

Palabras de creadores

DOSSIER

MÓNICA
BERMAN Y SONIA
JAROSLAVSKY
(COMPS.)

01

Buenos Aires es una de las ciudades del mundo en las que se produce más teatro. Tal vez no sería exagerado decir “en la que más” (aunque esta afirmación se neutralice con otro dato, no es aquella donde hay mayor cantidad de espectadores) y como los números suelen ser una buena instancia argumentativa digamos que mientras armamos este texto recurrimos a Alternativa Teatral y allí figura que de aquí a una semana exacta, se producirán 841 funciones en esta ciudad. Un número definitivamente indiscutible. Pero hay más, numerosísimos hacedores de las artes escénicas (teatro, danza, circo) son reconocidos en el mundo entero y se los invita a participar en otros sitios de los modos más diversos.

Todas estas aclaraciones son indispensables para entender que este recorte es eso, un fragmento, la punta del iceberg de un movimiento incesante e imprevisible.

Con Sonia Jaroslavsky convocamos a un número de artistas en cuyos trabajos se hubieran puesto en juego dispositivos técnicos, medios o nuevas tecnologías, como se las denomina de manera económica en este ámbito, para interrogarlos sobre el tema. Pero les aclaramos que la revista estaba atravesada por la temática de la ciudad. Frente a la doble posibilidad, eligieron desde dónde escribir.

Entre los consultados, hay quienes tienen una trayectoria sumamente extensa y quienes están haciendo sus primeros e interesantísimos pasos. Pero además cada uno hizo su propio recorte y asumió lugares diferentes para responder, hubo quienes eligieron resumir su historia, quienes eligieron una obra en particular, quienes tematizaron la cuestión en términos generales.

Desde aquí, sus palabras.

“ Cuando se aborda la problemática del uso de la/s tecnología/s en las artes escénicas me aparece de inmediato un imperativo fundamental: el de entender que en el teatro la tecnología no puede ser un fin en sí mismo.

Solemos ver muchos montajes en donde se usan cámaras, proyecciones, filmaciones en vivo y últimamente se están incorporando nuevos usos como la transmisión en vivo vía Skype, mensajes de texto, la utilización de sensores de movimiento o sonido, etcétera, pero no todos usan esos dispositivos tecnológicos en función de un devenir escénico o relato, sino que algunos lo hacen de un modo decorativo, otros con una intención *cool* y otros como una forma de rellenar un vacío que su creatividad no alcanza a cubrir.

No hay que olvidar que el teatro es pura expresión de los cuerpos y de los gestos, que nace del ritual y que pasa por la danza hasta empezar a constituirse como tal. Es decir, las artes escénicas están atravesadas por el atavismo del cuerpo y su memoria del rito primario. La utilización de elementos tecnológicos en un arte tan primario como el teatral debe ser llevada a cabo de modo tal de hacer convivir estas características —lo viejo con lo nuevo— para que esa relación sea feliz, orgánica y nunca forzada o injustificada.

Específicamente he utilizado los recursos tecnológicos en varios de mis espectáculos, performances e intervenciones urbanas a lo largo de los años. Me he servido de cámaras, proyecciones, deformadores de voces, carteles luminosos, películas intervenidas, sonidos distorsionados en vivo, comunicaciones celulares y otros dispositivos tratando siempre de respetar las premisas descriptas anteriormente: entender que la tecnología debe ser funcional a la escena. ”

EMILIO GARCÍA WEHBI.
www.emiliogarciawehbi.com.ar

“ En 2005 cursé el Taller Teórico Práctico de Arte Interactivo en la Fundación Telefónica y Mariano Sardón mencionó una palabra que aún recuerdo. Esa palabra era “modelado”. Con el pasar del tiempo me fui dando cuenta de la importancia de ese concepto y de lo arraigado que lo tenía, sin saberlo. Soy programador autodidacta desde joven y caigo en la cuenta de que mi cabeza funciona desde siempre así, modelando.

Un modelo es un modo o forma inteligente de organizar, entender o explicar algo que sucede o que creemos que puede suceder en el mundo. Son los modos o las directrices que adoptamos para relacionarnos con algo del todo. Modelar es el proceso de crear modelos o modos para hacer o entender algo. En el área de la conducta, modelar se refiere a identificar, comprender y re-crear comportamientos específicos con los que obtener resultados específicos o al menos crear aproximaciones a ellos. Son formas de organizarnos y relacionarnos con el mundo, maneras de entender la vida e interactuar con la realidad. Y en el arte interactivo, por cierto, el modelado es todo. Es lo que define cómo mi obra se va a relacionar con su “usuario”, diríamos en informática. Así, una obra interactiva alberga un concepto organizador, una hipótesis, una temática a explorar que se va revelando en la interacción con sus interactores, espectadores activos, usuarios o como se quiera llamar a aquellos que establezcan un vínculo con la obra en cuestión. La forma en la que eso se llevará adelante, la forma en que esa interacción se irá desplegando está definida por el modelado. Este concepto que todos llevamos dentro y que usamos para vivir trasladado al arte, cambió radicalmente mi forma de observar el mundo

y especialmente mi interacción con él y mi pasión por la programación. Conceptualizar procesos que son puramente teóricos desde una óptica artística, podría decir, llena de significado cuestiones que antes podía sentir vacías. Así las decisiones técnicas que uno puede llevar adelante ya no son solo decisiones basadas en un fin utilitario, sino que están teñidas de un trasfondo conceptual que le dan significado. Y elegir un color, elegir un algoritmo, elegir una forma de resolver un problema de comportamiento, una interacción con el usuario, una interface ya no son decisiones mecánicas porque es la única forma de hacerlo o la forma de lograr un efecto sino que además se ponen al servicio de transmitir un concepto. Elijo algo porque de esa forma logro tal efecto pero, en esa elección, también transmito un concepto. Y eso transforma mi programa informático en obra. En obra de arte.

Y ese quiebre conceptual en mi forma de observar el mundo, redefinió mi entusiasmo por llevar adelante un proyecto de sitio web, de obra interactiva como es Alternativa Teatral. Comprender el mundo del teatro, sus reglas, sus comportamientos y reglas de funcionamiento, los vínculos con sus integrantes y la forma en que todo eso se interrelaciona, adquiere otro significado y potencia y la posibilidad concreta de intervenir ese mundo, de transformarlo, de modelarlo. ¿Cómo encontrar en el mundo virtual respuestas a comportamientos del mundo físico? ¿Cómo deberían manifestarse en el entorno visual o bajo qué modelos se manifiestan cuestiones como el “boca a boca” en el teatro, el intercambio de “volantes” en las mesas y estantes de los estudios de teatro? ¿Cómo manifestar un aplauso de forma virtual? ¿Puede hacerse teatro por internet? ¿Qué pasa con la platea si intento extenderla hacia el terreno de la virtualización? ¿Cambia mi escala de percepción del mundo? ¿Qué tipo de manifestación es un evento en vivo por internet? Todas estas preguntas (algunas de muchas otras) son sólo disparadores y cuestionamientos detrás de las decisiones de “modelado” que finalmente se toman para llevar adelante esa obra que puede ser Alternativa Teatral. La forma en que esa obra se va desarrollando necesariamente cuestiona, pone en crisis y expone a redefiniciones sobre las formas en que nos relacionamos con el mundo, en este caso en especial, el mundo del teatro. ”

JAVIER ACUÑA
<http://www.tuconsultor.net/informaciongeneral/modeladoquees/>
www.alternativateatral.com.ar
www.tecnoescena.com

“ La ciudad, desde el punto de vista de su circulación, puede ser comparada con un gran dispositivo coreográfico o un circuito electrónico a escala humana. Miles de semáforos sistematizados, regulan millones de vehículos y peatones para que circulen en sincronía sin atascarse. Los embotellamientos, en esta imagen, no son un error, sino una sobrecarga del circuito que está preparado para un número limitado de vehículos, así como una máquina sólo soporta una cantidad máxima de voltaje.

