicas a lo largo y ancho del mundo evidencia que esta problemática no sabe de límites fronterizos ni temporales, trasciende las culturas, los idiomas y las idiosincrasias. Responsabiliza al Estado y a sus cómplices, dota de entidad al patriarcado y a sus agentes perpetradores, y en una acción catártica libera al cuerpo y a la voz de las ataduras y de las responsabilidades que no le corresponden al grito de “y la culpa no era mía, ni dónde estaba, ni cómo vestía”. Mi performance se conecta con estas acciones y con sus contextos. Se viste de piedra y se desnuda de miedo. Se proyecta de dolor y se ilumina de fuerza. Se libera de culpa y reclama justicia.

Después de un tiempo transcurrido y en la distancia entre la acción y este texto, puedo reflexionar sobre cómo se difuminaron los límites entre la vida, el arte, la performance, la acción y la producción. Cuando Josefina Alcazar (2021) afirma que “la performance posibilita el cuestionamiento entre los límites de arte y teoría social” me lleva a pensar que, en realidad, supera los límites de estos ámbitos y se introduce directo a la vida cotidiana, en tanto siendo mujeres constantemente estamos *performeando* nuestro transitar para poder sobrevivir.

La vida nutre las artes, las artes nutren a la vida, toda acción puede ser performática, la performance puede constituir una interrupción en el devenir de la cotidianidad, una irrupción necesaria y urgente, constitutiva para posibilitar nuevos horizontes y transformaciones, cambios paradigmáticos.

Hacer esta acción, vivirla, producirla, transitarla, generó un cambio paradigmático en mí. Me permitió ver e interpretar la vida cotidiana como un escenario donde se narran múltiples ficciones en un continuum dialéctico, presentando de manera performática experiencias individuales que van forjando colectividades, modelando y atravesando nuestros cuerpos. ¿Cómo se amarra un cuerpo, entonces, a estas múltiples ficciones, escenas, montajes, encadenados en una realidad aparentemente inocente que busca constantemente camuflar sus estructuras perversas para operar desde ese ocultamiento y oprimir a dicho cuerpo? ¿Qué sucede cuando esas estructuras se develan en una operación que busca poner en manifiesto esos

entramados? ¿Qué sucede cuando esas estructuras intentan ser subvertidas desde un cuerpo puesto en escena, en acción, tensionando ese entramado aparentemente inmodificable? ¿Es posible pensar y construir nuevas estructuras que nos incluyan sin ser una constante amenaza para nosotres? ¿Desde dónde producir arte? ¿Qué tanto es factible tensionar esas estructuras que nos oprimen? ¿Es realmente posible que el arte produzca nuevas estructuras que efectivamente planteen nuevos horizontes? ~

Referencias

Alcázar, J. (2021). Feminismos y performance en América Latina. El tendadero y Un violador en tu camino. *Cuadernos del CILHA*, (35). <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/5470>

Barrio, S. (2020). Piedra por mi compañera. Inédito.

Sofía Barrio

Licenciada en Artes Plásticas por la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Ha participado en programas de formación e investigación en arte contemporáneo y arteterapia. Ha coordinado y expuesto oralmente en diversos encuentros que vinculan las artes con el psicoanálisis. Es docente, tallerista y RR. HH. en un proyecto de investigación de la UNT.

Para citar este artículo:

Barrio, S. (2023). *Piedra por mi compañera*. Un cuerpo entre la performance, el arte y la vida. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0023

EPISTEMOLOGÍAS PARA (RE)PENSAR EL CIRCO QUE HACEMOS HOY DESDE EL SUR SUR

Francisco Negri

Universidad Nacional de San Martín, Argentina.

ORCID: 0000-0003-4005-1825



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

RESUMEN

El siguiente artículo busca desarrollar una serie de reflexiones a partir del proceso de investigación llevado adelante en Espacio Txawün, Chile, por la compañía de circo Colectivo Bordel. De manera de evidenciar algunos elementos desde los cuales se desarrolló el trabajo, se propuso tomar esos acontecimientos para construir una epistemología de la experiencia realizada que entrecruza formas de enunciación de las prácticas artísticas, referencias teóricas e imaginación poética, como modos de sentipensar contemporáneos para discutir de forma crítica los procedimientos de creación performática en el circo actual.

Palabras clave / circo, procedimientos, investigación performática, metodología subnormal, artes escénicas

ABSTRACT

Epistemologies to (re)think the circus we do today from the south south / The following article aimed to develop a series of reflections based on the research process carried out at Espacio Txawün, Chile, by the circus company Colectivo Bordel. Seeking to highlight certain elements from which the work was developed, it was proposed to use these events to construct an epistemology of the experience that intertwines forms of artistic practice enunciation, theoretical references, and poetic imagination as contemporary ways of feeling-thinking to critically discuss the procedures of performative creation in today's circus.

Keywords / circus; procedures; performative research; subnormal methodology, performing arts

RESUMO

Epistemologias para (re)pensar o circo que fazemos hoje desde o sul sul / O seguinte artigo tem como objetivo desenvolver uma série de reflexões a partir do processo de pesquisa realizado no Espacio Txawün, no Chile, pela companhia de circo Colectivo Bordel. Buscando evidenciar alguns elementos a partir dos quais o trabalho foi desenvolvido, propôs-se a construir uma epistemologia da experiência realizada que entrecruza formas de enunciação das práticas artísticas, referências teóricas e imaginação poética, como modos de sentipensar contemporâneos para discutir de forma crítica os procedimentos de criação performática no circo atual.

Palavras chave / circo, procedimentos, pesquisa performática, metodologia subnormal, artes cênicas

Raíz

Durante los últimos días de noviembre y los primeros días de diciembre de 2022 formé parte de una residencia de investigación y creación en Padre las Casas, Región de la Araucanía, Chile, junto con la compañía que integro, el Colectivo Bordel. Dicha instancia fue producida por la Organización en Tránsito y Espacio Txawün, un lugar destinado a alojar proyectos de investigación artística, residencias, cruces entre agentes sociales, y reunir debates cruciales para el territorio en el que se encuentra. Ubicado a unos quince kilómetros de Temuco, Txawün está emplazado en el territorio mapuche Wallmapu y funciona como un espacio de encuentro, de resistencia, de intercambio y también de resguardo. El lugar disponible para el desarrollo de nuestra instancia de investigación constaba de un domo dispuesto para la representación teatral pero también de las varias hectáreas de vegetación que componen el territorio total. Hago esta breve puesta en sintonía para nombrar algunos detalles que funcionarán como articuladores y constructores de sentido en el texto.

