

El Peleleño

Cuaderno de Teatología | 19 | AÑO 2023

ISSN 1666-9460

PH: ARCHIVO FOTOGRAFICO FACULTAD DE ARTE - "SUMARIO DE LA MUERTE DE KLEIST"

Departamento de Teatro
Facultad de Arte
Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires
Tandil - Buenos Aires - Argentina

**ANIVERSARIO
°20 AÑOS**



El Peldaño - Cuaderno de Teatología es una publicación académica cuyo objetivo es difundir reflexiones acerca de la teoría y la práctica del hecho teatral, abordando aspectos pedagógicos, artísticos y técnicos.

N° 19 - ENE - 2023

COMITE EDITORIAL

Albanece Raúl
Ariza Daniel
Juliá Andrea
Lopez Villegas Ana Cristina
Montello Flavia
Perez Cubas Gabriela
Sandoval Tatiana

COMITE ASESOR

Dubatti Jorge
Etchecoin Lucrecia
Kartun Mauricio
Nudler Alicia
Sabate Josefina

COORDINACIÓN EDITORIAL

García Luz
Hojsgaard Luz

COORDINACIÓN GENERAL

Departamento de Teatro
Facultad de Arte-UNICEN

EDITORIAL

UNICEN

ANIVERSARIO
°20 AÑOS



ÍNDICE

N° 19- ENERO-2023

EDITORIAL

Luz García, Luz Hojsgaard.....pp-3

ARTÍCULOS

¿Qué es la sombra? Pablo Longo Del Valle.....pp-4

Perspectiva corpportizada del conocimiento rítmico. Errendasoro Belén.....pp-10

La intervención teórica en el proceso creativo: devenires trans y teorías de género. Paula Echalecu, Karina Medina, Fernanda Oro, Martín Siri Galán.....pp-23

ENTREVISTA

Es importante hacer que la libertad entre a escena, que lo creativo pueda romper el marco.
Entrevista con Gabriela Fernández.

Luz García.....pp.39

DRAMATURGIA

Testimonios para invocar a un viajante. Patricio Ruiz.....pp. 47

Con gran satisfacción presentamos una nueva edición de la Revista El Peldaño, **en este año 2023 tan especial en el que celebra su vigésimo aniversario**. Con el esfuerzo reunido del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte de la UNICEN, la colaboración de escritos de profesionales, investigadores, docentes, artistas; el compromiso del Comité Editorial y del Comité Asesor, se presenta el Volúmen N°19 de El Peldaño-Cuaderno de Teatrología.

El objetivo de la presente Revista Digital es la divulgación y circulación de investigaciones, producciones del quehacer teatral y escénico; considerando que la reflexión académica, la práctica docente y artística son una zona de crecimiento, estudio y colaboración entre los que integramos el siempre vivo y resistente campo de la teatrología.

En esta edición nos complace presentar las siguientes colaboraciones: El análisis de dos piezas dramáticas contemporáneas que plantean el devenir trans-travesti de un padre de familia, presentado por lxs artistxs, investigadorxs y docentes Paula Echalecu, Karina Medina, Fernanda Oro y Martín Siri Galán.

Reunimos un trabajo de reflexión y análisis del teatro de sombras contemporáneo a cargo del Licenciado Pablo Longo Del Valle.

La docente investigadora Mg. Belén Errendasoro nos acerca un artículo que trata de la problemática del ritmo en el universo teatral, de la danza y del movimiento, en la que entrelaza teoría y práctica multidisciplinar.

También contamos con una entrevista a la vestuarista y escenógrafa Gabriela Aurora Fernández a cargo de la docente investigadora Luz García.

Por último, la sección tradicional de *Dramaturgia*, con la selección a cargo de la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia, cuenta con la colaboración del reconocido dramaturgo Patricio Ruiz que nos presenta: *Testimonios para Invocar a un Viajante*.

Agradecemos al Comité Editorial y Asesor del presente ciclo, a quienes participaron con sus colaboraciones en este número y a todos/as aquellos que acompañan diariamente el desarrollo de este Cuaderno de Teatrología para que continúe editándose a través de los años y de las circunstancias y los invitamos a que no se pierdan la **Edición Especial 20 Años Aniversario** que saldrá en Julio 2023.

Coordinación Editorial

Luz García
Luz Hojsgaard

¿QUÉ ES LA SOMBRA?

Pablo Longo Del Valle ¹

Resumen

El teatro de sombras contemporáneo necesita de nuevos interrogantes para expandir sus búsquedas creativas más allá de tecnicismos redundantes. Existen muchas interpretaciones ancladas en patrones legados culturalmente que se han sostenido de manera incuestionable, lo que ha llevado a falsas especulaciones en torno al concepto estético de la sombra y su posterior desarrollo artístico. Se pregunta sobre el ser de la sombra e indaga en la otredad que construye. Su concepto otorga presencia a la sombra desterrando toda manifestación de ausencia, pretende así darle autarquía en relación a la luz, para así buscar su identidad fuera de los conceptos binarios que durante siglos la han catalogado desde la religión, el arte, la psicología, la antropología. Esto no presenta una verdad como respuesta, sino que genera preguntas que abren nuevas posibilidades exploratorias para pensar la sombra.

Palabras clave: teatro- sombras- arte- estudio

Abstract

Contemporary shadow theater needs new questions to expand its creative searches beyond redundant technicalities. There are many interpretations anchored in culturally inherited patterns that have been unquestionably held, leading to false speculation about the aesthetic concept of the shadow and its subsequent artistic development. He wonders about the being of the shadow and inquires into the otherness that he builds. Its concept grants presence to the shadow, banishing all manifestations of absence, thus intending to give it autarky in relation to light, in order to seek its identity outside of the binary concepts that for centuries have cataloged it from religion, art, psychology, anthropology. This does not present a truth as an answer, but rather generates questions that open up new exploratory possibilities to think about the shadow.

Keywords: theater- shadows- art- study

En mi labor como sombrista debo reconocer que nuevos cuestionamientos han surgido a partir de una práctica revitalizada en las profundidades mismas del teatro de sombras

¹ Lic. en arte dramático (UNCuyo). Dramaturgo y Director Teatral, integrante de la Compañía Pájaro Negro de Luces y Sombras.

contemporáneo. Cuestionamientos que de igual manera son de mesa chica, entre sombristas, ya que el teatro de sombras ha construido su fortaleza en las márgenes indefinidas del teatro. Quienes hemos podido tener contacto, gracias a las nuevas tecnologías y festivales, confluimos en la necesidad de plantearnos preguntas, nuevas y viejas, que nos permitan reflexionar sobre la materia prima de nuestras producciones. Trabajamos con las luces y las sombras, y así y todo cada vez que nos reunimos hablamos de mecanismos y artefactos: meros efectismos de magia y hechicería. Cientos de entrevistas y charlas entre sombristas para preguntarnos una y otra vez sobre cuál es la mejor tela o cuál es la mejor luz para hacer sombras.

Rara vez tenemos la posibilidad de frenar el tiempo y hacer las preguntas que tanto nos inquietan y que pueden incomodar a nuestra interlocución: ¿Qué es la sombra? Y, por lo tanto: ¿por qué la sombra?

Partamos por el inicio: una sombra ante todo es. Primero es. De allí que surja el siguiente cuestionamiento: si la sombra es, ¿qué es?

Es muy común que a toda pregunta por el ser de la sombra le corresponda una respuesta sobre el fenómeno de cómo se produce, cosificando así cualquier tipo de elaboración que pueda generarse. El ser de la sombra, como así también sucede con el ser de todas las cosas, se vuelve inaccesible, inabarcable. ¿Tenemos la capacidad de acceder a una definición del ser de la sombra con nuestro lenguaje? ¿Qué es aquello que llamamos sombra? ¿Tenemos la capacidad e infinitud de conocimiento para poder dar una respuesta, en la que podamos coincidir satisfactoriamente, de lo que la sombra es sin caer en definiciones de diccionario?

Lo siento difícil. Por ello encontramos que todo análisis, toda manera de acceder sea desde un posicionamiento ontológico, ya que se suele caer en tecnicismos cuando la pregunta se instala en aquello que le da esencia. De allí que cada vez que diversos autores y autoras se han querido acercar al centro mismo de la pregunta terminen cayendo en dar respuestas desde lo histórico, lo mágico ritual, y en la mayoría de los casos se la defina a la sombra a partir de su oposición en la luz, lo cual se vuelve interesante porque se la empieza a abarcar desde la técnica, física o mecánica, a partir de todo aquello que no es.

Lo que es, es la luz.

La identidad de la sombra se ha constituido a partir de un pensamiento binario, a través del cual podemos deducir qué es la sombra definiendo con más claridad aquello que no lo es. Su identidad está arraigada a una concepción negativa inducida por un valor negativo que se inicia en los primeros escritos bíblicos, en los cuales Dios crea la luz y al hacerlo dicta que “eso está bien”, sellando un pacto entre la luz y el bien. Pacto incuestionable e inquebrantable en nuestra cultura occidental judeocristiana. En ningún momento se aclara que Dios haya creado las sombras. De esta manera, todo lo que es sombra se asocia a algo negativo, y por ende, se define siempre sobre la base de su oposición. Si la sombra es ausencia de luz, claramente la luz toma el polo positivo. ¿Pero la sombra es ausencia realmente? Cabría preguntarse para analizar y cuestionar qué es lo que le falta a la sombra para ser presencia o al menos para tener la valoración de una presencia. Presencia que también es tomada como un valor positivo a diferencia de la ausencia que siempre es algo incompleto, lo carente, lo que le falta para ser algo.

Una premisa que ronda los pasillos sombrísticos dicta: “la sombra es la nada de luz”. ¿Qué sería esa nada si justamente es un elemento que no puede definirse o darle entidad? Al leer estas palabras pienso si no estarían hablando de la oscuridad más que de la sombra.

Podemos definir la luz, saber cómo se genera, lo que representa desde el punto de vista mágico religioso, filosófico, físico y hasta el ser humano puede generarla mediante una mecánica y reproducirla para su consumo como cotidianamente lo hacemos. Partimos del

supuesto de que la sombra es lo que no es luz. Es sombra porque no es luz. Sin embargo, nuevamente nos encontramos en la misma encrucijada: tampoco podemos responder por el ser de la luz. Porque en verdad no podemos responder por el ser de ninguna cosa.

Hay algo que trasciende, que radica en su por qué. ¿Por qué la sombra? Una pregunta que viaja hacia su existencia misma invocando una pregunta esencial. ¿Por qué sombra cuando podría no ser?

Al mencionar la palabra sombra una imagen se genera instantáneamente en nuestro pensamiento: se hace presente un recuerdo, observamos nuestro entorno, nos imaginamos un eclipse, pensamos en la noche. Una sombra es siempre sombra pero su forma, su cualidad, su extensión, sus atributos y detalles la hacen única para cada persona. Una sombra no se repite. Es idéntica para sí misma, puede ser igual a otras, parecida, pero no hay dos noches ni dos cuerpos que se repitan. En el espacio sideral cada mínimo ángulo, cada posición de la Luna con respecto a su alineación entre el Sol y la Tierra hacen que a grandes rasgos podamos definir como eclipses, totales o parciales, pero sería imposible que coincidan perfectamente en cada detalle, más si consideramos que el universo en su extensión y el tiempo en su dominio son inabarcables.