Réplica es asimismo una obra-circuito, un dispositivo que funciona como máquina.

La obra comienza con un casting para ocupar el rol protagonista de la película. Esta tarea es aleatoria y subjetiva ya que el público decide quién realizará este papel. Si fuera una máquina de tocar música, estaríamos eligiendo el disco.

El segundo paso son las reglas, que se revelan en detalle al participante elegido. En la fonola sería el momento de acomodar el disco y la púa en su lugar.

Cuando se da pie a la acción, todos los mecanismos comienzan a trabajar en sincronía. Si algún elemento (una cámara, una instrucción o un actor) modifica su tempo, la mecánica hace ruido, de igual forma que el disco en la fonola.

A pesar de la posibilidad de ruido este funcionamiento analógico posee un atractivo superior a su par digital. El atractivo radica en la posibilidad del error. En *Réplica* este riesgo está dado por el “en vivo”, que a diferencia de la película original, transforma a la obra en una acción performática.

Esta convivencia de la tecnología en las artes escénicas con la acción en vivo, hace que tenga un rol distinto al que generalmente se le adjudica. En lugar de asegurar un funcionamiento controlado y planificado de ante mano, agrega una cuota de incertidumbre ya que su éxito depende de su manipulación.

En *Réplica*, la posibilidad del error, marcada por la “urgencia” de una imagen en que acontece en paralelo a la película original, sirven para dar al espectador una cuota de adrenalina. Igual a la del conductor que sabe que en cualquier momento podría chocar, aunque solo ocasionalmente lo haga. ”

SOFÍA MEDICI

Réplica: <http://xixicas.blogspot.com/2010/09/replica.html>

Sofía Medici: http://xixicas.blogspot.com/2006/01/sofia-medici_08.html

4

“ Mi obra coreográfica-teatral comenzó a tener una relación muy específica con la ciudad, muy concretamente Buenos Aires, a partir de incursionar en el video como herramienta creativa. Fue un abrupto salir de la tradicional caja negra del espacio escénico a un espacio exterior abierto, muy inspirador por las múltiples posibilidades escenográficas al ser una plataforma arquitectónica muy diversa. Resultó un importante desafío desde lo kinético en donde edificios, paredes, escalinatas, la calle y la gente, se convirtieron en el entorno ideal para interactuar con el cuerpo a través de la riqueza creativa del bailarín entrenado y abierto a la experimentación.

No fue una sola obra sino una secuencia de obras, como un dialogo en etapas con la ciudad, en donde el enfoque de cada creación fue diferente, ya sea por necesidades de la dramaturgia de la obra, o por las diferentes tecnologías investigadas, y también por la evaluación de cómo serían los formatos finales de exhibición. Así es como comencé con el formato video danza para pasar luego a la incorporación del video en la obra escénica, para pegar el salto a la video instalación en salas de artes visuales, que me llevaron a soñar la ambiciosa propuesta PIZZURNO PIXELADO para Proyecto Cruce, trabajo multidisciplinario sobre el inmenso edificio del Palacio Pizzurmo, combinando el vivo de bailarines con las imágenes de video proyectadas. Actualmente estoy desarrollando obras de performance teatral virtual como DESDE EL SOFA y HOMBRE REBOBINADO sobre elementos escenográficos con incorporación, entre otros elementos, del entorno realista del barrio y la ciudad en las proyecciones.

Comencé la temática ciudad con el primer video danza PAULA EN SUSPENSO (1993) centrado en una mujer atrapada por la ciudad, colgada por una inmensa tela a los muros y escalinatas, que inmediatamente fue seguido por ASALTO AL PATIO, un juego rítmico espacial para 8 bailarinas inspirado por la geometría de

las baldosas de la terraza de la Biblioteca Nacional. Este primer ciclo de “ataque” a la ciudad cerró con DOS EN LA CORNISA, un juego de relaciones entre 2 hombres en lugares arquitectónicos elevados, aprovechando perspectivas de desequilibrio visual y real. Esta es la obra que luego incorporé por primera vez al escenario con los 2 intérpretes en vivo en simultáneo con la proyección (1995) experimentando entonces con las dificultades y también con lo excitante de este nuevo contrapunto escénico en cuanto a los cánones temporales, los tamaños, los colores y los complementos de la imagen real y virtual.

Con la obra AVE DE CIUDAD me aventuré con las bailarinas Paula de Luque y Gabriel Prado mitad humanas mitad aves- con mascarás de pájaro directamente en contacto con la Plaza frente al Congreso, colgadas de las águilas de bronce o interactuando con las palomas reales.

OJO AL ZOOM , obra escénica tecnológica me permitió investigar con un equipo técnico idóneo, tecnologías interactivas sonoras y visuales dentro del propio escenario y a su vez, incorporar escenas de la calle (Florida, Corrientes, Plaza de Mayo) donde a los intérpretes se los ve persiguiéndose en la ciudad, para acercarse al hall y a la platea del propio teatro en donde están actuando. También incluí un argumento dramático que me permitió incorporar escenas extrañas de los noticieros televisivos muy actuales en ese momento como la crisis del 2001 en Buenos Aires y la caída de las torres gemelas.

En el video danza PAREDES DE BUENOS AIRES, retomo el tema de la ciudad fotografiando y filmando paredes reales de la ciudad de Buenos Aires que quedan al descubierto luego de una demolición y que permiten una vista interior de ambientes suspendidos y entrever o soñar los habitantes que la vivieron. Lo fragmentado e inacabado de esas paredes invitan a detener la mirada e imaginar el paso del tiempo y lo allí vivido. El transeúnte, o la cámara, o el espectador, son como un voyeur de esa intimidad sugerida. En los videos siguientes SOBREMESA, LIVING ROOM, HUMOR VITREO me interno con los bailarines en varias casas porteñas para dar una pantallazo más intimista del hábitat ciudadano.

Una de las elementos que más me fascinan del trabajo con el video es la edición digital, que realizo personalmente, porque me permite construir el guión y crear en la isla de edición, además de generar capas de información visual para distintos espacios de proyección, como fue por ejemplo, con el mapping arquitectónico de PIZZURNO PIXELADO en donde cada una de las 23 ventanas era, en el proceso de edición, un layer de información visual independiente. Esta complejidad también se recrea en HOMBRE REBOBINADO en donde además del mapping particular para cada objeto escenográfico, los 8 canales de video se filman y luego se editan teniendo en cuenta los tiempos relativos que se establecerán en el momento de la proyección.

Siento que cada uno de estos saltos de formato está íntimamente conectados, que uno no es artista de una especialidad y que estos cruces son un desafío que me permiten continuar imaginando. ”

MARGARITA BALI

www.margaritabali.com

“ “Los talentos”, que escribí y dirijo con Walter Jakob, es una obra que puede considerarse clásica, en el sentido de que invita al espectador a participar de una ficción narrativa. Y, a diferencia de otros textos teatrales que eligen borrar cualquier referencia espacio-temporal, está fuertemente ubicada en un lugar y en un momento: la ciudad de Buenos Aires, en los albores del nuevo mi-

lenio. De hecho, las palabras *Buenos Aires* pueden leerse, escritas en una pizarra y de cara al público, antes de que la obra comience y durante buena parte de ella. La gravitación de esta ciudad sobre los acontecimientos es definitiva: nada de lo que pasa es pensable fuera de ella. Suele elogiarse la extrema particularidad, inclusive rareza de los personajes de "Los talentos". Para nosotros, era fundamental que esa rareza, por extrema que pareciera, fuese una rareza *posible en esta ciudad y en ese momento*. Que estos muchachos tan extraños y atípicos fueran, con todo, habitantes factibles de una Buenos Aires factible. Una que es, al mismo tiempo, el terreno donde germinaron estos *talentos*, pero también un territorio abrumadoramente dominado por *fuerzas opositoras* a ellos. El departamento en el que transcurre la obra es la trinchera donde los personajes demoran el momento de salir a la ciudad, campo de una batalla que ellos saben desesperada y que es, acaso, una nueva y extraña versión del choque entre Civilización y Barbarie.