Desde que volví a Buenos Aires luego de esa experiencia quiero recuperar algunas puntas para pensar una escritura que trabaje sobre lo que circuló en el cuerpo, en el espacio y entre nosotrxs durante esos días. Entre un modo de nombrar y evidenciar(me) algunas ideas y la posibilidad de construir una epistemología de la experiencia vivida, del proceso de residencia como una operación particular de la investigación. Invito a leer este escrito como el trazo sensible de una serie de acontecimientos que transcurren entre un acá y un allá disperso que varía de significados: a veces allá, Temuco, y acá, Buenos Aires; otras, allá pasado y acá presente, y asumo que otros sentidos aún por descubrir.

Tronco

Vivenciar y tener la oportunidad de desarrollar un proceso en residencia implica una experiencia muy particular durante una investigación. Percibo que durante los últimos años comenzó a circular y valorizarse cada vez más este modo singular de trabajo, que adquiere una jerarquía crucial y que muchas veces se plantea como la única forma posible de desarrollar un proyecto. Las particularidades de cada propuesta (producidas por instituciones, públicas o privadas o autogestionadas por los propios artistas) influyen de manera central en las formas de trabajo, en muchos casos y, decisivamente, facilitando formas de supervivencia en el transcurso de la estancia de investigación/creación. En mi caso, la primera vez que escuché hablar de

esta modalidad fue en la voz de un colega artista de circo y director brasilero que venía de vivir durante quince años en Europa; nombraba que allá todas las compañías y artistas se manejaban a través de residencias. En ese sentido, la idea de una residencia siempre estuvo teñida de una manera ideal de trabajo, a la cual aspirábamos, en un contexto de mucha precarización laboral para lxs artistas que impedía poder imaginarla como algo factible. Este es el marco que configura un primer acercamiento a este tipo de instancias de investigación, siempre anhelado y finalmente posible de ser vivido.

Nuestra llegada a la residencia se dio en un contexto en el cual el grupo —el Colectivo Bordel¹— tenía pausada su actividad hacía algunos meses, pero con intenciones de continuar desarrollando nuestro último trabajo *(re)Start* —hasta el momento solo estrenado en una versión breve y en formato trabajo en proceso—². Con una ilusión y una expectativa desorganizada comenzó la primera semana de trabajo, y esos días sirvieron para recuperar una sintonía común con el grupo, para descubrir cómo era la energía que circulaba entre nosotrxs en ese espacio y en ese tiempo particular. A partir de una serie de consignas propuestas por Verónica Capozzoli —persona responsable de llevar adelante la organización de la residencia y estimular algunas prácticas grupales para el desarrollo de indagaciones propias— empezamos a hacernos preguntas acerca de lo que nos interesaba trabajar individual y colectivamente, abriendo un diálogo entre nosotrxs y permeando una manera muy nueva de vivenciar el proceso de investigación. Nuestra residencia en Espacio Txawün implicó viajar todos los días durante unos cuarenta minutos, de ida y de vuelta, en una miniván desde el centro de Temuco al campo, circulando por una ruta montañosa, con un paisaje hecho de pequeñas casas separadas entre sí por algunos alambrados, con mucho terreno para plantar, criar animales y cultivar. De esa ruta se desprendía un pequeño camino de tierra casi imperceptible por el que la camioneta pasaba apretada entre árboles, nos llevaba haciendo varias curvas y contracurvas y, muy entrados en la montaña, a nuestro lugar de trabajo.

Una de las primeras cosas que nos cuentan lxs gestores del espacio es que la llegada del público de las urbes a ese territorio intenta ser muy cuidadosa, procurando respetar la tranquilidad de los vecinos y de todas las especies que habitan allí. Esto nos obliga a abandonar muy rápidamente nuestro espíritu turístico, urbano, cita-

En ese sentido, la idea de una residencia siempre estuvo teñida de una manera ideal de trabajo, a la cual aspirábamos, en un contexto de mucha precarización laboral para lxs artistas que impedía poder imaginarla como algo factible.

1 / Colectivo de circo contemporáneo fundado en el año 2018 por Isabel González, Pablo Muschietti y Francisco Negri. Desarrollan trabajos de autoría propia que pendulan por diversos intereses, como la ciencia, la multirreferencialidad, las mutaciones del cuerpo y el tiempo.

2 / Para una reflexión sobre el proceso de trabajo de *(re)Start* ver “Estar jugado, caer torcido”, Francisco Negri, 2021.

dino, y adentrarnos en otro tiempo, otra temperatura, otros modos de ver, de pensar, de decir y de hacer. Así se abre una primera fractura, absolutamente vital y estructural en torno a la experiencia, que es el adentrarse en una nueva configuración singular y colectiva que muy rápidamente detona otros intereses para nuestro proyecto. Hacia el final del primer día de trabajo nos reunimos e intercambiamos reflexiones sobre la jornada. En esa conversación se expone lo que mencionaba recién, la fascinación que nos provoca poder disponer del tiempo para quedarnos mirando una vaca o un pájaro a lo lejos, percibir sus gestos y sentir que aprendemos algo de ellxs. Habitando así los márgenes de una ciudad, apenas alejados del asfalto, comenzamos a desarrollar desde el día uno una metodología subnormal (Egaña, 2012) que nos habilita y nos resetea de manera transversal, suspendiendo todas las formas conocidas y todos los intereses que traíamos. Esta primera ruptura no solo exige un barajar y dar de nuevo, sino la necesidad de utilizar e inventar otras cartas para jugar a un juego que existe únicamente allí, con reglas que —por ahora— desconocemos.

El segundo o tercer día la propuesta es una invitación a comenzar a vincularnos con el territorio, habitar otros paisajes del lugar y, por alguna razón desconocida, nos interesamos en trabajar en un bosque formado por múltiples árboles en los cuales nosotrxs vemos una potencialidad creativa. De forma errática comenzamos a probar formas de subir, de bajar, de permanecer ahí arriba, y casi como una brújula invade mi cabeza el título de un texto de Marie Bardet: “¿Cómo def-hendirse en un hueco, en cuero y en el culo (del mundo)?” (2020). Lo repito como un mantra que no vuelvo público, así ese texto se convierte en una forma de pensar mi proceso de búsqueda, una forma de construir sentidos propios y también en un secreto con el paisaje. Me obsesiono con encontrar huecos en los árboles y, siguiendo las experiencias que nombra la autora en su escrito, me pregunto cuánto tiempo puedo pasar allá arriba; construyo y desarrollo una relación personal con el espacio, discurso de manera improductiva y me siento el niñx *queer* del texto que se defiende del mundo hundiéndose entre las ramas y la corteza. Sin que medien palabras, nos damos cuenta de que a lxs tres nos interesa trabajar en ese espacio, así que comenzamos a desarrollar prácticas que busquen adaptar nuestro material al bosque, asumiendo la mutabilidad de la investigación y aceptando que el primer objetivo

Así se abre una primera fractura, absolutamente vital y estructural en torno a la experiencia, que es el adentrarse en una nueva configuración singular y colectiva que muy rápidamente detona otros intereses para nuestro proyecto.



con el que llegamos a la residencia —desarrollar una versión extendida de nuestra última obra— ya no nos convoca como tal. Comenzamos a habitar entonces una marginalidad de nuestro propio trabajo, rajándonos del productivismo y pensando, a partir del título de nuestra obra, en un volver a empezar³. Retomando y parafraseando a Egaña (2012), esa metodología subnormal, a la que hacía referencia al comienzo, se da a través de este procedimiento vital y metodológico que se hace entre un residir y un huir entre ramas. Un proceso de bosquizarse, como menciona Morizot (2020), en cuanto al ir al bosque pero también haciendo alusión a una manera singular de vincularnos con ese entorno, dejándonos colonizar por ese bosque y las otras formas de atención, de escucha y de tiempo que propone.