Pero esta imagen que se nos presenta tiene ciertos rasgos culturales, sociales, religiosos, que seguramente coincidiremos al describirla: que es negra -aunque no un negro puro-, oscura, fría, tenebrosa, capaz de ocultar, vacía, y por lo tanto es el mal, lo desconocido, lo que se ignora, el abismo mismo. Una sombra es una ausencia. Es la falta de luz. Si es la ausencia entonces no existe, es nada. Pero la sombra existe. Está presente. Entramos en un juego paradójico donde la ausencia estaría presente.

¿Qué pasaría si la ausencia fuera de la misma sombra y nada en esta realidad material que conocemos tuviera sombra? Porque nuestra percepción humana está condicionada, como dice Benjamin, de manera natural e histórica. Pero qué sucedería si esta percepción se viera modificada por la ausencia misma de las sombras porque como se dijo anteriormente: la sombra es pero también podría no haber sido. Saramago en su novela “Ensayo sobre la ceguera” deja caer en la oscuridad a todo el mundo producto de un virus, pero qué sucedería si todo el mundo cayera en la iluminación plena y no pudiera ver las sombras de las cosas. Imaginemos por un momento qué sucedería con nuestra percepción de las cosas. Al no existir la sombra los objetos se volverían planos, las superficies no podríamos reconocerlas, ni sus rugosidades, tampoco identificaríamos los ciclos de la naturaleza ni los sucesos en el cosmos. Los objetos prácticamente quedarían suspendidos en el espacio, sin profundidad alguna. Y respecto a nuestros cuerpos: ¿no se alteraría nuestro sueño, nuestro descanso? ¿Cómo creen que respondería nuestro cuerpo al no poder reconocer el día de la noche? Con el Sol de fondo miraríamos el piso, la pared y no hallaríamos nuestra sombra. Qué extraña sensación porque siempre, desde el momento de nacer hemos convivido con la sombra. Nuestra sombra y la sombra de las cosas. Nuestra sombra bajo el Sol al caminar, al lado del fuego proyectada sobre la piedra de una caverna o en la cocina gracias a una lámpara led. Pero esto nos parece extraño porque hemos normalizado que la sombra existe más allá de nuestra atención. Por lo tanto, la sombra tiene presencia y habita todas las cosas.

La sombra desde sus orígenes, alrededor del fuego, fue objeto de culto atada al servicio de un ritual mágico y religioso. En oriente sobrevivió durante siglos no como espectáculo sino como ceremonia sagrada, y el (porque siempre han sido hombres) sombrista ha ocupado un rol de sacerdote en su comunidad. Hoy esa ceremonia va perdiendo su espíritu ritual ante el avance capitalista y global, y el arte occidental ha secularizado el arte de las sombras, al punto que podemos verla como una disciplina sorprendente por su valor efectista y espectacular. Pese a ello, en el teatro su invocación siempre será única, ya que no hay dos funciones

idénticas por más que se repita noche a noche el mismo ritual artístico. Su reproducción siempre estará atada a la técnica de la impresión, la fotografía y el audiovisual, no así del trabajo humano que al ser imperfecto está imposibilitado de la copia exacta, permitiendo que subsista cierto poder aurático.

Y aquí cabe preguntarnos: cuando miramos nuestra sombra, ¿qué vemos? ¿Es la sombra una imagen de nosotros mismos o son simples imágenes? ¿Es la proyección de nuestro cuerpo? ¿Imágenes de una imagen? ¿Es ciertamente una imagen inferior, superior o igual a la imagen que se proyecta? ¿Qué imagen tenemos de nosotros y qué imágenes expongo ante la sociedad? ¿Expongo sólo aquello que refleja un placer de mi vivencia o también expongo lo que refleja mi dolor? Ese bombardeo constante de imágenes que nos invaden y que multiplicamos sin sentido, ¿qué realidades construyen? Valdría detenerse y preguntarnos si a través de esas imágenes podemos no sólo reconstruir lo que somos sino también reconstruir la sociedad en la que estamos. ¿Son esas imágenes expuestas un encuentro con el otro o sólo consigo mismo?

En su libro “La sociedad de la transparencia” Byung-Chul Han menciona que lo que se visibiliza en nuestra sociedad actual toma jerarquía de realidad y supone un mundo despojado de diferencias donde no hay lugar para lo oculto, los secretos y contrastes. Todo debe ser revelado, expuesto a la luz de la mirada de las demás personas, por lo tanto, esa realidad sólo nos muestra la superficie de las cosas modificando así el concepto de lo que entendemos por belleza. El sujeto se transforma en objeto de exposición alcanzando niveles de obscenidad en el cual la luz invade la intimidad de las personas mostrándolas sin profundidad y sin transcendencia, ya que no hay nada oculto, no hay misterio, no hay sombras que potencien una diferenciación. La realidad se vuelve una pretensión sin encanto ni ambivalencia en el que las imágenes que se publican deben tener más calidad que la realidad misma y no somos capaces de detenernos en la observación de aquello que nos impacta y sacude, lo que Barthes llamaría el “punctum” al referirse a la fotografía.

Si nuestra mirada compleja y contemplativa cada día se ve arrasada por el vértigo de lo mero espectacular cayendo en una fugacidad que transforma toda imagen en una exposición constante sin trascendencia, si no tenemos el tiempo para observar el claroscuro que acentúa las diferencias, lo que obtenemos es una uniformidad dentro de un cúmulo de imágenes que transitamos sin sentido. La imagen pierde erotismo, que es la pulsión entre lo expuesto y lo oculto, no hay nada por descubrir porque no hay tiempo para ello. Para Platón, las sombras revelaban la representación de una realidad ideal. Si despojamos las sombras ponemos en jaque el dualismo entre la oscuridad y la luz. Si todo es luz nada hay que ocultar, por lo tanto, la exposición invisibiliza al individuo y por ende a la realidad en la que vive.

La producción artística en el trabajo con las sombras construye imágenes y las instala en un contexto de espectacularidad, alejándose cada día de lo religioso, aunque perdure cierta secularización ritual. Sin embargo, sucede la magia ya que se las invoca con la esperanza de despertar el asombro en quien las observe, pero aquí sí importa que sean vistas y no solamente que existan. Esta contemplación mágica se instala en las convenciones del juego: propone límites de inicio y fin de la función; genera un ámbito de libertad de miradas e innova en el uso de recursos y artilugios para generar la ilusión. Ilusión porque el teatro es el espacio propicio para desviar la naturaleza sacramental del ritual, constituyendo una ficción de encantamiento. Contemplar un espectáculo es una invitación a un juego de convenciones que quien asiste acepta poniendo la fragilidad como único recurso para sostener la ilusión, y que si ésta se rompe ante el error o la irrupción de cualquier elemento de la cotidianidad no habrá fascinación. En el arte, a diferencia de un ritual sagrado, no se obliga a quien se invita.

En este juego que es vida e imita la vida, quien juega simula ser una otredad, se despoja de su personalidad, cambia de apariencia. Pero quien oficia de sombrista, a diferencia de quien actúa, abandona su ego en escena para que aparezca algo otro, para dar vida a otra esencia que nace directamente de su presencia. Su sombra toma un impulso orgánico y se arrastra a otra realidad. Aquí no hay disfraz ni máscaras. La transformación no se produce en el cuerpo sino a través de éste que la invoca y cree en esta realidad, no la considera un simulacro producto de la enajenación que vivencia que le permite olvidar su ser, perder su identidad por un momento para ser una otredad.

En esa construcción identitaria sería interesante analizar qué aspectos de la sombra nos identifican y cuáles nos generan rechazo. Cuestionarnos todo lo que se ha hablado acerca de ella. ¿Es realmente nuestro lado oscuro? ¿Representa lo oculto de nuestra personalidad? Una sombra no lastima, un cuerpo sí. Una sombra no hiere con sus palabras, no mata, no prohíbe, no domina, un cuerpo sí. ¿Cómo accedemos a ella entonces?

Hasta el momento, todo lo que conocemos de la sombra se nos ha presentado como verdadero. Hegel diría que lo verdadero es la totalidad, pero el todo es sólo la esencia que se perfecciona y se realiza siguiendo su desarrollo. Entonces es bueno preguntarnos: ¿cómo puede continuar desarrollándose? ¿Si se desarrolla no es porque aún algo le falta? ¿No es también lo verdadero algo incompleto? Si así fuera, entonces todos los supuestos sobre la sombra que hemos heredado vengan de donde vengan bien podríamos decir que son verdades a medias, incompletas, en desarrollo. Sin embargo, la verdad no puede ser a medias: o es o no es. La verdad es absoluta, es. Entonces nos queda pensar que todas son interpretaciones y bien pueden ser válidas porque son parte de un desarrollo y ninguna es en sí misma la verdad. Pues si hablamos de verdad, desde el punto de vista de Hegel, la totalidad debería ser una instancia de no desarrollo, de quietud, de un todo alcanzado esencialmente como resultado. Siendo así, podríamos afirmar que no hay verdad, que no hay una respuesta única y absoluta para las preguntas que planteamos en torno a la sombra, y esto quizás también es válido para otras preguntas.

Cuándo estamos frente a nuestra sombra: ¿qué vemos? ¿Qué percibimos? ¿La sombra es sólo lo que vemos o interactúan otros sentidos?

Todo abordaje, todo acceso a la sombra, lo hacemos con el conocimiento que tenemos, entendiendo el conocimiento como una expansión de lo racional, y lo que proyectamos en ella es producto de nuestro caudal personal, psicológico, cultural, histórico, económico, social, religioso, geográfico y seguramente podríamos agregar más. Por lo tanto, este abordaje se torna finito y particular. Se nos presenta una limitación y es que no podemos acceder a la sombra tal como es, por lo tanto, especulamos posibilidades.

Si la sombra es culturalmente todo lo negativo, cuando estamos frente a ella: ¿tenemos la capacidad y conciencia de realmente enfrentamos a nuestras carencias, a lo oscuro de nuestro ser, a lo maligno, al ser que tememos? ¿Es un encuentro con aquello que nos falta o que nos complementa? ¿Es esa sombra un espejo que nos da la espalda, es el peligro que acecha desde el abismo profundo para recordarnos la nada que somos y la fragilidad de nuestra materialidad corporal?

En conclusión: si podemos reconocer la sombra, al menos podríamos considerarla una presencia. Quizás no tengamos hoy las respuestas de lo que es, pero sí tenemos muchas preguntas al respecto. Su presencia es un cúmulo de preguntas que intentan darle definición positivándola lejos de todo lo que carecería. Pienso en la sombra y claramente no puedo dejar de pensar en la luz e intento pensarla como un fenómeno autárquico que pueda darle libertad quitándola de la comparativa binaria que tan mal le ha hecho.

Pienso en las limitaciones de conocimiento, al menos en mi caso, para alcanzar una respuesta satisfactoria. Mi búsqueda hoy se contenta con, al menos generar una motivación para reflexionar sobre mis prácticas, y si ello contagia a que otros puedan expandir estas búsquedas, mejor aún. Nos encontraríamos en lo sucesivo pensando la sombra y pensándonos, seamos o no sombristas.