Por mi doble cualidad de cineasta y teatrista, fui invitado muchas veces a colaborar con videos para obras de teatro ajenas. Me interesa muchísimo explorar esta interacción de lenguajes y todas las experiencias fueron increíbles; pero, por ahora, elijo hacerlo exclusivamente como colaborador en trabajos de otros colegas. En cuanto a mi propia producción teatral, prefiero seguir resistiendo a la tentación de incluir el soporte del video, y que los cruces con lo cinematográfico aparezcan en zonas más secretas. Que el espectador pueda tener una "sensación cinematográfica" sin que ello dependa de la inclusión de proyecciones. Quiero seguir, como tantos otros, defendiendo un tipo de teatro tan primitivo y austero como potencialmente revolucionario e inmortal, en el que un decorado y una iluminación básicos disponen el campo para que un grupo de actores represente una ficción.

”

AGUSTÍN MENDILAHARZU

www.alternativateatral.com/persona24399-agustin-mendilaharzu

www.alternativateatral.com/video159-trailer-de-los-talentos-de-agustin-mendilaharzu-y-walter-jakob

Sobre FYZ (2005)

dirección Juan Onofri Barbato. Grupo JOB

trailer: <http://www.youtube.com/user/juanonofri?feature=mhee#p/u/3/-NqqvblueMRM>

“ Esta obra se originó en relación a mi llegada a Bs. As. cuando me vine a estudiar con 20 años desde Neuquén Capital. Me encontré haciendo cola-fila para todo. Fila para subir al colectivo, para pagar las cuentas, para entrar a comer, para ver una obra, para subir al colectivo e infinitos etcéteras.

Me resultó coreográficamente interesante ver cómo los ciudadanos estaban muy entrenados en organizarse en filas y esperar, como un acto natural, orgánico y cotidiano.

Pero este gesto motor colectivo es muy complejo, o por lo menos para mí que recién llegaba y me resultaba fascinante, no solo su complejidad sino por la extensión social de la práctica. En la fila no se distingue clase, todos saben hacer fila. Todos saben organizar sus cuerpos uno detrás de otro.

Claramente la fila es una situación de espera, hay un límite detrás del que se debe aguardar para poder cruzarlo y luego realizar la acción desea-

da. Antes de cruzar este límite cada cuerpo se organiza, piensa, se distrae, intenta mantener su cuerpo en situación vertical y estática, como un granadero aunque más flexible. Es allí donde cada uno lucha con su propia estructura ósea-muscular para sobrellevar la espera y a su vez ser parte de código que la fila propone, muy básico, pero código al fin. Este acto colectivo conlleva un comportamiento físico individual de cada integrante, sosteniendo un debate paralelo entre lo individual y lo común.

En este punto FYZ plantea una idea muy cartesiana sobre el espacio, sus bordes y sus límites; que en la ciudad son absolutos e infranqueables. He aquí su título FYZ (la función lineal del eje Y sobre el eje Z), aunque la idea era que el título no pareciera una fórmula, por eso no lleva símbolos.

Fue este embrión kinético-situacional el que empujó la obra hacia adelante, planteando una puesta en escena fragmentada por la luz y una cuadrilla de cintas dispuesta sobre el piso.

Este entramado que planteaba una vista cenital del piso, como un google earth, más la luz de tipo elipsoidal generaba unos recortes de gran precisión armando zonas de luz y otras zonas de oscuridad. El grupo de los 5 intérpretes recorrían este dispositivo de claroscuros y líneas, ocupados en las tareas de esperar y accionar. Generando un mecanismo de repetición, acumulación que pretendía ser perenne, como la obra que nunca acaba en su afán de resistir a las repeticiones.

Por otro lado en sintonía crítica con este cartesianismo urbano que obliga al cuerpo sobrevivir de una determinada manera en la ciudad, algunos de los intérpretes trabajaban sobre momentos de ausencia, de picnolesia, donde la mente se ausenta por unos instantes y esta exigencia mecanicista, impuesta por la urbe es imposible de sostener y todo se desbarajusta pero también se humaniza.

Entonces FYZ reflexionaba entre dos cuerpos posibles: uno sensible / visceral / caótico y otro efectivo / adiestrado / alienado, ambos atravesados por el vértigo de la ciudad que ordena a los cuerpos hasta en los momentos de espera.

”

JUAN ONOFRI BARBATO

www.alternativateatral.com/persona29789-juan-onofri-barbato

“ CRUDO no es mi obra, sino una obra sobre mí, que escribió mi mejor amiga Mariela Asensio: sobre textos que yo generé y eventos de mi vida, ella escribió una obra con su particular mirada, que muestra a ese MUSCARI que ella desea mostrar

Crudo es Bs.As
porque yo soy de acá
porque nací acá
porque CRUDO mucho tiene que ver con mi familia y mi familia
es de Flores y yo de San Telmo
y porque soy el extraño caso de componer lo SINGULAR o lo
EXCÉNTRICO desde lo barrial
amo BS AS
no me mudaría
me cuesta viajar. siempre quiero estar volviendo
CRUDO, que desde octubre se reestrena totalmente masterizada en una gira de carácter nacional, por el país y en el verano recorre toda la costa Atlántica es lo que habitualmente llaman un ESPECTÁCULO TECNOLÓGICO

6

7

la obra es la tecnología sobre mi vida
la obra es mi vida y una computadora conectada a una pantalla
en la pantalla vemos videos testimoniales, vemos mi facebook,
vemos mi Twitter, vemos mis mails, vemos mis perfiles en páginas de sexo, vemos mi
blog de divulgación personal

En CRUDO hablo por teléfono en vivo con mi mamá y esa conversación es amplificada

CRUDO te muestra un recorrido por las cataratas de EGOS de Showmatch de la que formé parte este año
y lo naturaliza gracias a la tecnología

CRUDO NO ES SIN TECNOLOGÍA

Crudo se me mete en los recovecos singulares, emotivos de mi vida y los hace vulnerables mostrándolos como un clip de la nueva era
no es fácil que la tecnología genere emoción en el espectador pero lo genera
porque CRUDO habla de cómo la tecnología cada día me hace sentir más solo, sin que me entere. ”

JOSÉ MARÍA MUSCARI
www.mundomuscari.blogspot.com

8

“ Visible, uno de los espectáculos performáticos que dirigí, partió de la propuesta de un grupo de artistas de reflexionar críticamente sobre los efectos de la tecnología de uso diario en la vida cotidiana y sobre sus posibilidades escénicas.

Fue una reflexión claramente anclada en la vida en una urbe y sus desechos tecnológicos. Cada fetiche tecnológico que adquirimos viene con su certificado de obsolescencia inminente creando una realidad material abundante en “fósiles tecnológicos”.

Este proyecto pretendió redimir a estos objetos reintroduciéndolos al circuito material (escenario) para vincularse desjerarquizadamente con las “nuevas tecnologías” que los condenaron al olvido. Se trabajó fusionando sincréticamente la última generación y lo obsoleto, lo analógico y digital.