Durante una de las prácticas que desarrollamos, Verónica nos propone una pregunta para cambiar el sentido de la improvisación, nos dice: “¿qué hay debajo de la tierra?”. En ese cambio de estímulo hay una alteración de la orientación del mundo, lo que está arriba pasa abajo y hay una sensación de curiosidad en indagar y descubrir lo que se encuentra debajo del suelo. La imagen de lo invisible o lo que no se puede ver abre un interés corporal que transforma el peso del cuerpo; a su vez, esa pregunta indaga en los sentidos de la investigación en la que nos encontramos

3 / La obra se llama *(re) Start*, y una traducción posible sería *(re)empezar* o *(volver a)empezar*. Odiamos que sea en inglés, pero nos hizo siempre mucho sentido el significado.

como Colectivo. El debajo de la tierra es pensable en torno a la improvisación y sus aspectos casi coreográficos, pero también con relación a la búsqueda que estamos desarrollando. Esa pregunta trabaja de forma tácita y silenciosa a partir de una cuestión central que es el límite. Al recuperar este recuerdo me resulta posible pensar en Simondon y su lectura a través de Bardet (2019). Creo entonces que, si todo límite implica una relación, lo que se devela en esa pregunta originaria de Verónica es el trazo de esas vinculaciones posibles, el engranaje que configura un sentir, un tocar y un colgar de los árboles y un habitar del suelo que produce estímulos para la permanencia o el sopesar entre ramas⁴.

Me interesa hacer un *zoom in* en esto: cuando volví a Buenos Aires después de dos semanas de residencia noté que tenía una astilla clavada en mi mano que me acompañó de forma sigilosa, cómplice y secreta, durante los días siguientes y que funcionó como un talismán para la desorientación que viví en ese regreso. Esa pequeña compañera era el recuerdo vivo de los días en los que el tiempo pasaba de otra manera y vivir significaba otra cosa. Retomando el texto sobre Simondon, esa astilla fue el hackeo perfecto para pensar —acá— la piel como límite y relación, abandonando su aspecto entero, acabado, claro y delimitante con un afuera inteligible. Ya no hay algo arriba de la tierra que es visible y algo que está debajo invisible, sino que ambos mundos comienzan a contaminarse entre sí. Esa astilla logró perforar sigilosamente la frontera de la piel, logró inmiscuirse en el mundo subterráneo, volviendo la piel una vidriera transparente de esa fisura, la mirilla que evidencia una contaminación de los mundos o una forma de demostrar una totalidad que deja de ser binaria: adentro invisible/afuera visible, mundo exterior/mundo interior. Me miro la mano varias veces al día, intentando observar los pequeños cambios y alteraciones en esa simpóiesis⁵ (Haraway, 2019); así me voy dando cuenta de que mientras la astilla comienza a desintegrarse y desdibujarse, la piel pierde capas, dejándola cada vez más expuesta. Fiel a su naturaleza imperceptible, uno de los días en los que levanto mi mano para ver, la astilla ya no estaba.

Pienso, luego de irme brevemente por las ramas, si no es posible configurar una epistemología de la astilla, una manera de pensar un vínculo entre esa experiencia

Esa astilla logró perforar sigilosamente la frontera de la piel, logró inmiscuirse en el mundo subterráneo, volviendo la piel una vidriera transparente de esa fisura, la mirilla que evidencia una contaminación de los mundos o una forma de demostrar una totalidad que deja de ser binaria: adentro invisible/afuera visible, mundo exterior/mundo interior.

4 / Para un análisis profundo sobre la idea de sopesar, ver Bardet (2021).

5 / Simpóiesis: capacidad de generar-con, en oposición a la idea de auto-creación. Describe un proceso en el cual dos agentes (humanos o no-humanos) actúan en colaboración.

silenciosa y el proceso creativo de la obra. Me pregunto, entonces, cuáles son los sentidos que “esconde” el trabajo y cómo esa astilla fugitiva de su naturaleza, escondida, sigilosa pero perceptible, puede permitirnos ramificar las ideas que envuelven el proceso creativo. A partir de esto último recuerdo que Verónica Capozzoli nos comparte en una de las sesiones de entrenamiento de la residencia su perspectiva de pensar la dramaturgia en el circo a través de la idea de “líneas de fuga” de Deleuze y Guattari. Me permito desviar el concepto un momento y sugerir, a partir de este paisaje ya bastante ramificado, la imagen de las raíces de un árbol, pensar en sus desviaciones, las conexiones y vinculaciones con otros árboles por debajo de la tierra, pero también los entramados de las ramas en sus copas que hacen perder el punto de origen y se vuelven paisaje común.

Copa

Ya sin saber qué de todo esto surge allá o acá es que retomo una pregunta que me obsesiona hace mucho tiempo. Un interrogante abierto, sin formulaciones claras y estáticas, sino a través de un interés general, infantil y curioso por pensar y articular reflexiones. Esa (no)pregunta tiene que ver con descubrir de

qué manera es posible trabajar el lenguaje del circo, cómo podemos referirnos a él, qué vinculaciones podemos desarrollar, qué podemos pedirle y qué cosas quedan —necesariamente— por fuera. Así, a través de este manojito de referencias ramificadas, entre las líneas de fuga y mi relación personal siempre compleja con el circo (Negri, 2022), es que me pregunto ¿cómo desaprender una técnica para poder descomponer su valor de uso y convertirla en una forma de pensamiento? ¿Es posible pensar la técnica como formas de habitar el espacio de forma atenta y para unirnos en el desafío común de hacer una obra? ¿Cómo romper la normatividad, el disciplinamiento y el productivismo que impone la técnica de circo?