Mendoza, Argentina

Bibliografía

- Balardim, P. & Motta, G. [ed]. (2021). *Teatro de sombras ao vivo: conversas com artistas latinoamericanos, vol. 1*. Río de Janeiro, Brasil. Mórula editorial.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México. Itaca editorial.
- Casati, R. (2001). *El descubrimiento de la sombra: la historia de un enigma que ha fascinado a los grandes genios de la humanidad, de Platón a Galileo*. España. Debate.
- Caillois, R. (1986), *Los juegos y los hombres*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Córdova, G. (2002), *La trampa de Goethe: una aproximación a la iluminación en el teatro contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina. Libros del Rojas.
- Dubatti, J. (2010), *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Bs. As. Ed. Atuel.
- Fávero, A. (2016), *Cartilha de Teatro de Sombras Contemporáneo*. Brasilia, Brasil. Clube da Sombra.
- Han, B. (2013), *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, Herder Editorial.
- . (2019), *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder Editorial.
- Montecchi, F. (2016), *Más allá de la pantalla: hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. Buenos Aires, Argentina. San Martín: UNSAM Edita.
- Saramago, J. (1996), *Ensayo sobre la ceguera*. México. Alfaguara.
- Sztajnszrajber, D. [Facultad Libre]. (2016, enero 29). *Heidegger [video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RHJH35jPJ3w&t=1869s>
- . [Futurock]. (2020, octubre 20). *El negro. Demasiado Humano Ep. 33 T5 [video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0ZDIq-nMJC8>
- . [Damián Cock]. (2020, diciembre 08). *La pregunta. Darío Sztajnszrajber. Demasiado Humano [video]*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YQ2A1oe4X2k>
- Von Fernández, G. (2009, diciembre), *Teatro de Sombras contemporáneo: breve apología para la construcción de un lenguaje*. *Revista Fardom*, volumen (36), pp. 12-13

PERSPECTIVA CORPORIZADA DEL CONOCIMIENTO RÍTMICO

Belén Errendasoro¹

Resumen

El ritmo constituye una problemática relevante en el universo teatral, de la danza y del movimiento, que ha sido abordada y estudiada por amplio número de especialistas (artistas, pedagogas/os, pensadoras/es, etc.) exponiendo distintos paradigmas.

El presente artículo intenta superar la frecuente disposición a servirse del conocimiento musical anclando en el ritmo como fluir o *rhuthmos*, el cual se manifiesta en el devenir del movimiento con diversidad de modos y formas que pueden albergar la medida y lo proporcional, pero también otras peculiaridades. Avanza luego, retomando un estudio elemental desarrollado en el marco de un trabajo de entrenamiento rítmico para la escena con principiantes en formación. Investigando a través de la práctica, el fluir del ritmo que se manifiesta en el cuerpo y el movimiento como vivencia rítmica, va siendo objeto de sistematización entrelazando práctica y teoría multidisciplinar, aportando otredad de nociones y conceptos para redimensionar el ritmo desde el cuerpo moviente.

Tarea compleja y por esta misma razón fascinante con la que se busca contribuir al hacer/pensar sobre el ritmo especialmente en las artes escénicas.

Palabras clave

Rhuthmos – Vivencia rítmica – Investigación a través de la práctica artística - Rítmica

Abstract

Rhythm constitutes a relevant problem in the universe of dance and movement that has been addressed and studied by a large number of specialists (artists, educators, thinkers, etc.) exposing different paradigms.

This article attempts to overcome the frequent willingness to use musical knowledge, anchoring in the rhythm as flow or *rhuthmos* which is manifested in the evolution of the movement with a diversity of modes and forms, which can house measure and proportionality, but also other peculiarities.

After elaborating on it, he continues taking up an elemental study developed within the framework of a rhythmic training work for the scene with beginners in training. Investigating through practice, the flow of rhythm that manifests in the body and movement as a rhythmic experience, is being systematized, intertwining practice and multidisciplinary theory, providing other notions and concepts to resize the rhythm from the moving body.

Complex task and for this same fascinating reason with which it seeks to contribute by doing / thinking about rhythm especially in the dramatic arts.

Key words: *Rhuthmos* - Rhythmic experience - *Practice-as-Research* (PaR) - Rhythmic

¹ Profesora Adjunta Rítmica y Expresión Corporal I. Investigadora Magister, actriz, bailarina, coreógrafa, directora de puestas en escena híbridas. Profesorado y Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: berrendasoro@hotmail.com

Apertura

En las artes de la escena, el ritmo ha sido abordado y estudiado por gran número de especialistas del hacer, del pensar y del enseñar. Sin embargo, resulta observable la frecuencia con que el conocimiento musical ha venido a dotar y poblar la práctica del teatro, con sus nociones, conceptos y herramientas. Pulso, compases, tempo, melodía, etc. etc. exponen el imaginario con el que se inscribe, se trabaja, se entrena y se crea ritmo; nociones recurrentes y naturalizadas para el dominio del tiempo.

Para continuar desplegando territorio sobre el tema en cuestión, les propongo que retomen alguna vivencia (o varias) de prácticas y/u obras en las que se haya prescindido de lo musical como apoyatura o sostén, o, yendo más lejos aún, donde lo métrico y proporcional no necesariamente estaban organizando el discurso de la acción, del movimiento.

Sea en rol de artistas o espectadoras/es, esas obras (o sus pasajes) seguramente les han dado a percibir una vivencia liminar, fronteriza, performática, experimental que viene de maravillas para aventurarnos a repensar el ritmo.

Dado que ha retornado a ustedes como recuerdo de su vivencia, aquel ritmo de la danza, del movimiento o de la acción ciertamente ha sido, mientras se presentaba y los atravesaba, percibido y paladeado. Pero ¿podrían definirlo y expresarlo dando cuenta del modo en que tramaba su devenir? En este punto, tal vez aparezcan algunas dificultades.

Cuando el ritmo irrespeta la norma -cosa que, como veremos, ocurre frecuentemente-, tal vez los elementos y recursos con los que contamos, naturalizados por tradición, no conformen herramientas suficientes para transmitir fehacientemente la magnitud de la experiencia rítmica, de por sí efímera y escurridiza.

En este sentido, considero necesario y factible un hacer-pensar del ritmo con capacidad de atender las múltiples y diversas manifestaciones que lo contienen, pero para que ello sea posible resulta primordial traer el problema del ritmo a un primer plano. Dimensionar su importancia. Hacerlo visible. Desplegar conciencia sobre él. Instalarlo en el centro del saber y el hacer artístico.

Con esa intención, hace algunos años, escribí un texto breve con visos de “manifiesto” buscando situar y afirmar desde una forma más expresiva esta problemática que aún sigue impulsando y reactualizando mi trabajo como artista-docente-investigadora:

Ritmos
en el universo
en la naturaleza
en la ciudad
en el cuerpo
en mí y en lxs otrxs
en la diaria
en lo no cotidiano de la actuación y de la escena

Ritmos
sutiles
imperceptibles
vivenciados
recordados
creados y recreados
adoptados o adaptados
sincronizados
soportados

contrapuestos

Sensaciones, percepciones,
emociones, pensamientos,
movimientos, acciones, gestos
en constante e inagotable fluir

El Ritmo,
lo primero

Desplegar el ritmo como experiencia y como conocimiento, trae aparejado repensar la tarea que conlleva su abordaje. Sumo para ello un nuevo texto, en línea con el anterior, denominado “Cara/Reverso”. Se trata de dos variaciones (aunque bien podrían ser infinitas) que incomodan. Interpelan de manera lúdica los hábitos adquiridos; en este caso, reflejados en la manera que escribimos y leemos.

Esencia de la naturaleza,
el ritmo nos constituye.
Manifiéstase en nosotrxs,
en todo lo que nos rodea.
Inadvertido casi siempre
deviene incesantemente,
sin embargo.

azelarutan al ed aicnesE
eyutitsnoc son omtir le
sxrtoson ne esatséifinaM
.aedor son euq ol odot ne
erpmeis isac oditrevdanI
,etnemetnasecni eneived
.ograbme nis

La primera no presenta gran inconveniente puesto que se lee con la orientación habitual de izquierda a derecha. No se encuentra invertida la espacialidad en la que se desplaza el discurso, en todo caso provoca un desfasaje abriéndose espacio desde la derecha hacia la izquierda.

La segunda profundiza aquel mecanismo de dislocación. Retorna a nuestro modo habitual de plasmar un texto, es decir de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo. Sin embargo, la lectura se hace más dificultosa y requiere mayor compromiso de quien lee. Tanto para seguir una lectura compuesta de palabras al revés donde no se develará ningún contenido como para llegar a interpretar el texto, en cuyo caso debe leerse cada frase respetando la orientación con la que ha sido plasmada, es decir de derecha a izquierda.

“Manifiesto” y “Cara/Reverso” jerarquizan la cuestión del ritmo como un tema a atender. El último, además, con sus dos caras, soslaya que abordar el estudio del ritmo entraña una tarea compleja y una disposición particular de quien lo lleva adelante.

Si las nociones y los conceptos que forman parte de nuestro bagaje no siempre se aplican de forma automática para tener respuestas certeras y verdades absolutas, el ritmo puede irradiarse como objeto de conocimiento, contribuyendo a desarrollar una Rítmica con capacidad de renovarse y redimensionarse, con nuestra participación activa, a cada paso.

Rhuthmos

El apartado Ritmo en *El arte secreto del actor. Diccionario de Antropología Teatral*, inicia con sugerentes y reveladoras palabras:

El actor o el bailarín es aquel que sabe incidir el tiempo. Concretamente: esculpe el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones. El origen está en la palabra griega *rhythmos*, del verbo *reho*, fluir. Ritmo significa literalmente «manera particular de fluir» (Barba y Savarese, 1990: 292).

La actriz y el actor, así como la bailarina y el bailarín, construyen y ponen a circular ese fluir que denominamos ritmo. Si éste es complejo o simple, no será un tema en cuestión en la presente exposición.

Sumo la voz de Pascal Michón (2012, 2019), quien también contribuye con su obra a repensar el ritmo. Historiador y filósofo, se apoya en el trabajo de Benveniste que estudia el ritmo en la expresión lingüística afirmando que, mientras Platón define al ritmo como “orden del movimiento” o como “expresión del orden y de la simetría” sentando las bases de una perspectiva tradicional métrica y aritmética que llega hasta nuestros días, el pensamiento pre-platónico, por el contrario, lo comprende como “(...) «una forma de fluir» (...), [la] «modalidad de una realización»” (2012: 4).

Treinta años antes que Michón, Barba y Savarese abrían este mismo pensar afirmando que en la práctica artística el ritmo materializa la duración de una acción y construye sensorialmente una pulsación, “una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite variando, una continuidad que se niega. Incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve tiempo-en-vida” (1990: 292).

El ritmo está, es, se presenta, existe, acontece. Insisto, no necesariamente necesita un pulso estable (aunque con su ayuda resulta más fácil reconocerlo), no siempre es proporcional, ni tampoco una cuestión de medida. En esta misma dirección, resuena el pensar de Lécoq (2004) que distingue la medida que es geométrica y puede ser definida, del ritmo que es orgánico.

“Hay que encontrar un ritmo y no una medida. La medida es geométrica; el ritmo es orgánico. La medida puede ser definida, mientras el ritmo es muy difícil de captar. El ritmo es la respuesta a un organismo vivo. Puede ser una espera, pero también una acción. Entrar en el ritmo es entrar exactamente en el gran motor de la vida. El ritmo está en el fondo de las cosas, como un misterio” (Lecoq, 2003: 56).

Una no se opone al otro. Son órdenes diferentes y demandan/posibilitan distintas experiencias. El ritmo abraza la medida. La trasciende.