Por otra parte Visible reflexionó sobre las nuevas soledades y su acompañamiento tecnológico, los nuevos amigos virtuales y en general la vivencia del estar con otro por fuera de su presencia física.

Cada escena se construyó con el encuentro de actores entre sí o de un actor y un objeto tecnológico o dos objetos solamente y un tercero (actor u objeto). Fueron intentos de tematizar la comunicación que - a través de discursos diversos - se obstruye o se despliega lúdicamente con reglas absurdas y en una resolución ambigua. Nada termina, ni se define. El encuentro puede ser positivo o negativo, tanto entre los “personajes” entre sí, como entre ellos y los objetos, los objetos entre sí, las proyecciones y cualquiera de los otros recursos. ”

ANA ALVARADO
www.analvarado.com

El color del paisaje

“ Escribir sobre mis trabajos me enfrenta a una pregunta difícil: ¿Qué hago? Esa pregunta contiene otra: ¿Por qué hago? La respuesta es simple y compleja a la vez. Porque deseo. Pero, ¿qué es el deseo? Gilles Deleuze dice que no se desea un punto, sino un paisaje, un campo de interconectividades, un entramado. Lo que se desea son distintos puntos o áreas de ese paisaje. A medida que se trabaja, ese paisaje se amplía, cambia de forma. Voy a nombrar algunas obras acá, no todas, y voy a tratar de encontrar puntos en común. Esa comunidad dará un color, el color del paisaje.

Empiezo por *Emily*. Cuando pensé en *Emily* estaba dando clases de idiomas como profesor particular y para varios institutos. La enseñanza de idiomas anula el contenido de la lengua. *El soldado murió en la guerra*, es para la enseñanza de idiomas: *el soldado*, sujeto, *murió* verbo, *en la guerra*, circunstancial de lugar. Armé una dramaturgia con diálogos y textos sacados de libros de enseñanza de idiomas. Después vino la idea de poner en escena la obra en un negocio de venta de muebles de baño y cocina, espacio que también anula el uso real de la cocina y después vino la idea de que sea en el conurbano, el lugar en el que vive la clase obrera, la que usa el cuerpo para trabajar, el lugar en el que no se produce para el arte, sino para las fábricas.

Después de *Emily* hice *Una obra útil*. Había encontrado un diario íntimo de una empleada doméstica en la calle, lo presenté a una beca de cine que me dieron y cuando tenía el guión terminado dudé y decidí seguir pensando antes de filmar la película. Pero me ofrecieron hacer una obra de teatro. Entonces usé la obra, el tiempo de la obra, para pensar la película y de eso resultó *Una obra útil*. En escena había muchos extras, como 20, además de los actores, un asistente y yo mismo, el director de la obra y de la futura película. Todos juntos probábamos escenas de la película y estábamos ahí. Mientras yo pensaba en la película, que es mi trabajo, los extras esperaban a aparecer en alguna escena. No intenté dar cuenta solamente del contenido del diario íntimo, escrito enteramente por una chica uruguaya que vino a la Argentina, sino que intenté que se repitiera la relación entre quien lo había escrito, un trabajador, alguien que pasa de fondo limpiando nuestras casas, y un hombre de clase media que lleva una vida aburguesada haciendo obras de arte. En la obra, esos del fondo, los trabajadores, eran los extras.

Después de *Una obra útil* hice *La fábrica*. Una obra de teatro que se mostró en una fábrica. Como en *Emily*, volví a elegir la periferia de la ciudad, el lugar en el que la ciudad no construye teatros, ni galerías, ni museos. En la periferia se vive o se trabaja, pero no se reflexiona acerca de eso. El lugar de la reflexión, de representación, es siempre el centro de la ciudad. En este sentido le di a la periferia de nuevo un uso imprevisto. En la obra seis trabajadores de la fábrica mostraban su lugar de trabajo frente a un grupo de espectadores. La obra empezaba por el dueño, o alto directivo y terminaba con una persona de limpieza o seguridad. Cada persona contaba de su trabajo durante quince minutos. El texto resultó de entrevistas y ensayos en el lugar. La obra descendía la escala social en el lapso de una hora y media y lo hacía con la fluidez y la naturalidad de una cinta de montaje: alma de la fábrica moderna. La obra se mostró sólo en fábricas en funcionamiento. Mientras los trabajadores trabajaban para la fábrica, también lo hacían para la obra. Así eran dos cosas al mismo tiempo: trabajo material, el fabril, y trabajo no material, no alienado, el de la obra.

Creo que lo que me une estos tres trabajos es la idea de *uso*. Lo que me interesa es darle a las cosas que ya hay usos nuevos y para eso uso el teatro. Podría haber usado otro medio, pero fue el teatro lo que se me ofreció como la

alternativa más clara por dos razones. En primer lugar me gusta trabajar con otras personas. En este sentido se descartaba la escritura y las artes visuales, trabajos que en principio son más bien, solitarios. Y en segundo lugar, en la Argentina se puede hacer teatro con muy poca plata. En este sentido quedaba descartado el cine.

Usar el teatro como lo que se tiene a mano y no por razones de herencia familiar o educativas, sino por lo materialmente posible, se prolongó como problemática en mis obras. Les di otro uso a los textos de los libros de enseñanza de idiomas, al negocio de venta de muebles de cocina, al diario íntimo, a los extras, al tiempo de ensayo y funciones de *Una obra útil*, a los trabajadores de la fábrica, al conurbano. En mis obras reciclé, usé de otra manera. El reciclaje conlleva un sentido, el de encontrarle una nueva utilidad al objeto. Pero de las obras no resultaron objetos realmente útiles, útiles de manera mensurable, como un abrelatas. Es decir que reciclé en falso, en definitiva, vacíe de contenido esos materiales. Esa parece ser la línea del horizonte que une mis trabajos: el de poner en escena algo inútil, vacío. Mis obras no postulan nada, no proponen, se alejan de la idea del arte como instrumento para *mejorar el mundo* y sin embargo parecen estar abriendo campos de reflexión o percepción nuevos todo el tiempo. Cuando los espectadores se ríen o sonríen viendo alguno de mis trabajos, pienso que se ríen del hecho absurdo de estar sentados ahí. Están viendo algo en lo que se invirtió un esfuerzo máximo para un resultado mínimo. En este sentido en mis obras se ve el trabajo, el esfuerzo físico, la coreografía que resulta del trabajo de p.e. poner una tapita detrás de otra sobre un envase lleno, o el de aprender una palabra en un idioma desconocido, o el de hacer un sandwich, o el de pasar caminando por el fondo. Y también está el trabajo que resulta de tener que consumir todo eso. Tengo respuesta a la pregunta *¿qué hago?* Hago obras para que se consuman. En este sentido, repito el gesto del capitalismo, el de producir objetos vacíos consumibles. Pero no tengo respuesta a la pregunta *¿por qué hago?*

Mis obras me parecen como las medias sueltas, las que perdieron a su compañero, están ahí y se acumulan, sueltas, en el cajón de una cómoda. No sé bien si tirarlas o conservarlas con la esperanza de que el compañero aparezca. Me genera incomodidad la media suelta en la cómoda, una incomodidad cómoda. ”

Gerardo Naumann

www.alternativateatral.com/persona8265-gerardo-naumann

El sonido de una ciudad

Budapest, 20 de octubre

Cuando llego a una ciudad
lo primero que hago es ir al centro
me tomo un colectivo, el subte o un taxi
y me bajo donde las calles están más transitadas
cuando ya estoy ahí, empiezo a caminar y me pierdo entre la gente
veo pasar los hombres en moto, los autos a toda velocidad
los ciclistas, los caminantes-
es algo que siempre hago
me gusta ir al centro para poder escuchar los sonidos de las ciudades

por eso, siempre que viajo llevo conmigo este pequeño aparato con este aparato puedo medir el sonido de cada lugar al que voy prendo y mido:

Roma, Berlín, París, Los Ángeles, Ciudad de México-
tengo una lista con las ciudades más silenciosas y más ruidosas
Pero como siempre que viajo, viajo con gente
hago esto a escondidas porque no me gusta que nadie se ría de mí.
Una tarde en Budapest encontré un piano como éste
y en vez de ir al centro
compuse esta canción.