Después de intentar durante mucho tiempo desprenderme de la técnica, renegar de ella, es que intento aquí y ahora astillarla. No sé cómo deviene una técnica astillada, pero asumo que dejar atravesar la técnica por esa epistemología de la astilla puede traer un paisaje nuevo para indagar, en el que aquello que siempre permaneció por debajo de los aspectos visibles pueda salir a flote y abra nuevas capas que transformen lo conocido en una sorpresa. A partir de un golpe seco se abre hacia el

¿cómo desaprender una técnica para poder descomponer su valor de uso y convertirla en una forma de pensamiento? ¿Es posible pensar la técnica como formas de habitar el espacio de forma atenta y para unirnos en el desafío común de hacer una obra?

interior de su naturaleza misma un mapa de esquirlas de técnica, algunas sirven para hacer fuego, otras para construir otra cosa y muchas quedan en el piso, reparadas y descartadas. Quizás algunas aparezcan debajo de alguna piel, de forma impune y discreta sean llevadas de forma sigilosa hasta que por su propio devenir desaparezcan. Hay en este breve gesto ficcional un trabajo de desmembrar, a través de las experiencias acontecidas, al circo, pensar cómo lo cargamos, cómo lo llevamos con nosotrxs, a través de qué acciones, de qué formas de habitar el espacio y el territorio. No se trata de cortar de raíz y empezar de cero, sino de seguir con el problema, como nos sugiere Haraway (2019). Quizás esa técnica astillada es justamente una caja de herramientas, una serie de repertorios corporales (Taylor, 2015) con los cuales poder investigar entre ramas, huecos y cuerpos. Volviendo por un momento al comienzo, una técnica astillada es quizás la manera de poner en duda ese saber, de construir una metodología subnormal entre la intimidad, el encuentro de los cuerpos, las formas incorrectas del truco y el ser desleal al riesgo. Una forma de rajarse del productivismo (Bardet, 2021), de poder desarrollar procesos creativos que permitan “perder” el tiempo mirando el paisaje y aprendiendo algo de él.

Para salir de este enredo y como forma de fuga de este texto —por momentos inabarcable—, aprendí con la lengua lesbiana de val flores (2016), a pensar en el circo como un sur dentro de las prácticas artísticas. Un lenguaje siempre marginado de la esfera pública, del debate político, del reconocimiento estatal, de la circulación del saber, de la escritura teórica. Un modo de hacer siempre minorizado, poco rentable, fracasado, desvalorizado, inutilizado. Me pregunto entonces, desde el sur sur —circo y Temuco—, devenido epistemología astillada, si algún día estrenaremos la obra sin fin en la que nos encontramos como grupo. ~

Referencias

Bardet M. (2019). Límite y relación: pensar el contacto desde la filosofía de Gilbert Somondon. *Revista de Filosofía*, 76, 39–56. <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/55760/58672>

Bardet, M. (2020). ¿Cómo def–hendirse en un hueco, en cuero y en culo (del mundo)? Lecturas des–ubicadas y ca–lientes. En De Mauro Rucovsky, M. y Axt, B. (Comps.). *Metafísicas sexuales Canibalismo y devoración de Paul B. Preciado en América Latina* (pp. 1–12). Egales.

Bardet, M. (2021). *Perder la cara*. Cactus.

Egaña Rojas, L. (2012). Metodologías subnormales. Texto leído en el marco del “Seminario Gramsci”, 13/11/2012. La Capella, Barcelona. http://www.bibliotecafragmentada.org/wpcontent/uploads/2012/12/EGANA_Lucia_Metodologiasubnormales.pdf

flores, v. (2016). La intimidad del procedimiento. Escritura, lesbiana, sur como prácticas de sí. *Babedec*. 6(11). <https://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2016/11/La-intimidad-del-procedimiento.-Escritura-lesbiana-sur-como-prácticas-de-s%C3%AD.pdf>

Haraway, D. J. (2019). *Seguir con el problema: generar parentesco con el Chthuluceno*. Consonni.

Morizot, B. (2020). *Bosquizarse*. Disponible en <https://simbiologia.cck.gob.ar/publicaciones/bosquizarse/>

Negri, F. (2021). *Estar jugado. Caer torcido*. Trabajo final del Seminario “Escrituras tráfugas. Prácticas de desgobierno ficcional”. Docente val flores.

EAYP–UNSAM.

Negri, F. (2022). *Yo con el circo, una relación con el lenguaje*. Ponencia presentada en las I Jornadas Internacionales de Investigación en Artes. EAYP–UNSAM.

Taylor, D. (2015). El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas. Universidad Alberto Hurtado.

Francisco Negri

Licenciado en Artes Escénicas y Maestrando en Prácticas Artísticas Contemporáneas, ambas por la EAYP–UNSAM. Desarrolla su actividad profesional entre la creación, la docencia, la investigación teórica y la gestión cultural. Es gestor y editor de la plataforma web *Pistas de Circo*, dedicada a la publicación de ensayos escritos sobre circo.

—

Para citar este artículo:

Negri, F. (2023). Epistemologías para (re) pensar el circo que hacemos hoy desde el sur sur. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0024

DEL HÁBITO A LA ESCENA LA EXPERIENCIA COMO CONTINUIDAD

Ana Paula Castro Merlo

Universidad Nacional de La Rioja, Universidad Provincial de Córdoba,
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

ORCID: 0000-0003-3555-8613



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

RESUMEN

El presente trabajo propone un recorrido reflexivo a partir de considerar la propuesta de la fenomenología de la corporeidad en su definición de experiencia del danzar como "existencia completa". Se pregunta sobre la continuidad entre la actitud técnico-expresiva y la actitud del cuerpo ordinario sostenida en la experiencia del cuerpo vivido. Del mismo modo, reflexiona sobre dicha continuidad en la consideración del hábito técnico.

Palabras clave / experiencia, cuerpos de escena, hábito, actitud técnico-expresiva, existencia completa, artes escénicas

ABSTRACT

From habit to scene. Experience as continuity / This paper proposes a reflective journey from considering the proposal of the phenomenology of corporeity in its definition of dance experience as "complete existence". He wonders about the continuity between the technical-expressive attitude and the attitude of the ordinary body, sustained in the experience of the lived body. In the same way, it reflects on this continuity, in the consideration of the technical habit.

Keywords / experience, stage bodies, habit, technical-expressive attitude, entire existence, performing arts

RESUMO

Do hábito à cena. A experiência como continuidade / O presente trabalho propõe um percurso reflexivo a partir de considerar a proposta da fenomenologia da corporeidade em sua definição de experiência do dançar como "existência completa". Interroga-se sobre a continuidade entre a atitude técnico-expressiva e a atitude do corpo ordinário, sustentada na experiência do corpo vivido. De igual modo, ela reflecte sobre esta continuidade, na consideração do hábito técnico.