La medida, lo regular, lo constante. Lo irregular, lo asimétrico, lo diferente. Diversas ondulaciones que modulan el tiempo. No obstante, Michón lleva la cuestión más lejos, ampliando la dimensión del problema que aquí trato. Sus esfuerzos se dirigen a que el concepto ritmo deje de remitir únicamente a lo métrico y sea entendido como *rhuthmos*. Sus palabras arrojan claridad:

“Este concepto [*rhuthmos*] (repitámoslo, porque es la fuente de malentendidos persistentes) no invalida el hecho de que existen fenómenos ordenados por una sucesión de tiempos fuertes y débiles repartidos aritméticamente o por sucesiones de períodos u oscilaciones cíclicas. Simplemente, como ya lo hacía ver Aristóteles por la poética, no es el ritmo que está dentro

del metro, sino el metro que está en el ritmo. Todas las organizaciones métricas son organizaciones del movimiento y son por eso rítmicas. Pero numerosos ritmos no son reducibles a la noción de orden o medida del movimiento, de *metron*. La oposición *rítmico/métrico* no es solamente conceptual pues, es sobre todo estratégica: concierne a la manera de encajar estos conceptos uno dentro de otro. El concepto de *rhuthmos* constituye un concepto más abarcativo, y también más poderoso, que el concepto tradicional de ritmo. Jugando sobre ambos sentidos de la palabra comprender, podríamos decir que este concepto comprende *más* casos en extensión y los comprende *mejor* en sus especificidades” (2019: 4).

Por lo expuesto hasta aquí, la cuestión del ritmo reclama un estado de atención para correrse de los contornos fijos e inamovibles con que ha sido pensando, abordado, estudiado y, por ende, para construir nuevos puentes entre el ritmo-vivo y su sistematización.

Si esta exposición aún arrojara dudas sobre la posición que sostengo con respecto al ritmo, diré de modo sintético que, como persona de la práctica artística, el ritmo entraña una experiencia viva o vivencia que modula –o esculpe parafaseando a Barba- el tiempo. El ritmo del que hablo surge, fluye y evoluciona en el cuerpo de quien acciona, se mueve o danza, dejándose ver/escuchar/palpar/sentir, asumiendo en su fluir distintas maneras o formas rítmicas.

El hacer-pensar de la vivencia rítmica

En la búsqueda por conocer el saber del ritmo que el cuerpo expresa en el hacer, la vivencia rítmica instala una problemática del hacer artístico que reclama ser estudiada a través de la práctica artística o *Practice-as-Research* (PaR) (Borgdorff, 2010).

Además, esta “encarnadura del ritmo” que se aspira construir, se nutre del modelo *Creative Articulations Process (CAP)*², creado y sistematizado por Midgelow y Bacon (2017) en el campo de la danza, que postula un “hablar enraizado” en lo somático en la búsqueda por dar voz a la experiencia corporal del trabajo creativo, haciendo hincapié en la descripción antes de dar un sentido acabado a la experiencia, antes de encerrarla en un rótulo conceptual. En consecuencia, también invita a soltar las formas discursivas –verbales y escritas- para que ese conocimiento que surge a través de la práctica encuentre sus propias formas/otras para ser comunicado. Construcciones como “Manifiesto” y “Cara/Reverso” han operado en este último sentido.

El hacer-pensar en relación al ritmo significa dar espacio a lo que se ignora o se ha pasado por alto, hurgando en los huecos entre lo que se hace y lo que se sabe, entre lo que se sabe y lo que no. Disposiciones todas para permitir que aparezca el saber hacer del ritmo.

Se trata, por tanto, de:

Abrirse a otras comprensiones del ritmo
Dar cabida al “saber encarnado del ritmo”
Volverlo estudio, reflexión, prueba, interpretación a través de la práctica
Irradiar preguntas para que se repliquen en otras

Que el ritmo inscriba y describa su propio territorio,
que instale sus propias coordenadas
Tarea vital para el desarrollo de su conocimiento

El estudio de la vivencia rítmica pone en juego permanentemente el saber artístico, académico e investigativo, potenciando la generación de puentes entre el sentir corporal rítmico y el

² Modelo de enunciación de procesos creativos y de investigación artística con seis facetas: Abriéndonos, Situándonos, Hurgándonos, Elevándonos, Anatomizándonos, Saliendo.

pensamiento reflexivo sobre las formas que asume ese sentir, retroalimentando constantemente la práctica y la teoría multidisciplinar.

A continuación, esta perspectiva corporizada del ritmo es presentada en una práctica puntual e iniciática, dentro de una propuesta de entrenamiento rítmico para la escena destinada a artistas en formación.

Específicamente, haciendo foco en el entretijado cuerpo-movimiento-sonoridad, se propone sensibilizar/percibir/reconocer la vivencia rítmica en la construcción motora automatizada del caminar, en la que la actividad y capacidad rítmica a menudo pasan desapercibidas.

Como se observará, el hacer/pensar va tejiendo cruces con teorías procedentes de diferentes campos. Considera categorías, conceptos y mecanismos que se encuentran “a la sombra” de una acción tan simple y cotidiana. Así, nociones tales como presente perceptivo, ritmo motor espontáneo, tempo espontáneo motor, cadencia rítmica, sincronidad motora, ritmización, patrón rítmico y estructura –desde la psicología experimental-, ciclo de la marcha –desde la biomecánica-, effort y combinaciones de calidades –desde el Análisis del Movimiento Laban-, sincronía interpersonal –desde la antropología y los estudios interculturales-, e integración cross-modal –desde la cognición encarnada-, son puestas en función de la construcción de conocimiento sobre la vivencia rítmica de la/el artista, integrando también nociones musicales como pulso y cualidades sonoras.

Desde el caminar

El entrenamiento comienza con una consigna básica: caminar sin “contagiarse” del ritmo de sus compañeras/os, tratando de permanecer lo más fielmente posible al tiempo de su caminata personal.

Denominada marcha por Fraise, la caminata individual permite contactarse en el *presente perceptual* con el *ritmo motor espontáneo* cuya *periodicidad* no depende tanto de las condiciones de la acción sino del *programa temporal* (Fraise, 1976) de cada persona.

A una indicación, el grupo detiene la caminata. Una voluntaria o voluntario camina únicamente, el resto observa y palmea siguiendo el ritmo de aquella caminata. Resulta una tarea sencilla y hasta placentera. Sin embargo, reviste complejidades. En este sentido, intentaré plasmar algunas cuestiones.

Quien camina ni bien inicia su caminata no encuentra su tempo propio. A razón de tres o cuatro pasos y recién el “ritmo espontáneo”, aquel que siente cómodo, se estabiliza.

La experiencia se reitera más de una vez con otras personas. En todos los casos se observa la existencia de una variación hasta que el *patrón de la marcha* logra estabilizarse. En este punto, dos mecanismos inciden en la vivencia rítmica. Por un lado, el *reajuste inconsciente*: una suerte de corrección a través de la cual se ajusta el tempo de quien se “lanza” a la acción de caminar hasta llegar al compás espontáneo motor. Por otro lado, la *inducción sucesiva*, aquella que asegura el encadenamiento de los movimientos que se perciben distintos entre sí, pero a la vez unidos, y cuyo límite es, siguiendo a Fraise, bastante estrecho: intervalos que tienen una banda de frecuencia que va de 20 a 180 centisegundos (cs) como máximo. Ambos fenómenos desempeñan un papel importante en la vivencia rítmica de quien percibe la caminata mientras la realiza, pero también de quienes se entrenan en percibirla acompañándola con palmas.

Ahora, llevemos la atención a éstos últimos, que han quedado sin desplazamiento y detenidos en el espacio.

Al principio, cuando el ritmo espontáneo de la caminata que observan aún no está consolidado se produce una vivencia desajustada. Sin embargo, cuando aquel se estabiliza, logran con mayor fluidez *captar* cada uno de los *estímulos o sucesos* (pasos) y *reproducirlos* palmeando

al mismo tiempo que acontecen. Por tanto, *sincronizan* el estímulo *visual/sonoro* dado por la caminata con la *acción táctil/sonora* de palmearse la pierna una y otra vez.

No obstante, en ese entramado puede observarse la presencia sutil pero fundamental de otro elemento que se percibe: el *intervalo*.

La vivencia rítmica se asienta sobre un *período* conformado por los *sucesos* y por los *intervalos* que acontecen entre cada uno de los sucesos, presentándose entonces un doble juego de *sincronización sensomotora*. Por un lado, se capta el estímulo y la *frecuencia* con la que ocurre. Al mismo tiempo, se palmea la pierna justo en el exacto momento en el que se suceden cada uno de los eventos. Se trata de dos niveles distintos de un mismo fenómeno denominado *mecanismo de anticipación*.

Las personas al tratar de sincronizar sus golpes al ritmo “cadencioso” de quien camina, buscan sistemáticamente un *acoplamiento estable*, más que la simultaneidad entre estímulo sonoro/visual y golpe. El más espontáneo de estos acoplamientos se da con una breve, inconsciente y casi imperceptible anticipación del golpe antes que se produzca el suceso, del orden de los 3 cs aproximadamente -según Fraisse-.

Esta complejidad sin embargo no impide captar el tiempo espontáneo de quien camina y sincronizar con él. Fraisse da algunas respuestas en este sentido. Tratándose de conductas primarias en el proceso de desarrollo del comportamiento, los ritmos motores proponen una periodicidad fundada en sucesos idénticos e intervalos regulares. Pero además, el intervalo más frecuente y más espontáneo de los ritmos motores es del orden de los 60-80 cs; mismo en el que la percepción del tiempo resulta más exacta.³ En consecuencia, ritmo motor espontáneo, periodicidad y duración de los intervalos se encuentran conformando la vivencia rítmica de quienes palmean, posibilitándoles “fácil e intuitivamente” registrar, sincronizar y acoplarse de modo estable a ritmos que no son propios y cuyas diferencias resultan de algún modo cercanas y familiares, aunque en distinto grado.

En este punto, vale advertir que lo que ha venido denominándose “ritmo de la caminata”, constituye específicamente siguiendo a Fraisse una *cadencia rítmica* que se organiza sobre una estructura de intervalos sucesivos y regulares que ligan sucesos o elementos de iguales entre sí. Al caminar y palmotear, los intervalos resultan similares en duración y los sucesos (sean pasos o palmadas) presentan iguales características en cuanto a duración, sonoridad y effort. En este sentido, la cadencia rítmica puede ser pensada como la forma más simple y básica de la vivencia rítmica⁴, la cual puede representarse del siguiente modo:

• • • • • etc.
1 2 3 4 5

La grafía rítmica indica con • un suceso (sea paso o palma), y con el espaciado los intervalos sensiblemente similares en su duración.

Los sonidos/pasos tienen la misma duración y aparecen siempre a intervalos regulares de tiempo. Esta regularidad y uniformidad de la caminata, nos encuentra con la vivencia rítmica del *pulso* siendo éste “(...) un punto de referencia constante, regular, en función del cual se organiza y se desarrolla el *fluir rítmico*” (Vallejo, 1995: 38).

En el presente perceptivo, el pulso deviene componente fundamental que organiza los elementos y referencia la duración en la cadencia rítmica de Fraisse o en lo que Kalmar

³ Si este intervalo “se sobrepasa, aparecen las estimaciones excesivas; si no llega se subestima” (Fraisse, 1976:56).