Ciudades del futuro

Santa Mónica, 26 de Mayo

Los aeropuertos son ciudades del futuro
sus cámaras de seguridad nos convertirán
en reliquias de un museo virtual
en el que seremos examinados
para estudiar el comportamiento de los seres humanos
la prueba más fehaciente de una civilización fallida
todas las puertas de embarque permanecen cerradas
somos los pequeños hámsters de un laboratorio aerodinámico.

La ciudad portátil

Marsella, 3 de Junio

Estamos atravesando una zona rural francesa
regresando a Berlín desde París
van a ser tres meses que estoy en este hemisferio
decidimos entre gira y gira
tomarnos una semana de vacaciones en París
y festejar mi cumpleaños tomando vino blanco a orillas del Sena,
podríamos decir que fue un plan inigualable
mudé mi pequeño estudio a Berlín
y ahora es ahí donde tengo mi base de operaciones
el resto del tiempo son giras:
de un lugar a otro
en un tránsito permanente
la ciudad portátil en los bolsillos de mis pantalones
divertido al comienzo, agotador después de un rato-
este año aun no tuve tiempo para descansar
y seguramente no pueda hacerlo hasta diciembre
cuando terminan mis compromisos y mis responsabilidades
sospecho que esta manera de vivir mi vida
hace que ahora piense las cosas de una manera diferente
ahora en vez de asomarme a la ventana de mi departamento
de Parque Chas para ver los árboles del paisaje

10

11

tengo que mirarlos en una foto que llevo en la billetera
Buenos Aires no deja de ser querido
pero lentamente empieza a convertirse en una isla del pasado
en donde visito a mis viejos amores
nadie demuestra tener mucho interés por lo que hago
no sé en el futuro, pero mi presente no parece estar ahí
voy a seguir de este lado intentando algo nuevo.

ULISES CONTI

Fragmentos de un próximo libro: *En Auckland ya es mañana*.
www.ulisesconti.com.ar

“ El trabajo se titula *La esquina indicada*, y es un recorrido de sonido en un auto por los barrios de Chacarita y Paternal. Si bien no tienen subtítulo podríamos ponerle el siguiente: teatro de sonido móvil. Lxs espectadorxs que quieren participar escriben o llaman por teléfono. Se anota un día, sábados, y un horario, entre las 14 y las 20 hs. Les enviamos una foto del auto en el punto de encuentro junto a un mapa y la frase *Nos encontramos a la derecha de la puerta principal del Cementerio de la Chacarita, en el auto de luces redondas*. Tanto el texto como la imagen son una secuencia del futuro, el lugar desde donde comienza el relato. Los correos siempre los firma El Conductor.

Sumemos información. Al llegar y subir al vehículo, lxs tres pasajers que participan por función son invitadxs a ponerse auriculares. La soledad de los auriculares es análoga a la oscuridad de cualquier espectáculo bi o tridimensional. Tanto en el cine, en el teatro, etcétera, la luz que se apaga (aquí el alejamiento sonoro producido por los auriculares) nos concentra y predispone a la narración. Si en la función viajan 3 personas, el instante individual donde cambia el sonido ambiente, separa los cuerpos que comparten el espacio-ciudad. Agreguemos a este efecto de aislamiento que nos da la pauta de un comienzo, otro momento que creemos predispone directamente a la acción: aquél en el que lxs espectadorxs llegan y registran el espacio del encuentro en busca de la imagen del auto de luces redondas enviada por mail. Un rato antes, desde que *salen* para al recorrido, la ciudad se torna el contexto del proyecto. Al encontrar el auto, las primeras incertidumbres comienzan a revelarse. El contacto, la búsqueda, los auriculares, forman parte del primer tiempo del trabajo.

El sonido comienza. La voz grabada del conductor da un preámbulo a la experiencia y anticipa que en breves instantes comenzará un programa de radio emitido desde el mismo auto donde lxs espectadorxs subieron. El tiempo se pliega y el auto ahora es sala y estudio de grabación. Y el espacio que se ve por las ventanillas es mirado por personajes y espectadores, por quienes llevan y por quienes son llevados.

Entre las tecnologías implicadas (correo, automóvil, sonido), destaquemos una búsqueda: producir espacialidad en la grabación. Con el fin de acercarnos a los diversos puntos de fuga que se ven a través de las ventanillas, desarrollamos (de forma casera) un micrófono binaural. Esta herramienta permite profundizar una grabación típica. La binauralidad graba el sonido imitando la escucha humana: toma el sonido con dos fuentes simultáneas. Que si luego aquello es reproducido en cada oído (auriculares), el efecto espacial puede rozar el realismo. En el contexto de una obra *al aire libre*, con personajes que están en un auto haciendo un programa de radio, el estímulo de un sonido envolvente, acompaña la

empatía buscada entre imagen y sonido. Entre la ciudad con sus múltiples rincones y la historia narrada.

Hay en este trabajo, una presencia fantasmal en los no-actores que emiten el programa y que viajan en paralelo a lxs pasajers, transmitiendo a su público radial, tan ficcional como ellos, sucesos o comentarios sobre eso que se ve. El público que intercambié correos para venir, está frente a una ciudad mirada y comentada por otros, y que indefectiblemente también es mirada por ellxs. Es este último aspecto, donde el trabajo despliega sus hipótesis y propone reconfigurar las relaciones sensibles sobre el espacio colectivo. Escuchar, imaginar, conocer queda frente a ellxs desde el momento en que decidieron venir. ”

LEANDRO TARTAGLIA

www.alternativateatral.com/persona43876-leandro-tartaglia
www.laesquinaindicada.blogspot.com

“ El objetivo de este coloquio es reflexionar sobre la teatralidad en relación con la tecnología. En realidad, es poco lo que podemos hablar de la relación del teatro con otras cosas ya que una de las capacidades más férreas del teatro es la de mimetizarse, adherirse como un virus al cuerpo sólido de cualquier concepto. La cuestión de la tecnología no escapa a este principio.

Porque nuestra especificidad –si es que puede hablarse de especificidad, ya que el teatro ha sabido congraciarse con todas las otras artes a su alrededor y robar algo de todas ellas– radica en su precariedad a ultranza, su abrumadora vinculación con lo estrictamente no tecnológico: la palabra, el actor a solas con su cuerpo, un espacio sencillo, a lo sumo unas lucecitas para ver lo que se hace. En todo caso, me estoy refiriendo a las cosas que yo podría conseguir en mi medio para hacer teatro. Hay otros medios, por supuesto, en los que el diseño precede a los ensayos y donde un director puede acopiar tanto actores como maquinarias o cables. Pero en el teatro independiente que nos enseña Buenos Aires, y que por algún motivo se me antoja como el modelo, esta alternativa parece la excepción y no la regla. El cine en todos sus formatos o la ópera más clásica han hecho en los últimos años una alianza indisoluble con la idea de espectacularidad. Y han sabido recurrir a la tecnología para contar con ella en las leyes de su gramática. El teatro, en cambio, se ha ido replegando sobre sus sencilleces inalienables. Basta un actor y un espectador para que ocurra eso que damos en llamar “teatro”. En Buenos Aires, que todo lo exagera, parece condición *sine qua non* que no haya mediatización técnica de ningún tipo en esa relación. Toda tecnología se nos ha vuelto sospechosa: si uno decide utilizar videos, instalar micrófonos o agendar precarios robots que mueven cosas debe en primer término disculparse y justificarlo con sus textos, sus temas: “pedimos perdón por todo aquello no humano que aparezca esta noche sobre el escenario”. Esto suele explicarse en el pudor que los teatrístas le tienen al “efecto”. Como cada recurso tecnológico se torna efectista, el ojo del espectador se acostumbra a la espectacularidad con una velocidad impropia en el teatro, y a los cinco minutos quiere más. La tecnología crea adicción, porque promete desarrollo. El actor en movimiento, en cambio, promete mucho menos, y por eso es que tiene la facultad de dar mucho más de lo que se esperaba de él.