Palavras chave / experiência, corpos de cena, hábito, atitude técnico-expressiva, existência completa, artes cênicas

Tomboy “

Yo no sé cómo se hace para andar por el mundo como si solo hubiera una posibilidad para cada cual, una manera de estar vivos inoculada en las venas durante la niñez, un remedio que va liberándose lentamente en la sangre a lo largo de los años igual que un veneno que se convierte en un antídoto contra cualquier desobediencia que pudiera despertarse en el cuerpo. Pero el cuerpo no es una materia sumisa, una boca que traga limpiamente aquello con que se la alimenta. Es un entramado de pequeños filamentos, como imagino que son los hilos de luz de las estrellas. Lo que nunca podría ser tocado: eso es el cuerpo. Lo que siempre queda afuera de la ley cuando la ley es maciza y violenta, una piedra descomunal cayendo desde lo alto de una cima, arrasando lo que encuentra. ¿Cómo pueden entonces andar tan cómodos y felices en un cuerpo, cómo hacen para tener la certeza, la seguridad de que son eso: esa sangre, esos órganos, ese sexo, esa especie? ¿Nunca quisiste ser un lagarto prendido cada día del calor del sol hasta quemarse el cuero, un hombre viejo, una enredadera apretándose contra el tronco de un árbol para tener de dónde sostenerse, un chico corriendo hasta que el corazón se le sale del pecho de pura energía brutal, de puro deseo? Nos esforzamos tanto por ser aquello a lo que nos parecemos. ¿Nunca se te ocurrió cómo sería si en lugar de manos tuvieras garras o raíces o aletas, cómo sería si la única manera de vivir fuera en silencio o aullando de placer o de dolor o de miedo, si no hubiera palabras y el alma de cada cosa viva se midiera por la intensidad de la que es capaz una vez que queda suelta? (Masin, 2018)



Reflexiones sobre la experiencia

En innumerables ocasiones me he preguntado qué de la filosofía merleau-pontiana es lo que resulta tan atractivo a aquellos pensadores que han intentado construir el aparato teórico de la danza: y ahora entiendo que no es solo su consideración de la temática de la corporeidad, sino más bien su insistencia en sostener la posibilidad del carácter *manifiestamente ambiguo* (García, 2017, p. 63) de algunos de sus conceptos (tal como el de hábito¹). Para García (2017), Merleau-Ponty logra cuestionar la validez de categorías filosóficas tradicionales, introducir nuevos sentidos en los términos que las explicitan y señalar su singularidad. Así, el pensamiento del filósofo francés genera condiciones de reflexión que dan lugar al desarrollo de la investigación en prácticas artísticas, las que proponen nuevas miradas sobre el conocimiento, a partir de sus objetos de estudio.

Esas condiciones de reflexión nos interpelan a los artistas de las artes vivas² a preguntarnos por nuestras categorías tradicionales, aquellas que sostienen nuestras prácticas artísticas y discursivas. Tanto en ámbitos de creación (ensayos), como en ámbitos de estudio (talleres, seminarios, espacios curriculares), se escuchan expresiones categóricas respecto del cuerpo, su experiencia y sus producciones simbólicas, pensándolo como una evidencia incuestionable. Pero lo cierto es que estas expresiones esconden un núcleo dogmático y de sentido común que se nos vuelven en contra cada vez que nuestro “cuerpo propio” se nos torna extraño (Waldenfels, 2004)³.

Por esta razón, en lo que sigue me ocuparé de reflexionar sobre dos puntos que considero fundamentales con relación a las prácticas contemporáneas de danza, reflexión suscitada a partir de la lectura de autores ligados a la fenomenología. En primer término, plantearé la cuestión sobre si cabe la pregunta por la continuidad

1/ Según García (2017), el concepto de hábito tiene una extensa tradición filosófica que trata de delimitarlo. En lo que respecta al tratamiento en este artículo, se piensa exclusivamente en el marco de la filosofía merleau-pontiana, haciendo referencia fundamentalmente a la obra *Fenomenología de la Percepción*.

2/ Aludimos aquí a las artes vivas como concepto contenedor de un sinnúmero de prácticas contemporáneas de danza que resultan prácticas de excedencia, experimentales, laboratoriales y en cruce, que por lo general tienden a cuestionar los límites disciplinares de lo que conocemos como danza. En adelante,

cada vez que mencionemos danza, referiremos a este fenómeno complejo, que es el paisaje donde circulan nuestras prácticas del presente.

3/ Pensando aquí en el término sin ser exhaustivos, tal como lo plantea Waldenfels en sus consideraciones (2004, p. 28).

en la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva⁴ y el modo de la actitud del cuerpo ordinario, siendo que el sujeto que vive el mundo es uno y el mismo, pensando en el horizonte de la descripción fenomenológica de la experiencia (modo de darse del cuerpo vivido), y en la descripción de la actitud técnico–expresiva como modo de “comprensión de las dialécticas del *cuerpo vivido*” (Battán Horenstein, 2019)⁵. En el apartado siguiente, me ocuparé de plantear la segunda cuestión: ¿podemos preguntarnos por la continuidad de la experiencia en el terreno de la adquisición del hábito, que en el caso de los bailarines no tendría que ver solo con el refinamiento de un hábito motor, sino con la preparación de un “cuerpo de escena” y no solo “un cuerpo de danza” (Foster, 1997)⁶?

Con vistas a poner en consideración el primer asunto, hago expresa mi coincidencia con parte de la exposición argumental que Battán Horenstein lleva adelante en su artículo “El dilema del bailarín famoso, el bailar como estructura de sentido” (2019), en donde defiende la idea de que la experiencia del bailar no solo “no es una segunda kinestesia” sino que debe ser considerada como “existencia completa”⁷. Así, al fenómeno de la experiencia del bailar se le reconoce una estructura interna de sentido, factible de ser descripta fenomenológicamente y de ser admitida como un modo y variación del ser total del sujeto. Con esto se muestra que lo que le interesa del bailar a la fenomenología de la corporeidad es su *propiedad kinestésica*, la cual considera como una variante válida del fenómeno de la motricidad, hecho que le permite avanzar en nuevos “dominios de sentido para describir” (Battán Horenstein, 2019).

4/ Battán Horenstein (2021) considera la definición de la “actitud técnica” en su artículo “El dilema del bailarín famoso”. En nuestro caso, completamos la adjetivación sumando el término expresión, resultado de la investigación que se encuentra en desarrollo en el marco de mi tesis doctoral (Beca SECYT–UNC).

5/ No hay indicación de paginación porque se cuenta para la escritura de este trabajo con una versión preliminar

del documento previa al texto publicado, compartido por la autora para su estudio. Igualmente, se incluyen en las referencias bibliográficas los datos del texto publicado como capítulo del libro editado por Xavier Escribano.

6/ Se introduce aquí la estructura conceptual del “cuerpo de danza”, descripta por S. L. Foster en su artículo “Cuerpos de danza”.