⁴ Para Fraisse, entrar en el territorio de la ritmia o del ritmo implica romper con la tendencia a permanecer en la cadencia, regular y monótona. Por ejemplo, cambios en las duraciones de intervalos o sucesos permiten acceder a otras formas más complejas -como pueden ser los patrones rítmicos- donde las cualidades perceptivas de colección y de duración ponen en juego, entre otros elementos, experiencias más ricas y diversas.

(2006) denomina *ritmo uniforme*, al que define como aquel que permite observar unidades rítmicas dando un tiempo constante que nunca se detiene.

El ejercicio caminar/palmear se prueba más de una vez, con un nuevo desafío. Quien oficia de caminante inicial, instala con su propia cadencia rítmica una primera referencia temporal. El mismo ejercicio se reitera con nuevos casos: primeramente, con quien siente que tiene una cadencia rítmica más *rápida* a la cadencia inicial y luego, con quien siente que tiene una más *lenta*.

Quienes se prestan de caminantes voluntarios efectivamente tienen una percepción muy acabada sobre su propia cadencia rítmica al caminar. Las diferencias son claramente advertidas por el resto del grupo. Comparativamente, los períodos resultan efectivamente más o menos veloces con respecto a la referencia temporal de la primera cadencia rítmica.

A pesar de la estrechez de la banda de frecuencia, resulta estimulante observar que el tiempo resulta habitado con pulsos efectivamente un poco más rápidos y más lentos en relación a aquel que nos sirviera de punto de referencia inicial.

Todas estas vivencias provocan una acción simultánea de *asimilación* y de *distinción* sobre la información (Fraisse). Sin embargo, al probarse con una cuarta caminata, las impresiones perceptivas de los períodos se vuelven menos precisas, contrastando con lo sucedido hasta el momento. Las opiniones se dividen. Efectivamente el ritmo espontáneo es tan lento como anticipó la/el caminante que sería y, con el mismo ímpetu, también se asevera lo contrario. El resto duda.

A pesar de los desacuerdos, las cadencias rítmicas no vuelven a ser presentadas. Los medios tecnológicos seguramente darían una respuesta más exacta, pero el registro suministrado por la *escucha corporal* se constituye en el único medio relevante para generar las estimaciones, en el marco de un ejercicio que busca concienciar la propia percepción del ritmo y, además, comprender el carácter lábil, precario y subjetivo de dicho fenómeno. Por tanto, las discrepancias de impresiones resultan respuestas valiosas en sí mismas. Permiten observar que cuando existen más informaciones rítmicas para contrastar, los índices de diferenciación se vuelven menos evidentes.

“Si se aumenta el número de los tiempos que hay que identificar (manteniéndolos siempre discriminables entre sí), el sujeto los confunde. Pudiera ser una interpretación (...) que nuestra capacidad de identificación de diferencias de duración es bastante reducida y no nos permite en la gama de los tiempos percibidos (de 10 a 180 cs), individualizar más de dos o tres. Si son más numerosos, los confundimos según la dialéctica de los procesos de asimilación y distinción (o contraste)” (Fraisse, 1976: 100).

En este sentido, la estimación comparativa sobre la duración de diferentes intervalos se vuelve menos distintiva a medida que aumenta el número de casos a ser analizados. El ejercicio, por tanto, permite percibir lo efímero de las impresiones rítmicas.

Aunque la experiencia comparativa ya no resulte tan clara dado que las diferencias se vuelven menos notorias a nivel perceptivo, dicha dificultad de orden analítica, reflexiva y a posteriori de la experiencia perceptiva en sí, no afecta en modo alguno la sincronización. Vale la pena, por tanto, detenerse un momento para comprender este fenómeno.

Hall (1984) afirma que cuando dos o más personas interaccionan entre sí tienden a sincronizar. Esta vocación por la *sincronía interpersonal* no se trata de un acto reflexivo sino existencial que refleja nuestra condición humana. En este sentido, numerosos estudios han demostrado que desde pequeñas/os (y aún en el vientre materno) esa capacidad es desarrollada a través de los intercambios afectivos que se realizan con la/el adulta/o.⁵

⁵ Sobre este punto, la obra de Silvia Español (2010) reúne los diferentes estudios que han abordado los *escenarios de reciprocidad* y entre los cuales podemos destacar especialmente el *entonamiento afectivo* de Stern

En el ejercicio desarrollado hasta aquí hemos podido observar que fácil y cómodamente podemos adaptarnos a los ritmos motores y pulsos de otras personas. Cerebralmente, las *neuronas espejo*, descubiertas por Rizzolatti, que infieren sobre la empatía y la imitación son mediadoras en los procesos de *compaginación rítmica* y, en este sentido, las acciones, comportamientos, necesidades, reacciones, pensamientos, sentimientos, etc. se realizan siguiendo *patrones rítmicos* interconectados, muchas veces inconscientes, que nos atraviesan y nos motivan a sincronizar con las/os demás.

Analizando la sincronización desde los aspectos más específicos y concretos del ejercicio, puede observarse que dicho fenómeno encuentra en ciertas *calidades del movimiento* mejores condiciones para que quienes offician de palmeadores capten y sincronicen más ajustadamente con la cadencia rítmica de quien camina. Puntualmente, aquellas caminatas cuyos pasos tienen *sonoridad* permiten realizar algunas observaciones.

Cuando la caminata reviste un carácter más fuerte (*fuerza fuerte*) se produce una mayor *descarga del peso* en el momento en que el talón entra en contacto con el piso y, en consecuencia, inevitablemente una mayor sonoridad de los pasos al caminar. En este tipo de caminata, en el que existen *ataques sonoros* dados en la realización del paso, resultan más *pregnantes* y mucho más fáciles de seguir.

Inversamente, cuando el estímulo sonoro casi desaparece del espectro sensitivo, y esto es efectivamente observado en caminantes que contienen el peso y realizan una caminata silenciosa y suave (*fuerza suave*), resulta mucho más dificultoso de seguir para quienes palmean. Comienzan a aparecer aceleraciones y retardos en las palmas. En consecuencia, la actividad requiere un compromiso atencional mayor para acoplar de modo efectivo el golpe de la palma con el paso de quien camina.

Según Fraisse, “por razones físicas y sensoriales, la definición temporal de una estimulación visual es, pues, menos precisa siempre que la de una estimulación auditiva” (id., 65). Lo visual, además, requiere que siempre se tenga la información por delante de los ojos, mientras que la excitación auditiva da plena libertad de movimiento.

Claro que, en el caso de la caminata, no puede hablarse de estímulos visuales, sonoros o cenestésicos por separado sino en *congruencia temporal* (Malbrán, 2010). Al observar/sentir el caminar de la compañera o compañero, pero también al realizar/sentir la propia cadencia rítmica, se ponen en juego diferentes registros sensoriales. Lo kinestésico, lo visual y lo sonoro se interrelacionan de manera tal que todo ese caudal sensitivo conforma la percepción del paso que veo/siento realizar o que realizo/siento explícitamente.

En la vivencia rítmica de quien percibe el caminar, todas aquellas sensaciones están fusionadas en lo que se ha dado en denominar *transmodalidad* o *cruce de modalidades perceptivas*. *Neuronas tri-modales* –identificadas por Kohler en 2002– permiten captar informaciones sensoriales de modalidades distintas (*audio-viso-motor*) dando una experiencia perceptiva singular, ampliada podría decirse, que no puede ser comprendida como la suma de las partes.

Cuando la *fuerza suave* se presenta como calidad del paso, lo sonoro pierde presencia en esa interrelación y la relación entre los intervalos se hace menos “apreciable” en quien percibe. En este sentido, cuando desaparece la estimulación sonora la percepción de cadencias rítmicas no desaparece por supuesto, pero se vuelve más incierta puesto que ya las neuronas trimodales

(1985) que pone énfasis en asemejar “*modos de sentir*” entonando *propiedades amodales intensidad, pauta espacial y pauta temporal*, y el llamado *musicalidad interactiva* de Malloch y Trevarthen (2008) en el cual el intercambio va produciendo una organización temporal que emana de la capacidad de moverse empáticamente con el otro adaptándose al ritmo y a los gestos motores y sonoros, y donde el pulso -entendiéndolo como recurrencia regular temporal entre los eventos-, es una de las dimensiones constitutivas de esta forma de interacción.

han dejado de desempeñar su papel y para quienes deben sincronizar, el presente perceptual se alimenta de lo visual y kinestésico únicamente.

Podría pensarse entonces que la inhibición del estímulo sonoro afecta en este estudio la capacidad perceptiva del ritmo y de la reproducción en el vivo de la acción. Dada que toda sincronización lleva implícita la anticipación, el perder la estimulación sonora que en la caminata fuerte organiza la percepción temporal de los intervalos regulares, la caminata suave -igualmente regular en sus intervalos-, resulta menos perceptible para el resto del grupo, generando que las palmas se disgreguen. Esta dispersión de los golpes, habilita a pensar que quien palmea pone en juego espontáneamente criterios propios para llegar a ese acoplamiento estable del que hablaba hace un momento. Técnicamente, tal vez registran el apoyo de todo el pie como suceso y palmean siguiendo la sucesión interválica entre un suceso y otro. O tal vez el suceso puede referenciarse cuando el talón entra en contacto con el piso a la vez que el otro pie está apoyado aún y a punto de despegar⁶, tratando de acoplarse a ese intervalo palmeando. Ya entonces dos grupos palmean de modo regular, pero siguiendo sucesos distintos. Otros criterios seguramente organizan otras experiencias perceptivas.

En la caminata fuerte, el sonido puede ser entendido como un elemento que facilita la captación, la sincronización y anticipación implícita de un ritmo ejecutado por otra/o. Opera, de este modo, como un elemento aglutinante de la experiencia perceptiva grupal que permite mayor precisión en el acoplamiento. Así, en la caminata sonora las distintas palmas convergen permitiendo una única regularidad. En contraposición, en la caminata sin sonido, las palmas se diversifican dejando sentir una multiplicidad de regularidades ejecutando períodos distintos.

En consecuencia, la vivencia rítmica no trata de una única y unívoca manera, sino de múltiples formas de construcción en interacción con otras personas, y en las que inciden también los modos particulares de ser afectadas y de organizar la experiencia que las afecta. Sintetizando. Hasta aquí el ritmo espontáneo motor de la caminata, ha permitido entender la vivencia rítmica más simple. Denominada cadencia rítmica, esta experiencia presenta una estructura con dos componentes: intervalos y sucesos. Los intervalos presentan una sucesión regular enlazando sucesos iguales.

Esta vivencia rítmica se asienta en un pulso espontáneo regular, de duración constante, en el que intervienen mecanismos de reajuste e inducción sucesiva. Cuando se sincroniza con otras cadencias, a los mecanismos anteriores se le suma el de anticipación, fundamental para acoplarse de un modo estable.

La vivencia rítmica (de caminata o palmoteo) se conforma desde el cruce de modalidades, donde la información auditiva, táctil y kinestésica conjugan un concepto que no puede ser entendido como suma de sensorialidades distintas, sino un modo de percibir distinto, ampliado, trimodal.

Dinámica, efímera y subjetiva, la vivencia rítmica constituye una construcción en la que las informaciones sensoriales resultan del juego entre intervalos y sucesos y de la actividad cognoscitiva y afectiva de quien la protagoniza al interactuar con otras/os.