La única tecnología que el teatro parece admitir (y los términos son –desde ya– un poco cuestionables) es la tecnología narrativa: qué se narra, cómo, para quiénes y de qué modo y en qué condiciones se produce el sentido. Y sí creo que es lícito afirmar que existe una excitante tecnología narrativa, producto

12

13

de la fricción del teatro con la literatura contemporánea (y con ella, sus ambigüedades, cambios de narrador, encriptación), con el cine (que le presta nociones tales como edición, montaje, flashback) y la danza moderna (o no codificada, de la cual aprende sobre todo a trabajar con la simultaneidad, la no significación, el azar, la belleza casual del gesto humano).

Ya en los noventa, el cineasta Peter Greenaway sorprendió con pantallas subdivididas, videos superpuestos y megaescenificaciones para contar sus historias. Lo dijo entonces con desafiante claridad: “El artista está *obligado* a utilizar todos los recursos tecnológicos que su época le brinde. Sólo así será fiel a su tiempo.”

¿Cómo se traslada semejante afirmación al campo del teatro, que ha hecho siempre de la ausencia su gran fuerza poética? Yo estimo que lo tecnológico es absolutamente prescindible en el teatro a la hora de la creación de formas. Pero prescindible no significa que no se pueda recurrir a ello cuando a uno se le antoje. Si el teatro está en relación estricta con lo urbano, el espacio, el lenguaje, la historia, entonces ya no es tan fácil sostener que lo tecnológico sea necesariamente y por definición ajeno al teatro. Podríamos decir, por ejemplo, que la filosofía no tiene que ver con el teatro (en tanto una busca la verdad y la otra apenas un juego de verdades), o que la biología no tiene que ver con el teatro (en tanto una explica el funcionamiento de la vida y el otro apenas juega con ese funcionamiento), o que la ética no tiene que ver con el teatro (una busca la ley que nos haga convivir, el otro burla esa ley para fabricar la otredad). Es decir, no sé qué tienen que ver con el teatro todas estas posibles disciplinas. Pero cualquier cosa empieza a tener que ver con él si esa tal cosa forma parte de lo humano.

El teatro puede, al menos, en su lucidez, denunciar estas mutaciones genéticas que va sufriendo, y asumirse cada vez más como un fenómeno urbano y cosmopolita, más que rural o folklórico. Es natural que sus formas de relato queden atravesadas de lo que atraviesa al hombre que vive en las ciudades. Y creo que ése es el verdadero desplazamiento que el teatro trata de explicar cuando se mira a sí mismo y no se reconoce del todo: el desplazamiento que lo ha llevado de ser un arte simple, pobre y trashumante a otro más tecnificado, regulado, pensado para grandes cantidades de público, un arte rodeado de matafuegos y salidas de emergencia.

Cuando uno busca su especificidad la encuentra en el cruce improbable de dos elementos irreconciliables: asumir lo humano, pero no dejando de lado que las invenciones maquínicas (la tecnología) son ya parte del hombre como lo son su lenguaje o sus instintos. En lo personal, yo he preferido siempre visitar ambos extremos de manera alternada para no sentir que traiciono a ninguno de estos mandatos poderosos. Salto del video superproducido a la soledad de dos sillas en el escenario; de la complejidad de los micrófonos de contacto a la tosquedad del grito pelado.

”

RAFAEL SPREGELBURD

En el marco de un coloquio de Tecnoescena 2008, Rafael Spregelburd reflexionó sobre estas cuestiones que aumentó y corrigió para el presente número de LIS.

www.spregelburd.com.ar

“ *Yo en el futuro* es una obra de teatro que sucede en un cine. El cine en el que se estrenó la obra fue la sala Leopoldo Lugones que queda adentro de un complejo teatral.

Yo en el futuro recupera una vieja tradición de los cines argentinos en los años 50, cuando los números teatrales precedían a la proyección. Los protagonistas de la obra, niños en aquella época, quedaron fuertemente impresionados e influenciados por los números vivos que presenciaron en un cine. Estos niños filmaron una serie de films caseros experimentales para ser vistos en el futuro. Hoy, a sus 70 años, en un cine actual, intentan que un grupo de niños y de jóvenes repitan sus videos de infancia y juventud.

El público también forma parte de la obra. El público, que mira a gente de espaldas que a su vez mira sus propias proyecciones, entra también en ese juego de perspectivas. Es como un túnel a través del cual se ve el tiempo. La imagen más antigua es la película de los años 50, luego están los números en vivo de esos mismos años, los de los años 70 y los de nuestros días, que se descubren al final de la obra cuando los actores ven el video. Y el público, de espaldas, que mira ese túnel.

En *Yo en el futuro*, a través de un juego de espejos generacionales y de representación, se da una reflexión sobre el tiempo y sobre el lenguaje artístico, sobre cómo repercute el pasado en el presente o cómo el presente reinventa e intenta modificar ese pasado, y aborda temas como el de ficción-realidad, la vocación de registrar, la obsesión por la revisión y la recreación del pasado.

”

FEDERICO LEÓN

www.alternivateatral.com/persona1091-federico-leon

REVISTA LIS ~ LETRA IMAGEN SONIDO ~ CIUDAD MEDIATIZADA. AÑO III # 5.
MAR.-JUN. 2010. Bs. As. UBACyT. Cs. DE LA COMUNICACIÓN. FCS-UBA

15

“ Los políticos utilizan la ciudad cada vez más como escenografía para eventos. Pero en estas maratones artísticas o fiestas ambulantes no se busca a mirar la ciudad como es, sino que se impone una forma de circo que intenta hacer olvidar cuán aburrida es la ciudad. Por otra parte, en Europa existe una tradición de “site specific” theatre, obras que investigan un espacio de la ciudad y su historia, pero estas obras después no se transportan porque solo pueden generar un discurso local. Nosotros queríamos inventar un festival que te hace observar la ciudad tal como es. Un festival que no utilice el dinero para pasajes aéreos de elencos de actores internacionales y transporte de escenografía. Para esto, convocamos a artistas, que trabajan en el espacio público a seleccionar un cierto lugar que existe en cualquier ciudad alrededor del mundo y proponer nuevas reglas de comportamiento. Nuestro festival solo transporta ideas. Los artistas se ponen a trabajar entre 2 y 4 semanas en cada ciudad con gente local. Es una suerte de taller que viaja.