7/ En términos generales, podemos decir que la noción de “existencia comple-

ta” refiere a un modo singular de conformación de la experiencia en situaciones como la infancia o la enfermedad que “no pueden ser comprendidas en términos de falta o carencia por comparación con (...) la vida adulta o el estado de normalidad” (Battán Horenstein, 2022), por ejemplo. Para un estudio en profundidad sobre este asunto, se recomienda la lectura pormenorizada de los artículos de Battán Horenstein.

Sobre la base de estas observaciones, introduzco para la reflexión las siguientes preguntas: ¿en qué términos aporta sentido a nuestras prácticas el hecho de considerar la propiedad kinestésica del danzar como existencia completa? ¿En qué términos aporta sentido pensar la continuidad en la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva y el modo del cuerpo ordinario?

Si partimos de la idea afirmativa de que la actitud técnico–expresiva (interés motivado de dirigirse al mundo en términos de movimiento y expresión) forma parte indisociable del cuerpo vivido del bailarín, podemos plantear la dificultad de pensar dicha actitud separadamente del *continuum* de vida. El cuerpo hábil despliega su actitud intencional cuando

el contexto lo requiere, cuando debe asumir su rol profesional dentro del mundo de la cultura, pero no deja de ser cuerpo ordinario, tal como el de cualquier otra persona que habita el mundo. Su capacidad motriz no evidencia que la experticia desarrollada abra un mundo distinto, sino que, en todo caso, se puede considerar como una variación o un matiz perceptivo de ese mundo. Ciertamente, podemos apoyar esta idea en la noción que propone Mauss (1997) sobre la técnica, la cual considera como “una acción que es efectiva y tradicional (...) *no (...) diferente*⁸ de una acción mágica, religiosa o simbólica (p. 391)”.

Llamando la atención sobre este asunto, lo que quiero hacer notar es que, desde mi punto de vista, las técnicas de danza no funcionan de manera distinta a la adquisición de cualquier otro hábito motor; por lo tanto, reconocer la experiencia del danzar como existencia completa no otorga un carácter particular o distintivo a dicha experiencia. Tal como afirma Mauss, lo que sucede en cualquier caso es una “adaptación del cuerpo a su uso” (1997, p. 404)⁹, y por ello la ampliación del repertorio motriz no sería el rasgo distintivo del fenómeno danzado. En este punto, acordamos con el planteo que realiza André Lepecki en su libro *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2006). Allí expone un profundo análisis sobre obras de artistas contemporáneos que han experimentado con ejercicios coreográficos que ponen en jaque la imbricación ontológica de la danza con el movimiento (2006, p. 14). Lepecki afirma que la tarea de desmantelamiento de la idea de la danza como “flujo y continuidad de movimiento” se traduce en un síntoma de “inactividad” general en la comunidad dancística. Así defiende el hecho de que las prácti-

las técnicas de danza no funcionan de manera distinta a la adquisición de cualquier otro hábito motor; por lo tanto, reconocer la experiencia del danzar como existencia completa no otorga un carácter particular o distintivo a dicha experiencia.

8 / Las cursivas son mías.

9 / De hecho, considera al baile dentro de su clasificación de las diferentes técnicas del cuerpo (p. 399).



Ana Castro Merlo
en *Garza Mora*.
/ PH: Daiana Kitl.

cas coreográficas actuales sean consideradas “experimentos artísticos válidos” (2006, p. 15), contra el planteo de la crítica que muchas veces niega a ese tipo de trabajo experimental su condición de danza. De esta manera, tal como propone el autor, las obras artísticas experimentales plantean nuevos desafíos intelectuales.

Si consideramos el análisis de esos artefactos culturales solo a partir de una lectura kinestésica, seguramente será en detrimento de la “dimensión sensible del sentido” (Alloa, 2014, p. 203), pensando aquí que, si bien esta dimensión está fuertemente anclada en lo corporal, se expande hacia el lenguaje y el mundo intersubjetivo que este habilita.

Reflexiones sobre el hábito

Reconociendo la dificultad que presenta considerar la experiencia del fenómeno del danzar como “existencia completa” en tanto propiedad kinestésica singular, me he ocupado hasta aquí de tratar de responder a la pregunta por la continuidad de la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva y el modo del cuerpo ordinario. Para ello, intenté mostrar la vía de la respuesta afirmativa: es decir, pensar la continuidad de la experiencia en la medida en que no podemos diferenciar sustancialmente la actitud técnico–expresiva del resto de las técnicas del cuerpo, tal y como lo considera Mauss (1997).

Queda pendiente ahora desarrollar la problemática relacionada con la pregunta sobre la continuidad de la experiencia en el contexto de adquisición del hábito¹⁰. Tal y como lo adelanté, en el caso de los bailarines la continuidad no tendría que ver solamente con el refinamiento de un hábito motor, sino con la preparación de un “cuerpo de escena” y no solo “un cuerpo de danza”.

Me permito introducir aquí la idea de que la técnica de danza *no es* (desde mi perspectiva) un modelo a alcanzar determinada configuración corporal; más bien apuesto a pensar la práctica técnica en su

doble carácter de conjunto de procedimientos (recursos y/o herramientas) y conjunto de capacidades (destrezas y/o habilidades) que se adquieren mediante la práctica en la experiencia. Este doble carácter permitiría al bailarín acceder a una mayor paleta motriz, sin olvidar que mediante la consideración de la sedimentación (García, 2017) el cuerpo habitual¹¹ y su actitud natural no se diluyen por completo. Por el contrario, el cuerpo habitual

no solo posibilita y es garante del cuerpo actual, sino que se mantiene latente y configurando el horizonte de sentido (García, 2017). Ciertamente, en muchas oportunidades, el bailarín opera sobre esa sedimentación ya que *le sirve* de materia prima para sus improvisaciones, por ejemplo. Lo que quiero hacer notar es que durante la adquisición del hábito técnico hay un constante intercambio entre el cuerpo habitual y el cuerpo actual. Mientras ese intercambio multiplique su direccionalidad consigo, con los otros, y con el mundo, mayor será el flujo creativo que despliegue la expresividad sensible del cuerpo.

Lo que quiero hacer notar es que durante la adquisición del hábito técnico hay un constante intercambio entre el cuerpo habitual y el cuerpo actual. Mientras ese intercambio multiplique su direccionalidad consigo, con los otros, y con el mundo, mayor será el flujo creativo que despliegue la expresividad sensible del cuerpo.

¹⁰ / Se considera que el concepto de hábito en la filosofía merleau-pontiana tiene alcance limitado en cuanto a la comprensión del fenómeno danzado. Para un tratamiento en profundidad sobre esta crítica recomendamos la lectura del artículo “Del danzar como hábito

al danzar como proyecto motor” de Battán Horenstein (2021).