Salida

El Hacer-Pensar profundo de la práctica en relación al ritmo se ha vuelto escritura de este artículo convocando el recuerdo de las propias vivencias rítmicas o dando a estudiar otra que deviene cotidianamente. Estrategias en la búsqueda por despertar intereses e inquietudes en torno al tema y estimular que nuevas voces/haceres/reflexiones, en acuerdo o no con la

⁶ Fase de doble apoyo de la marcha desde la perspectiva biomecánica.

perspectiva aquí desplegada, se sumen a la aventura de seguir conociendo el ritmo. Espero haberlo logrado.

Para quienes nos abocamos a la danza, al movimiento y a la actuación, el ritmo se brinda a ser experimentado y comprendido. Profundizarlo como objeto de conocimiento se vuelve por tanto una tarea necesaria, inexcusable e irrenunciable.

Dado que su “modalidad de realización” despliega variedad de prácticas, albergando especificidades en cada una, el ritmo se asienta en lo diverso y con ello nos expone a abrirnos a distintas comprensiones -de otros campos y del propio arte-, buceando en lo que se sabe, se intuye, se presiente, se hace, se percibe, se siente, se piensa, se desconoce, se interpreta... y en los “entres”: en los huecos “entre” uno y otro de esos estados.

La vivencia rítmica ancla en el cuerpo como principal agente cognoscitivo y, en consecuencia, contribuye a redimensionar la Rítmica. Invita a abordar el ritmo mientras es, mientras surge y deviene en el cuerpo como corporeidad (Matoso, 1999), donde se entrecruzan nuestra percepción humana, nuestra condición de seres sociales y nuestras propias y subjetivas encarnaduras del sentir.

Multisensorial e intermodal, la “manera particular de fluir” enlaza/provoca/motiva modos personales de sentir, construyendo una línea interna habitada por sucesiones, duraciones y cambios; una pulsación orgánica -no necesariamente métrica, no necesariamente “cadenciosa” como la del ejercicio presentado-. Formas rítmicas variadas que surgen de capturas sensoriales y congruencias temporales, estudiadas en el devenir de su realización, con sus sinuosidades y transiciones repentinas y abruptas o suaves y lánguidas. Al respecto, en las Referencias Bibliográficas podrán encontrarse estudios recientes que por razones de extensión no fueron plasmados aquí.

A través de la práctica artística, la Rítmica que propuesta dialoga desde la escucha sensible con el ritmo-vivo que acciona, se mueve o danza, desplegando desde allí todas sus herramientas conceptuales y operacionales. De esta manera, centrada en la práctica y en el hacer-pensar de esa práctica que aborda, busca ser un aporte para quienes llevan adelante instancias de entrenamiento, procesos creativos y/o puestas en escena, y contribuir a los estudios sobre el ritmo en la danza, el movimiento y el teatro.

Referencias bibliográficas

-Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. (1990). *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*. México: Escenología A. C.

-Borgdorff, Henk. (2010). “El debate sobre la investigación en las artes”. *Cairon: Revista de ciencias de la danza*, N° 13 (pp. 25-46). Fundación Dialnet. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/163408462/Borgdorf-2004-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes>

-Errendasoro, María Belén. (2019). “La experiencia rítmica en el entrenamiento/formación actoral. Abordaje a la problemática del ritmo en la actuación”. *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte*, N° 29. Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. En edición.

_____. (2017). “Fases y ‘entre/s’ en *La creación como investigación y la investigación como creación: artefactos escénicos*. Análisis del proceso desde el modelo C.A.P.” en Errendasoro, Belén (comp.). *Hacer es Saber. Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (pp. 33-45). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf.

- _____, Guasone, Valeria, Villamañe, Josefina y Ferreyro, Rocío. (2018). “Vivencias del tiempo y el ritmo. Apertura singular de una investigación que aborda la problemática del ritmo en el actor”. *La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte*, N° 28 (pp. 93-110). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/602/589>
- Español, Silvia. (2010). “Performances de la infancia: cuando el habla parece música, danza, poesía”. *Epistemus. Revista de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música* (pp. 57-95). Buenos Aires: SACCoM, UNLP.
- Fraisse, Paul. (1989) “El tiempo vivido”. *Apunts. Educación Física y Deportes*, N° 53, 3° trimestre, 1998 (pp. 7-9). Barcelona: Instituto Nacional de Educación Física de Cataluña. Recuperado de <http://www.revista-apunts.com/es/hemeroteca?article=655>.
- _____. (1976). *Psicología del ritmo*. Madrid: Ediciones Morata.
- García Malbrán, Eleonora. (2010). “La música y el cuerpo, puntos de cruce...”, en Riaño Galán, María Elena y Díaz Gómez, Maravillas (Coords.). *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música*. (pp. 97-110). Noja, Santander: PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- Grotowski, Jerzy. (1970). *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.
- Hall, Edward. (1984). *The Dance off Life: The Other Dimension of Time*. New York: Anchor; Reissue. (Traducción: Rubén Segal, sin editar).
- Kalmar, Deborah. (2005). *¿Qué es la expresión corporal? A partir de la corriente de trabajo creada por Patricia Stokoe*. Buenos Aires: Lumen.
- Laban, Rudolf. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Fundamentos.
- _____. (1975). *Danza educativa moderna*. Buenos Aires: Paidós.
- Lecoq, Jacques. (2004). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba Editorial.
- Malbrán, Silvia. (2010) “El modelo cross-modal aplicado a las artes temporales”, en Riaño Galán, María Elena y Díaz Gómez, Maravillas (Coords.). *Voz, Cuerpo y Acción. Un espacio para la música* (pp. 75-82). Noja, Santander: PUBliCAN, Ediciones de la Universidad de Cantabria.
- _____. (2009). “Integración de modalidad cruzada en las Artes temporales. Ficha de cátedra”. Cátedra de Psicología Auditiva, Departamento de Artes, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- _____. (2007). “Paul Fraisse”, en Díaz, Maravillas y Giraldez, Andrea (coords.). *Aportaciones teóricas y metodológicas a la educación musical: Una selección de autores relevantes* (pp. 149-160). Barcelona: Editorial GRAO.
- Matoso, Elina. (1999). *Diferentes enfoques del cuerpo en el arte*. Buenos Aires: Fac. de Filosofía y Letras, UBA.
- Michón, Pascal. (2012). “Una breve historia de la teoría del ritmo desde los años 1970”. *Rhuthmos. Plataforma internationale et transdisciplinaire de recherche sur les rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts*, 11 de Febrero 2019 (en línea). Recuperado de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2345>
- _____. (2019). “Ritmo, Ritmanálisis, Ritmología: un Ensayo del Estado de la Cuestión”. *Rhuthmos. Plataforma internationale et transdisciplinaire de recherche sur les*

rythmes dans les sciences, les philosophies et les arts, 16 de abril de 2019 (en línea).

Recuperado de <http://rhuthmos.eu/spip.php?article2340>

-Midgelow, Vida y Bacon, Susan. (2017). “Proceso de enunciación de la creación” (Traducción: Gabriela González) en Errendasoro, Belén (comp.). *Hacer es Saber. Actas I Jornadas Internacionales de Investigación a través de la Práctica Artística* (pp. 6-31). Tandil: Fac. de Arte, UNICEN. Recuperado de

http://www.arte.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2017/10/hacer_es_saber.pdf

-Reybrouck, Mark. (2005). “Cuerpo, la mente y la música: semántica musical entre la cognición y la economía de la experiencia cognitiva”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, N° 9, Artículo 16. SIBE – Sociedad de Etnomusicología. Recuperado de

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/180/body-mind-and-music-musical-semantics-between-experiential-cognition-and-cognitive-economy>

-Shifres, Favio. (2009). “Notas para un debate sobre el rol de la Audición Estructural en el desarrollo de las competencias auditivas de los músicos profesionales” en Pinnola, Fabián (comp.). *Música Popular y Educación: Actas del 5° Congreso de Educación Musical “Músicos en Congreso”* (pp. 138-148). Santa Fe: UNL.

-Stern, Daniel. (2005). *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología cognitiva*. Buenos Aires: Paidós.

-Vallejo, Polo. (1995). “Del pulso a la polirritmia: una experiencia creativa”. *Quodlibet: revista de especialización musical*, N° 2 (pp. 35-58). Recuperado de

<http://hdl.handle.net/10017/22157>

-Willems, Edgar. (1964). *El ritmo musical*. Buenos Aires: Eudeba.

LA INTERVENCIÓN TEÓRICA EN EL PROCESO CREATIVO: DEVENIRES TRANS Y TEORÍAS DE GÉNERO

Paula Echalecu¹
Karina Medina²
Fernanda Oro³
Martín Siri Galán⁴

Resumen

Este trabajo es el resultado de la revuelta que causó y causa en nuestras mentes el acercamiento a las nuevas teorías de género que nos ofreció el tránsito por la materia Teorías de la comunicación artística, de la Maestría en Teatro de la [UNICEN](#), a cargo de la docente Dra. Guillermina Bevacqua. Nos encomendamos a pensar de forma situada para conocer, reconocer y analizar lo dictado en el seminario en relación con las artes escénicas que en muchos casos sirvió a los devenires trans como plataforma, canal y espejo: plataforma de despegue para una manifestación de la identidad en sociedad, canal de expresión para su puesta en escena, la presentación pública de los devenires y espejo para reconocerse y/o diferenciarse en un proceso de construcción y deconstrucción de identidad.

Palabras clave

Disidencias – Queer – Teatro - Dramaturgia

Abstract

This work is the result of the revolt that caused and causes in our minds the approach to the new gender theories offered by the transit through the subject "Theories of artistic communication", of the "Master's Degree in Theater" of UNICEN, in charge of the Professor Guillermina Bevacqua. We recommend ourselves to think in a situated way in order to know, recognize and analyze what was dictated in the seminar in relation to the performing arts, which in many cases served trans becomings as a platform, channel and mirror: a launching platform for a manifestation of identity in society, a channel of expression for its staging, the public presentation of becomings and a mirror to recognize and/or differentiate oneself in a process of identity construction and deconstruction.

Keywords

Dissidences – Queer – Theatre - Dramaturgy

¹ Paula Echalecu. Artista investigadora, maestranda de la UNICEN. Docente, dramaturga, actriz y directora teatral. Codirectora de Del Borde Teatro (Las Flores, Buenos Aires, Argentina).

<https://delbordeteatro.wixsite.com/delbordeteatro> <https://echalecupaula.wixsite.com/dramaturgia>

² Karina Medina. Artista investigadora, maestranda de la UNICEN. Diseñadora de la Imagen Visual UADE Sede Costa Argentina. Docente de nivel universitario y secundario. Cantante ICZ Mar del Plata

³ Fernanda Oro. Artista investigadora, maestranda de la UNICEN. Profesora de Teatro recibida en la UNCUIYO. Dramaturga, actriz y directora de teatro. Coordinadora del Encuentro de Teatro Universitario en la UNRC.

⁴ Martín Siri Galán. Artista investigador, maestrando de la UNICEN. Diseñador Teatral por el séguela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú en Montevideo. Diseñador de iluminación y escenografía, técnico en iluminación.