”

STEFAN KAEGI

www.alternivateatral.com/persona10494-stefan-kaegi

“ Casi todos los proyectos de *Ciudades Paralelas* hacen aparecer subjetividades en espacios y situaciones urbanas inesperadas. En *La fábrica*, un grupo de espectadores hace una excursión a una fábrica pero no para escuchar cómo se realiza un producto sino para oír lo que piensan los obreros mientras hacen una y otra vez los mismos movimientos en la cinta de montaje. En *Prime Time* de Dominic Huber, los espectadores se sitúan con auriculares afuera de un edificio

de departamentos para observar una serie de coreografías que hacen todas las familias a la hora de la cena: comer, mirar tv, hablar por teléfono. La obra no se enfoca en la subjetividad de cada persona de la casa, sino que hace aparecer las coincidencias y diferencias culturales, sociales, existenciales entre personas que viven en el mismo lugar. En Berlín, el proyecto se hizo en un edificio en el barrio de Kreuzberg que está habitado por familias turcas, palestinas, africanas. Escuchar el interior de los departamentos era como escuchar una radio de onda larga, como descubrir la ciudad paralela de los extranjeros.

Estos proyectos a partir de procedimientos muy distintos apuntan a un *teatro de la experiencia*, donde el espectador es invitado a vivir algo, donde no sabe bien cuál es su rol, dónde termina lo ficcional y dónde empieza lo real, si se trata de un retrato de los otros o si trata de nuestra forma de mirar a los demás.

El teatro habla todo el tiempo de la sociedad en el que fue producido, por la lengua, las referencias culturales e históricas, la formas de actuar, el precio de la escenografía. El problema de los festivales internacionales es siempre cómo traducir esa identidad en otra cultura. Por eso, el teatro que viaja se traduce con subtítulos que se proyectan sobre las cabezas de los actores y con largos programas de mano que muchas veces no hacen sino reducir la obra un fenómeno local, exótico.

Nosotros queríamos hacer un festival donde cada artista debiera re-contextualizar su trabajo en cada ciudad. Queríamos que el artista se involucrara con el espacio, las personas y la cultura en la que hace su trabajo de una forma que no pudiera simplemente exportar su producto sino que lo tuviera que hacer de nuevo. Hay algunas de las obras cuyo contenido cambia en esa re-contextualización.

Los artistas recibieron el concepto de realizar una obra portátil para un espacio funcional que exista en todas metrópolis. Una obra que podía tener todo tipo de formato pero que debía ser transportable a otra ciudad. Cada uno pensó el espacio en el que quería trabajar. En algunos casos, nosotros hicimos una contrapropuesta que nos parecía mejor. Nos parecía importante que los espacios reflejaran aspectos importantes que hacen al funcionamiento de la ciudad: la industria (la fábrica), el consumo (el shopping), la vivienda (la casa), el transporte (la estación), el turismo (el hotel), la educación (la biblioteca), la justicia (el tribunal). Y el proyecto de techo era como la posibilidad de ver toda la ciudad desde arriba, una especie de epílogo en manos de un ciego que cuenta cómo se percibe la ciudad que no se ve.

Es la primera vez que nosotros somos curadores y en realidad, es una experiencia genial ponerse al servicio del trabajo de otro artista. Fuimos sus interlocutores, sus confidentes, sus enemigos. Con algunos estuvimos más cerca, otros preferían estar más sueltos. Pero creo que la posibilidad de tener alguien con quien discutir las ideas hace que los proyectos se vuelvan más afilados, más precisos.

Ciudades paralelas es un festival de teatro sin actores. El espectador actúa en todo el sentido de la palabra. El espectador debe realizar una acción para tener una experiencia que hace que la obra exista. Si el espectador no actúa, no hay obra. Si el público no pasa las páginas del libro en el momento adecuado, si no hace los movimientos en el shopping, si no se deja describir por los escritores de la Estación, si no descubre los objetos ocultos en las habitaciones de hotel, la obra no existe. ¿En este tipo de trabajos, se puede seguir hablando de espectador? ¿Cómo llamar esa nueva posición? ¿Participante, experimentador, viajero, descubridor, protagonista?

16

Las acciones transforman el espacio público de una forma muy distinta en cada proyecto. En el hotel, los espectadores actúan como huéspedes y nadie se da cuenta de que entran a una habitación no para dormir sino para ver una obra. En la biblioteca, la obra permanece casi imperceptible para el resto de los lectores que de vez en cuando se sorprenden de ver dos personas con auriculares sosteniendo un libro idéntico pero dado vuelta. En la estación en cambio, las personas que van a tomar el tren y que no fueron allí por la obra, se convierten en protagonistas efímeros de la novela que escriben al vivo los escritores. En el Shopping, los paseantes empiezan a ver que hay un grupo de gente con auriculares que hace gestos perturbadores como señalar el cielo o tratar de oír las mercaderías poniéndoselas en las orejas o pasarse mensajes secretos. Este momento de perplejidad, hace que se haga visible el control que existe sobre nuestros gestos y acciones en el espacio público. Es un momento donde uno ve un espacio de uso diario con unos ojos nuevos.

No hubo para este proyecto una convocatoria abierta sino que llamamos a artistas que conocíamos y que habían realizado ya algún tipo de trabajo en la ciudad. Nos parecía interesante que tuvieran backgrounds distintos porque creemos en un teatro fronterizo entre la música, la literatura, la radio, las artes visuales. En general, el teatro aplasta todas las artes que lo integran al servicio de la idea del director, entonces el escenógrafo, el músico trabajan en una pirámide jerárquica en cuyo extremo está el genio del director. A nosotros nos interesa el teatro que piensan los artistas que no vienen del teatro porque inventan procedimientos inéditos, como subtítular los pensamientos de los actores en una calle como hizo Pensotti en *la Marea* o como seguir las instrucciones que te da una actriz por teléfono mientras caminás por Zurich... Algunos dicen que esto no es teatro, y eso ya es un buen signo.

Todo teatro en el espacio público está expuesto a lo imprevisible, el accidente, el descontrol. Ese factor hace que la experiencia de la obra sea más singular, más intensa. Sé que lo que estoy viendo es único e irrepetible, me doy cuenta de que pasaron una serie de cosas que no fueron planeadas pero a la vez, tengo la sensación de que todo hace parte. La percepción del espectador se agudiza y descubre de realidades paralelas, coincidencias, signos.

La ciudad es un teatro vivo. Una gran coreografía de masas. Todos esperamos el subte de malhumor, nos paseamos distraídos por el shopping buscando un poco de satisfacción, nos achicamos y nos volvemos culpables en los pasillos de los tribunales, nos olvidamos de todo quienes somos en la anonimidad de las habitaciones de hotel, nos perdemos en nuestros pensamientos mientras leemos entre susurros de las Bibliotecas... Observar los gestos, comportamientos y estados en los que nos sumergimos al entrar en determinados espacios todos los días es pensar sobre la teatralidad de la ciudad, sobre lo que hace la arquitectura con nuestros cuerpos, sobre los mecanismos de control, sobre la manera en que miramos y proyectamos ideas sobre los otros al verlos pasar. Nuestra vida cotidiana tiene un guión muy complejo que efectuamos con precisión. ”

LOLA ARIAS

Stefan Kaegy y Lola Arias hablaron sobre *Ciudades paralelas* en una entrevista realizada en la revista Otra Parte y cedieron parte de esas reflexiones para el presente número de LIS.

Vida de hotel.

“ En los últimos años pasé mucho tiempo sola en hoteles. Poco a poco empecé a sentir un miedo a los hoteles parecido al que producen los aviones, que te ponen fuera del tiempo y del espacio. Me despertaba en una cama de hotel y sentía el terror de no saber dónde estaba: en qué ciudad, en qué tiempo, en qué momento de mi vida.