¹¹ / En su artículo, García (2017) explica la distinción que Merleau-Ponty presenta en su *Fenomenología de la percepción*. Cuerpo habitual y cuerpo actual funcionan como dos estratos. El cuerpo

habitual es la dimensión subjetiva o vida del cuerpo que queda impresa en mi experiencia, es el repertorio de capacidades que siento posibles. El cuerpo actual, en cambio, es el conjunto de características “actual y exteriormente percibidas del cuerpo (2017, p. 50)”.

Me detendré un momento para poner en discusión dos nociones que Susan L. Foster introduce en su artículo “Cuerpos de danza” (1997). La primera tiene que ver con la posibilidad de “crear un cuerpo de danza” mediante el entrenamiento técnico. La autora afirma que las técnicas de danza ofrecen una determinada “topografía del cuerpo”, dada mediante la repetición de aquellas imágenes que son utilizadas para describirlo, imágenes que terminan *convirtiéndose en el cuerpo* (p. 413). Como ya adelanté, la técnica de danza no constituye un modelo para alcanzar *una configuración corporal*. Si la finalidad del bailarín es prepararse para la escena, buscará alimentar y complejizar su experiencia mediante distintas técnicas, que con certeza excederán lo estrictamente disciplinar y que enriquecerán la cualidad de su práctica.

La segunda estructura conceptual que quiero discutir es la de “cuerpo de alquiler” (Foster, 1997). En su exposición, la autora critica fuertemente la experimentación coreográfica que, a su parecer, se sirve de cuerpos hiperentrenados en múltiples disciplinas que no tienen que ver estrictamente con métodos dancísticos. Según su argumento, esto es un problema en tanto que los programas de entrenamiento ocultan tras su discurso de neutralidad el hecho de que promueven la construcción de determinada corporalidad disciplinante. A pesar de que coincido con Foster en este punto, pienso que ese planteo se hace extensivo a todas las técnicas de danza, que se han ocupado sistemáticamente en acomodar su discurso disciplinante bajo el aspecto de la organicidad¹². Somos conscientes de que hay una preocupación creciente por buscar métodos de entrenamiento mucho más amables con el cuerpo; no obstante, la rigurosidad disciplinar no ha permitido aún que haya un cambio paradigmático y sustancial en los métodos de enseñanza. En lo que nos interesa distanciarnos y diferenciarnos del planteo de Foster es en el juicio que roza con un cuestionamiento casi de orden moral (o ético, siendo muy benevolentes con su juicio) dirigido a las personas que han decidido asumir la danza como un trabajo. El argumento que utiliza para defender esta concepción es el de mostrar que un sujeto, que modela su cuerpo como un mosaico ecléctico de “estilos separados”, independiente de todo enfoque estético, “es un cuerpo que se alquila: se forma con el fin de vivir de la danza”, por lo que finalmente es un “interesado comerciante de movimiento que ofrece lo más atractivo en cada momento” (Foster, 1997, p. 425).

Consideraciones finales

Durante el desarrollo de una clase técnica¹³, es usual escuchar la expresión “lo entiendo, pero no puedo hacerlo”, por lo que se puede inferir que el bailarín estima

¹² / Hago referencia aquí a lo que comúnmente llamamos en danza contemporánea “movimiento orgánico”.

¹³ / Contexto donde puede desarrollarse la adquisición del hábito técnico.

que es necesario recorrer un camino que oscila aparentemente entre el dominio del movimiento y su capacidad intelectual para entenderlo. Y aquí Merleau-Ponty nos hace notar algo extraordinario: “Es el cuerpo (...) el que “capta” (*kapiert*) y “comprende” el movimiento” (García, 2017, p. 53). A nuestro entender, en este modo de comprensión radicaría la potencia y la singularidad de la danza. Considerar que el cuerpo es el que comprende no necesariamente nos salva del dualismo, pero al menos invierte las operaciones que históricamente nos fueron señaladas.

La revelación de una comprensión del cuerpo puede darnos pistas de la singularidad distintiva de la danza. Si la experticia motriz no es la que nos distingue del resto de los hábitos motores, entonces quizá sea el modo en que comprendemos el movimiento lo que hace particular a nuestra práctica. Podemos afirmar que, durante la adquisición del hábito en el entrenamiento, el bailarín no solo pretenderá la “consagración motriz” que luego se transformará en automática¹⁴, sino que también buscará la conquista de una singularidad expresiva que, a través del mecanismo de velar la experticia cinética, muestre la “dimensión sensible del sentido” (Alloa, 2014, p. 203). Si bien la operación técnica consiste en trabajar cualitativamente el movimiento, en el momento en que el experto trasciende la necesidad de la conquista de un hábito motor solamente comienza la búsqueda de lo que sea lo propio de sí.

Podemos pensar entonces que hay una transformación en el hábito cuando el sujeto ha logrado una madurez reflexiva. Quizás el “cuerpo de danza” necesite de cierto estado introspectivo para mudar su hábito hacia la búsqueda de un “cuerpo de escena”. Quizás allí radica lo propio del fenómeno del danzar. Quizás hayamos llegado al punto en que la danza comienza a superar el legado motriz que históricamente supo conseguir y se interese por los sujetos que la sostienen y no por los cuerpos que se esfuerzan por ser, para sostener aquello a lo que se parecen. Tal como sugiere el poema de Claudia Masin:

Yo no sé cómo se hace para andar por el mundo
como si solo hubiera una posibilidad para cada cual (...)
¿Cómo pueden entonces

La revelación de una comprensión del cuerpo puede darnos pistas de la singularidad distintiva de la danza. Si la experticia motriz no es la que nos distingue del resto de los hábitos motores, entonces quizá sea el modo en que comprendemos el movimiento lo que hace particular a nuestra práctica.

¹⁴ / Como es el caso de los ejemplos del dactilógrafo y el organista que considera Merleau-Ponty (1993).

andar tan cómodos y felices en un cuerpo, cómo hacen para tener la certeza, la seguridad de que son eso: esa sangre, esos órganos, ese sexo, esa especie?”

Considerar el fenómeno del danzar como “existencia completa” me ha permitido pensar desde otro punto de vista las propias estructuras de la experiencia. Y pensar el hábito en su potencia transformativa me acerca a la idea de que esa capacidad nos reestructura en una nueva condición, configura un nuevo estado de cosas en esa existencia. La afirmación de una existencia completa no nos salva de la condición de existencia precaria, pero la consideración del hábito en su capacidad de transformarse nos permite pensar que esa precariedad se recicla en una nueva existencia completa. ~

Referencias

Alloa, E. (2014). Reflexiones del cuerpo: sobre la relación entre cuerpo y lenguaje. *Eidos*, (21), 200–220.