Pasaré muchas noches reza que te reza, para que al despertar la vida sea otra, para que mañana sea diferente. Al comienzo rezo para cambiar, para ser como ellos quieren. Pero a medida que me interno en esa fe cada vez mayor, empiezo a rezar para despertarme al otro día convertida en la mujer que quiero ser. En la mujer que siento dentro de mí con tanta franqueza que las horas se me van rezando por ella. Cuando me enamoro de mis compañeritos de escuela, rezo para que me vean como a una nena. Cuando comienzo a florecer, rezo para que las tetas me crezcan durante la noche, para que mis padres me perdonen, para que me nazca una vagina entre las piernas. Pero no. Entre las piernas tengo un cuchillo.

Camila Sosa Villada

Introducción

Con la intención de reconocer la potencialidad de lo escénico como canal expresivo de las disidencias de género, decidimos embarcarnos en el análisis de dos piezas dramáticas contemporáneas que plantean el devenir trans-travesti de un padre de familia, abordando en cada caso las particularidades de esa construcción identitaria. Las obras son:

1. El texto dramático de la obra de teatro *Cimarrón con aroma rosa*, de la venezolana Noreida Flores⁵.
2. El capítulo *Bautismo*⁶, del ciclo *La celebración*, dirigido y escrito por Javier Van de Couter⁷, quien en este caso comparte autoría con Camila Sosa Villada⁸ que también interpreta un personaje en la historia.

Creemos que los distintos contextos histórico-sociales en que cada obra fue concebida y el acercamiento, o no, por parte de sus autores a las teorías y luchas de género, queer, etc., influyeron para que *Cimarrón con aroma rosa* conserve una fuerte fidelidad a la heteronormatividad, y *Bautismo* cuestione el statu quo, proponiendo alternativas superadoras más a tono con la situación reinante en la actualidad en esta temática. También consideramos el lugar geográfico, entendido como variable social-político-histórica, donde se desarrollan las piezas y la edad asignada a los personajes como ejes a la hora de analizar las decisiones tomadas por los autores en el desarrollo y resolución de cada historia.

Javier Van de Couter: de la intuición creativa a las teorías de género.⁹

El matrimonio lleva un tiempo distanciado. Ella se ha ido de la casa luego de descubrir que él se viste de mujer. Pero hoy es el bautismo del nieto de ambos y han decidido aparentar normalidad ante su hijo, quien llega en pocas horas de Europa junto a su mujer y el bebé agasajado.

⁵ Noreida Flores: dramaturga y directora de teatro venezolana.

⁶ Capítulo *Bautismo*, del ciclo *La Celebración* (2014), Ciclo de trece unitarios ficcionales de Telefe, producido por Underground Producciones, con la dirección integral de Javier Van de Couter.

⁷ Javier Van de Couter: Director, guionista y actor argentino de teatro, cine y televisión.

⁸ Camila Sosa Villada: Escritora y actriz transgénero de cine, teatro y televisión.

⁹ Entrevista completa: <https://www.youtube.com/watch?v=qzJmO6I3tcc> Recuperado el 18/01/2022

Suena el timbre. Agustín (Luis Machín¹⁰) abre la puerta de su casa y allí está Elba (María Onetto¹¹).

—No es necesario que toques el timbre— dice él.

—Prefiero no encontrarme con sorpresas, ver cosas que no quiero ver. (Van de Couter, 2014)

El capítulo de *La Celebración* expone los distintos puntos de vista de esta historia, y podemos observar en él la influencia de teorías de género y el pensamiento filosófico de su época en relación a la identidad de género.

Es bastante obvio si pensamos que el guion cuenta con la colaboración de Camila Sosa Villada quien también participa en la historia encarnando el personaje de La Turca. Van de Couter nos lo confirma:

En *La Celebración* yo venía de un recorrido con la película *Mía*¹² que me permitió viajar en el año 2012 por todo el mundo; un año que es clave porque en ese momento fue la Ley de Identidad de Género, que cambió muchísimo las cosas. Nosotros hicimos la peli antes. Viajar me permitió ver que estábamos en un país que estaba impulsando una ley que existía en muy poquitos países y que en realidad Latinoamérica se volvía un lugar para las personas trans un poco más amable que otros.

En su carrera, Van de Couter había abordado en más de una oportunidad la temática. Por ejemplo, con la mencionada película *Mía*, en la que una travesti protagoniza una película “por primera vez en nuestro país”. El director nos cuenta que, en principio, su trabajo fue desde lo instintivo:

Siempre me resultaron atractivos esos otros mundos y concretamente en lo artístico, no leyendo ni teorizando, sino porque vivía al lado de El Gondolín¹³ —una casa habitada únicamente por chicas trans, que venían del interior, la mayoría muy jóvenes, adolescentes, que estaban en plena transición y por ahí eran expulsadas de sus pueblos— (...) Ahí empecé a conocer a estas chicas.

En 2001, cuando estaba escribiendo *Tumberos*¹⁴, ya había un personaje trans... Ahí empecé a flashear con una historia que se llamaba *Agria*, que terminó siendo *Mía*, mi primera película. (...) Escribiendo *Agria*, accedí a un material adonde me enteré que atrás de la Ciudad Universitaria¹⁵ había existido una aldea gay a la que le decían ‘La aldea rosa’¹⁶, habitada

¹⁰ Luis Machín: Actor argentino.

¹¹ María Onetto: Actriz argentina.

¹² *Mía*: (2011) Película dramática argentina escrita y dirigida por Javier Van de Couter, además de ser su ópera prima.

¹³ Hotel ubicado en Villa Crespo, Barrio de CABA, Argentina. Desde principios de los años '90 pasaron trans y travestis en busca de techo y oportunidades. En 1996, el hotel era propiedad de un arrendador sin escrúpulos que alquilaba las habitaciones a trabajadores sexuales trans a un precio doble. Desde 2015 los habitantes del Gondolín han formado una asociación.

¹⁴ Miniserie producida por Ideas del Sur en el año 2002.

¹⁵ Ciudad Universitaria: campus urbano de la Universidad de Buenos Aires, sede de sus facultades de Arquitectura y Diseño, Ciencias Exactas, el Instituto de Astronomía y Física del Espacio, el Instituto de Geocronología y Geología Isotópica. En Ciudad Universitaria se desarrollan también actividades de índole científica, a través de sus institutos asociados al CONICET.

¹⁶ La Aldea Rosa es un asentamiento detrás de la Ciudad Universitaria en donde vivían más de 100 personas, en su mayoría gays y trans, a mediados de los '90.

también únicamente por chicas trans y personas gays, que estaban armando ahí su submundo, a partir de algo que había dicho Quarraccino¹⁷: que todos los gays y las travestis se tenían que ir a vivir a una isla para no dañar a la sociedad, un dicho contundente y provocador. Así que, como un acto de rebeldía y de resistencia se fueron a vivir ahí, en la costa del río. Todo eso me resultó inspirador. (...) Y ahí conocí al personaje de Alexis, en quien basé la película *Mía*, que luego protagonizó Camila Sosa Villada.

Yo seguí un poco el recorrido dramático, melodramático también, que fue el estilo que encontré para narrar esta historia y por primera vez una chica trans fue protagonista (...) Siempre habían sido personajes laterales: la amiga, la chica que cosía, la peluquera del barrio. Pero dotarla con un arco dramático, que la actriz que la interpretara tuviera que conocer el lenguaje de la actuación, eso todavía no había sucedido.

Con el tiempo, su trabajo comenzó a ser influenciado por lo teórico/político: “En plena creación de *Mía* me conecté con un trabajo práctico que habían hecho en el CELS¹⁸, donde revisaban ciertas cuestiones con una mirada quizá más teórica.” A esto se sumó el haber conocido en ese momento a Camila Sosa Villada. Javier nos cuenta que fue a verla actuar en una función de la obra *Carnes Tolendas*¹⁹ e inmediatamente supo que Camila sería la protagonista de su película: “Para mí fue como un manifiesto. Primero encontrarme con esa actriz y luego lo que dice. Para mí fue revelador lo que dice esa obra, que todavía hoy sigue teniendo vigencia.”

Si bien al principio de su carrera, lo teórico no formaba parte de su proceso creativo ni influía en las decisiones que tomaba como autor o director, existía una instancia de consulta que hoy podemos señalar como un diálogo con las ideas sobre género imperantes en su época, en el hecho de que Van de Couter consultaba a una amiga trans para revisar el lenguaje y las expresiones utilizadas en sus diálogos: “Con Romina Escobar²⁰, que protagonizó la película de Santiago Loza²¹, nos conocimos a los 17 años. La manera de comprobar que lo que yo estaba escribiendo estaba bien escrito, no estaba ofendiendo a nadie, estaba utilizando el lenguaje que tenía que utilizar, era pasarle el texto a Romina”.

Finalmente, Javier reconoce que lo teórico empezó a intervenir en su trabajo, aunque no como premisa en sus procesos creativos.

Yo había trabajado con *La noche que Larry Kramer me besó*²², que fue la última obra de teatro que hice [como actor], que hablaba sobre el movimiento de ACT UP²³ en Estados Unidos, sobre todo el recorrido de la

¹⁷ Antonio Quarracino fue un cardenal de la Iglesia católica de Argentina y arzobispo de Buenos Aires entre 1990 y 1998.

¹⁸ El Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) es una organización no gubernamental (ONG) que trabaja desde 1979 en la promoción y protección de los derechos humanos y el fortalecimiento del sistema democrático en Argentina.

¹⁹ *Carnes Tolendas. Retrato escénico de una travesti*: (2009) Es una pieza teatral de carácter testimonial, escrita y protagonizada por Camila Sosa Villada.

²⁰ Romina Escobar: actriz argentina trans.

²¹ Santiago Loza dirigió y escribió la película “Breve historia del planeta verde”, estrenada en 2019.

²² *La noche que Larry Kramer me besó*. Obra teatral de David Drake. En 2009 se realizó una versión con dirección de Martín Alomar, interpretada por Javier Van de Couter.

²³ ACT UP (en español: Pórtate mal) es el acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalición del sida para desatar el poder), un grupo de acción directa fundado en 1987 para llamar la atención sobre la pandemia de sida y la gente que la padecía, con objeto de conseguir legislaciones

historia de la homosexualidad. Después [hice] el capítulo de Carlos Jáuregui en *Historia Clínica*²⁴ donde veíamos que la primera persona trans empezaba a ingresar en las asociaciones y se la empezaba a incluir, porque eso no fue siempre así. Todo eso me iba motivando. (...) Con la Ley [N° 26.743] fue más contundente cuál era la lucha, cuáles eran los objetivos.

La intervención de lo teórico y lo político, en la obra de Javier Van de Couter, se tradujo en decisiones puntuales, por ejemplo, a la hora de elegir el elenco de sus producciones. Así, con respecto a las actrices trans que participan en el capítulo *Bautismo*, de *La Celebración*, nos cuenta que fue una decisión importante la de poder darles trabajo en aquel momento:

Ahora estamos cada vez más cerca del cupo laboral trans, pero en ese momento era poder reencontrarme con las actrices con que había trabajado en *Mía*. Son decisiones, a mí nadie me exigía contratar a actrices trans. Los productores te decían ‘si un actor hace esa composición, para los premios...’ Fue una lucha que hubo que dar en los sistemas. Todos empezamos a sofisticar el pensamiento, a ir un poco más a fondo con algunas cuestiones.

Noreida Flores: Investigación situada²⁵

La dramaturga y directora de teatro venezolana Noreida Flores nos muestra una pareja de adultos mayores que está festejando sus 54 años de casados, y pone al descubierto la decisión al fin tomada por Raúl de declararle a su mujer que desea transicionar y todo lo que esto significa después de tantos años de matrimonio. Un tercer personaje, Génesis (la mujer que les ayuda en la casa) también apoya y contiene a Raúl en su decisión de transicionar.