Supongo que este miedo a desaparecer o volverme loca en un cuarto de hotel me despertó la curiosidad por el hotel como institución, la arquitectura del anonimato, la forma en que los huéspedes usan el espacio, las personas invisibles que trabajan allí. Y de tanto andar como una sonámbula por los pasillos, cruzándome con mucamas y mucamos, empecé a pensar: ¿quiénes son estos fantasmas que limpian mi cuarto cuando no estoy? ¿Qué cosas vivieron y qué saben de la vida de los demás? ¿Cuántos cuerpos desnudos, baños mojados, camas deshechas, gente dormida, olores ajenos enfrentan cada día?

Así empezó a anidar en mi cabeza la idea de hacer una obra basada en la vida de las mucamas del hotel. Algo que fuera un retrato de la vida de ellas y, al mismo tiempo, un reflejo indirecto de cómo nos comportamos como huéspedes. La obra sería un ensayo sobre la vida de hotel desde la perspectiva de las mucamas, puesto que ellas son una suerte de espías que asisten día a día a la intimidad ajena y conocen mejor que nadie cómo actuamos cuando estamos fuera de casa y creemos que nadie nos ve.

Para escribirla empecé un largo proceso de entrevistas a mucamas de hotel en distintas ciudades. Lo primero que pensé es que tenía que ser un hotel en cadena que repitiera su arquitectura y su funcionamiento alrededor del mundo.

Berlín.

El Hotel Ibis Anhalter Bahnhof en Berlín está a unos metros de donde pasaba el muro de Berlín, frente a un bunker de los nazis. Pero Ibis no muestra ninguna huella de la historia de la ciudad. Construido en los años noventa, se yergue entre una fila de hoteles gemelos de ambiente neutro y acogedor.

Al entrar me recibe el gerente del hotel, que me lleva a través del hotel en un pequeño tour. Mientras me muestra las habitaciones idénticas me cuenta que las ventanas no abren para que la gente no se suicide. Parece que la gente prefiere suicidarse en un hotel antes que en su casa. Todas las habitaciones tienen un solo cuadro pintado en acuarela, que les da paz a los huéspedes para dormir. Pero en el futuro ya no habrá *arte de hotel*: solo un televisor plano con imágenes del mar. Le pido ver las partes de servicio y me lleva al cementerio de las sábanas sucias. Me dice que todas las sábanas sucias se lavan en Polonia. Es más barato.

Quiero ver a las mucamas, pero el gerente dice que tiene que pedir permiso. La gente de limpieza está tercerizada: es parte de otra firma que trabaja para ellos. Dice que nunca habla con ellos porque no los entiende: todos son de China, de la ex Yugoslavia, de África, de Asia.

A la semana siguiente empiezo la búsqueda de mis protagonistas. Voy por los pasillos con un cuadernito explicando que quiero entrevistarlas para escribir sobre sus vidas. Como no hablan bien alemán, pruebo con el inglés o mi torpe francés, pero la mayoría piensa que soy periodista o una espía del hotel y huyen de mí como de la peste. Después de varios intentos fracasados, logro convencer a algunos de darme una hora de su tiempo, con la promesa de que los que queden en la obra recibirán un pago por su historia.

La primera que entrevisto es Bich, una vietnamita que cono-

18

ció a su marido alemán por Internet. Dice que los mejores huéspedes son los viejos, que no se bañan (la ducha es lo más difícil de limpiar). Luego conozco a Suzanne, del Norte de Alemania; trabaja de mucama porque toda su familia trabajó siempre limpiando, pero le hubiera gustado ser profesora de jardín de infantes; a José, de Islas Canarias, que viajó enamorado de una alemana y me dice que cuando encuentra caca fuera del inodoro le pagan el doble por la habitación (aunque preferiría no hacerlo); a Li, de China, que durante la semana estudia ingeniería de autos y trabaja todos los fines de semana limpiando. Y a Gastón, de Camerún.

La primera vez que hablo con Gastón, me dice: primero pagame y luego hablo. Le digo que tengo que conocer su historia para saber si puedo escribir sobre ella. Me cuenta que su familia consiguió que lo sacaran del país porque era preso político y lo iban a matar, que al llegar a Alemania lo metieron cinco años en un campo de refugiados, que salió porque embarazó a una mujer con permiso de residencia. Es la entrevista más difícil: ya tuvo que contar su historia mil veces para las autoridades que dan los papeles y sabe qué debe decir y qué no. Como no confía en mí, le cuento cosas sobre Argentina, mi trabajo, mi vida. Por momentos es él el que me entrevista a mí.

Con esas cinco historias armo *MUCAMAS*, una instalación biográfica en 5 cuartos de hotel que se presenta en septiembre en Berlín. Pero eso es sólo el inicio, porque la obra se vuelve a hacer en Buenos Aires y tengo que hacer todo el trabajo otra vez.

Buenos Aires.

El Hotel Ibis Congreso que está al frente de la Plaza Congreso, donde todos los días hay manifestaciones, familias que viven a la intemperie, entre cajas de cartón, oficinistas que almuerzan en los bancos, calesitas medio destartadas donde niños giran sin cesar.

Al atravesar la puerta de vidrio automática que separa el hotel de la ciudad, el caos de la Plaza se disuelve antes los colores blanco, rojo y verde que rigen toda la decoración, como los colores de la bandera de un país donde todo está en calma. En el hall, una burbuja de música funcional y jóvenes uniformados y sonrientes me sumerge de inmediato en otro país, el país Ibis.

Entro, pregunto por la asistente del gerente, le explico mi idea de hacer una obra en el hotel basada en entrevistas a las mucamas. Para mi sorpresa, dice que le parece una idea excelente y llama a todas las mucamas para que bajen a conocernos.

Ocho mujeres de uniforme verde, rojo y blanco se sientan frente a nosotros: un ejército femenino con dos estrellas brillando en sus pechos. Les digo que quiero hacer una obra sobre su trabajo y su vida y se sonríen incrédulas. “¿Qué es lo interesante de la vida de una mucama?”, me preguntan.

Una por una las entrevisto durante semanas, en sesiones de dos horas. Sentadas en la sala de conferencias del hotel, me cuentan cosas muy íntimas. A veces lloran y siguen hablando con humor de los huéspedes desnudos y la cantidad de preservativos usados que levantan por día. Hacen chistes sobre vender el semen de los huéspedes por internet. Les hago preguntas a veces inofensivas, a veces incómodas o dolorosas. Soy una psiquiatra medio trucha que hace sesiones después del trabajo. A lo largo de las entrevistas se genera una complicidad total entre ellas y mi equipo de trabajo. La felicidad de ser parte de la idea medio delirante de hacer una obra juntas.

Es difícil elegir sólo cinco historias, pero al final me decido por las diferencias. Cecilia, la enamoradiza que siempre les deja cartas de amor a los huéspedes. Luisa Carina, que vivió toda su vida en una casilla grande como una

habitación y media de hotel y ahora tiene su casa de material. Patricia, que vino de Misiones, tiene 26 años y 4 hijos que esperan en la selva que tenga vacaciones. Edith, que empezó limpiando en la Casa Rosada, donde conoció a De la Rúa y a su esposo, que esperó que volviera del trabajo para morir en sus brazos. Iris, que no trabaja más en el hotel porque a los 23 años, después de hacer treinta camas por día, tiene la columna despedazada.

Al rehacer la obra en un contexto totalmente diferente, las historias de vida son muy distintas pero muchas observaciones sobre el trabajo se repiten, produciendo un retrato nuevo de la ciudad. Si en Berlín, *Mucamas* mostraba la vida paralela de los extranjeros que escaparon de una guerra o de una crisis económica, en Buenos Aires, la obra hace visible la vida de estas mujeres invisibles que llegan todos los días del conurbano para limpiar las huellas de la intimidad ajena. ”

LOLA ARIAS

www.lolaarias.com.ar