Battán Horenstein, A. (2019). El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido. En *Escribano, X. De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar (Anatomía fenomenológica del cuerpo vivido)* (pp. 303–322). Síntesis.

Battán Horenstein, A. (2021). Del danzar como hábito al danzar como proyecto motor. *Open Insight*, XII(25), 166–186.

Battán Horenstein, A. (2022). Cognición corporal y movimiento: una fenomenología de la experticia. *Tópicos*, (44). <https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0006>

Foster, S. L. (1997). Cuerpos de danza. En Crary, J.–K. *Incorporaciones*. Cátedra.

García, E. A. (noviembre de 2017).

¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación delano-ción merleau–pontiana. *Ideas 6, Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, (6), 40–71.

Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Mercat de les Flors.

Masin, C. (2018). *Lo intacto*. Hilos Editora.

Mauss, M. (1997). Las técnicas del cuerpo. En Crary, J.–K. *Incorporaciones*. Cátedra.

Merleau–Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta–Agostini.

Waldenfels, B. (2004). Habitar corporal-mente el espacio. *Daimon. Revista de Filosofía*, (32), 21–37.

Ana Paula Castro Merlo

Artista. Profesora universitaria en Danza Contemporánea (UPC). Doctoranda en Artes (UNC). Becaria SECYT–UNC. Docente e investigadora (UNLAR/UPC). Beca a la creación 2021–2022 del FNA. Participa en proyectos de investigación/producción artística que indagan en diversidad de prácticas contemporáneas de danza. Actualmente se forma en derechos y gestión cultural.

Para citar este artículo:

Merlo Castro, A. P. (2023). Del hábito a la escena. La experiencia como continuidad. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0025

ATANDO CABOS

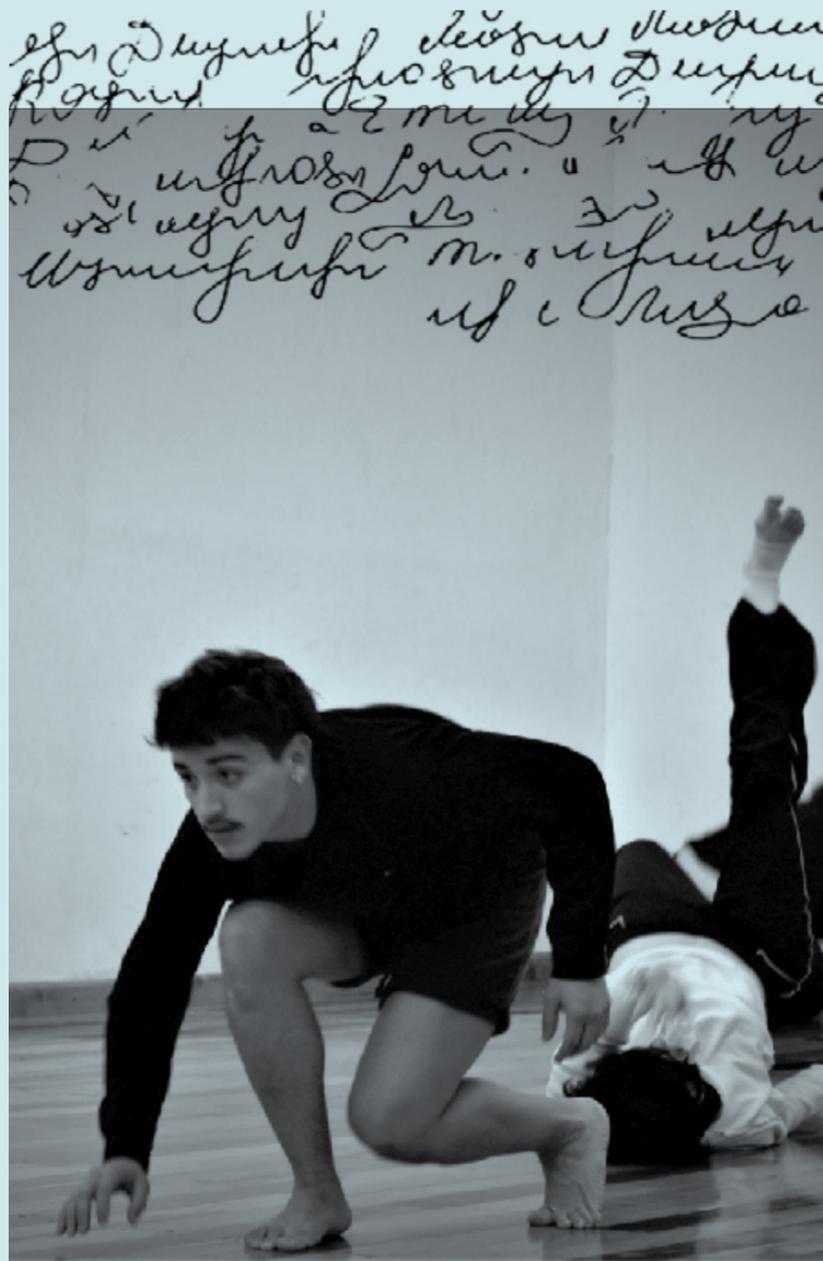
JORNADAS SOBRE CUERPO Y TEATRALIDAD

Las Jornadas sobre Cuerpo y Teatralidad se desarrollan ininterrumpidamente desde el año 2016 en la ciudad de Paraná, Entre Ríos. Son organizadas por lxs docentes Oscar Lesa y Nadia Grandón, del Profesorado de Teatro de la Facultad de Humanidades, Artes y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de Entre Ríos, también hacedores de la praxis teatral, aunque trascienden el ámbito propio de las cátedras, con el propósito de pensar en, y desde, nuestra región las corporalidades en la escena contemporánea y las nuevas subjetividades desde la teatralidad, para lo cual se han programado diversas actividades, tales como conferencias, funciones, talleres, conversatorios, presentaciones de libros y películas.

A lo largo de 6 ediciones han participado investigadores, docentes y artistas de Argentina, Cuba, México, Colombia y España.

Las Jornadas tienen como objetivos observar diferentes abordajes a escenas donde el material teatral se organiza a partir del cuerpo, visibilizar distintas problemáticas vinculadas al cuerpo y al entrenamiento actoral, reflexionar sobre nuevas subjetividades a través de nuevas corporalidades, repensar las nociones de teatralidad y performatividad desde la corporalidad, generar un diálogo entre la teoría y la práctica (cada práctica enuncia una teoría), pensar las relaciones entre arte, política y cuerpo en nuestro contexto, trazar posibles cartografías y redes entre colectivos y redes de artistas que se preocupen por la problemática del cuerpo en la escena.

Nos complace compartir enlaces a sus redes sociales en este número de ~la boya~ dedicado a la escena en movimiento. ~



Más información aquí:





la **bóya**
revista ~
de artes escénicas