Raúl: (...) Toda la vida he sabido que estoy en un cuerpo errado. Ana: ¿Cómo? ... ¿Por qué no me lo dijo antes?

Raúl: Tener un comportamiento femenino siendo varón genera reacciones familiares y sociales. (Flores, 2006, p.20)

Más adelante conocemos que Génesis es su hijo Diego, quien supuestamente emigró y desapareció de sus vidas hace tiempo. Raúl le pide a Ana que de ahora en más sea “el hombre de la casa” y ella termina aceptando ese rol.

Ana: ¿Qué será lo mejor? ¿Tendrá razón Génesis? De repente, si soy el hombre, puedo manejar la situación. ... Tal vez como hombre logre hacerle el amor. Hace tanto tiempo que no siento su piel junto a la mía. ¿Qué hago? ¿Y Génesis? Otro más. ¡Pero bueno, siempre quise tener una hija! (Flores, 2006, p.53)

favorables, promover la investigación científica y la asistencia a los enfermos, hasta conseguir todas las políticas necesarias para alcanzar el fin de la enfermedad.

²⁴ *Historia Clínica*. Serie producida por Underground Contenidos en el año 2012. El capítulo número once, titulado: “El mismo amor, los mismos derechos” fue dedicado a Carlos Jáuregui, activista LGBT, primer presidente de la Comunidad Homosexual Argentina (CHA); quien fallece en 1996 a los 38 años de SIDA.

²⁵ Entrevista completa:

<https://drive.google.com/drive/folders/1eyUsF6hHH9STrWb1beYbtkBekqDXhkr2?usp=sharing>
Recuperado el 18/01/2022.

Noreida parte contando en la entrevista sobre el significado de “Cimarrón”, que hace alusión a un animal salvaje, sobre todo un potro o un toro. Por otro lado, nos explica que años atrás, se les llamaba así a los esclavos de color, que eran fuertes, rebeldes, un tanto salvajes:

Ellos abandonaban a sus amos para irse a la montaña a unirse a las guerras independentistas. Eran hombres ‘muy machos’. De ahí ‘cimarrón’ (muy macho) con aroma rosa.

Cuando escribí la obra, dentro de un contexto social, en el año 2006, tenía a mi alrededor muchos amigos que no se atrevían a mostrarse tal cual eran. Y yo les decía que no esperaran a tener 70 años para ser felices. Un día tuve la imagen de un hombre ya de la tercera edad. ¿Qué pasaría si fuese de un sexo diverso? ¿Cómo lo tomaría su familia? Me imaginé que un adulto mayor tendría mucho miedo por ser gay.

Noreida reconoce que le llamó la atención el tema del transexualismo: “Creo que ahora tiene otro nombre... Empecé a investigar. Tuve conversaciones y me documenté sobre la parte psicológica que aqueja a la persona que no se siente identificada con su cuerpo, ya que me parece que eso debe ser terrible.”

Como escritora manifiesta que no encontró resistencia a la hora de abordar esta temática, aunque pensó que, por tratarse de personajes de la tercera edad, podía llegar a tener algún tipo de resistencia por parte del espectador. Nos dice: “El teatro es la vida diaria, la vida misma y por eso cualquier cosa que pase, creo que no nos sorprende.”

También reconoce que en Venezuela la lucha y conquista en materia de derechos LGBT ha dado frutos. Dice al respecto: “Pienso que están siendo más respetados y aceptados, aunque falta muchísimo. Todavía la sociedad ve como que son monstruos, enfermos. Y realmente no es así.”

Noreida nos cuenta que antes de comenzar a escribir la obra hizo un trabajo de investigación sobre el tema:

Nunca escribo sin investigar. Íbamos a lugares de ambiente, a veces hablábamos con alguno cuando se daba la posibilidad o simplemente observábamos dependiendo de cómo se acercaban. Fui a un desfile de una organización de LGBT y tuve la posibilidad de hablar con uno de sus presidentes. Allí fue donde me explicó cómo se sienten identificados con sus cuerpos o no. Vi entrevistas televisivas, conversé con mis amigos heteros y trans a ver qué opiniones generaban. La investigación documental me ayudó, porque yo necesitaba profundizar en esa parte psicológica, en esa lucha interna de un ser humano que se siente mujer, pero es hombre o viceversa. Creo que es muy difícil lidiar con todo eso. Aparentemente es una condición natural, no que la buscan (no creo que la busquen, ya que es tan dolorosa que no creo que un ser humano sea capaz de buscarse ese dolor).

En cuanto a las repercusiones, nos dice que es una obra que generó muchísima polémica: “Algunos aceptaban, otros no. Hubo quienes decían que era una aberración. Esto se generó sobre todo durante la investigación. Cuando la presenté, la gente la aceptó. Hubo comentarios encontrados, pero fue aceptada”. Consultada en relación al feminismo, Noreida nos dice:

Decidí poner a Ana en el rol de ‘hombre de la casa’ porque es la única forma de que ellos puedan llegar a tener esa conexión de cariño, sexual

que la perdieron hace tiempo. Ella piensa que de esa manera él puede tener más detalle con ella. Tanto es así que para que él vea que ella es el hombre, es que asume el rol completo de hombre, se va a jugar dominó, se va a la calle a hablar con el portugués de la esquina. Todo lo que él hacía lo asume ella, para que vea que lo quiere tanto que es capaz de cambiar por él. El hecho de que Ana asuma el papel de hombre, estaría rompiendo con ese rol de la mujer desde la mirada machista, porque es ahora Raúl el que se queda en casa haciendo los oficios, bañando el perro, atendiendo todo en casa, mientras ella se dedica a lo que hacía Raúl antes: a estar con sus amigos y hacer el trabajo pesado, como arreglar cosas en la casa, a la vecina. Es un cambio total de roles. Extremo también.

Los preceptos o ideas que pone en cuestión la obra, es que una vida recta y buena en ocasiones no ayuda al pleno desarrollo del ser humano. Raúl fue un buen esposo, buen padre, pero pasaron muchos años de matrimonio, cincuenta y cuatro, y nunca fue feliz totalmente, porque no era lo que él quería.

La dramaturga propone ese final en la obra desde una posición ideológica de que el amor todo lo puede. Y dice:

Yo pienso que esta familia demostró la aceptación de una condición que no es buscada, que se da naturalmente, todo por amor. Yo les pregunté a parejas de la tercera edad qué harían en una posición similar. Varias respondieron que a su edad qué más les daba. Otras respondieron que se divorciaban, otras que lo sacaban de la casa, pero me llamó la atención aquellas que dijeron que bueno, que a esa edad que ya no dormían juntos, que ya no importaba si era o no era. La idea es pasar su vejez juntos como amigos y con el amor y cariño que se han tenido durante tantos años.

En cuanto a las decisiones tomadas en la puesta en escena comenta:

Decidí que toda la transición que iba hacer Raúl a Rosa se diera en escena delante del público, creo que ahí se tomaron muy en cuenta las acotaciones y el público en todo momento veía ese cambio, esa transformación. (...) [respecto al proceso creativo realizado por los actores Génesis fue el que más costó] porque desde el inicio el actor tenía que salir como mujer y hablar como mujer (...) [Mientras que Raúl] salía como hombre y casi todo el tiempo hablaba como hombre.

Noreida nos cuenta que en un principio pensó que iba a ser un rechazo por parte de los colectivos de LGBT+, pero fue todo lo contrario y nos dice al respecto:

Hace tres meses estamos en tratativas para montarla nuevamente, pero en lugares de ambiente. Tengo un amigo que hace teatro y realiza shows de drag queens. Yo creo que mucha gente se sintió identificada con esta obra. Pero para eso tendría que comenzar por actualizar algunos términos. También hay algunos diálogos explicativos y no quiero que se me convierta en clase magistral. No sería mucho lo que modificaría, la obra está ubicada donde yo quiero, son los personajes que logré crear. Pronto comenzaré con una revisión en la escritura de estos aspectos para el proyecto de volver a montarla.

Similitudes y diferencias en la construcción de identidad

En *Bautismo* Agustín es crossdresser²⁶, elige vestirse con ropa de mujer que, como la define Pollock, “equivale al significado adjunto en nuestra cultura al hecho de no ser hombre” (1988, p.75); lo hace sólo en determinadas ocasiones (usa un camisón de gasa para dormir y asiste con ropas de mujer a tocar el piano en un bar nocturno al que concurren travestis y hombres homosexuales). Elba, su esposa, no puede aceptarlo, por lo que la pareja se ha separado. Van de Couter en *Bautismo*, desarrolla una trama que da cuenta de esta “identidad en construcción” (D’Uva *et al*, 2004, p.3) y de las reacciones sociales y familiares que este devenir provoca. La historia aborda el proceso de elaboración del conflicto que se produce entre Agustín y Elba en primer lugar, y más adelante en Leo (el hijo de la pareja, interpretado por Michel Noher)²⁷. Hacia el final, mujer e hijo aceptan la elección del padre y asisten a verlo tocar el piano en el bar, lo que nos habla de una mirada sobre la temática que nos propone la apertura a estas nuevas manifestaciones de género y la atención a las demandas de reconocimiento de quienes están afectados por su sexualidad disidente, donde podemos intuir la influencia teórico política de la que hablamos anteriormente.

No es casual que se titule *Bautismo* si pensamos que al ser bautizada una persona asume una nueva identidad (antiguamente se recibía un nombre de bautismo que muchas veces era con el que finalmente se identificaba la persona) o como lo plantea Camila Sosa Villada en *Las Malas*, el bautismo de una persona trans o un travesti ocurre cuando la aceptan en un grupo (2019, p.79). Agustín asume su nueva identidad y la ceremonia es una puesta en escena donde él vestido de mujer toca el piano.

En *Cimarrón con aroma rosa*, Raúl plantea que es transexual, término introducido en la literatura sexológica por Cauldwell con su trabajo *Psychopathia Transexualis* (Fernández, 2004, p23-33). Más adelante le dirá a su mujer que es transgénero porque aún no ha realizado la transición, todo esto pone en juego el vínculo con su mujer Ana con la que llevan más de 50 años de matrimonio. Al igual que en el capítulo de *Bautismo* tampoco su esposa acepta este planteo. Raúl, como Agustín, debe liberarse de esas ataduras porque siente que ya no tiene tiempo para ser lo que quiere ser. Siempre ha deseado operarse y para ello ha ahorrado dinero durante muchos años. Hacia el final Ana decide darle el dinero que ha juntado Raúl a Génesis para que pueda concretar su cirugía.

Otra similitud entre *Bautismo* y *Cimarrón con aroma rosa* es el uso de términos bíblicos o religiosos; la génesis es el origen, principio o proceso mediante el cual se ha originado o formado una cosa; mientras que el bautismo cumple una función similar en la identidad del ser y su pertenencia a un credo.

Otra característica a tener en cuenta planteada por la autora es que la obra tiene un tinte educativo, ya que por ejemplo incluye en algunos diálogos las definiciones de travesti, transexual y transgénero. Por otra parte, en el personaje de Génesis pone la voz de lo científico, haciendo referencia a Harry Benjamín y su primera intervención quirúrgica. También la obra expresa la mirada que se tenía sobre las personas transexuales en Roma y habla de las Gallae²⁸ y cómo eran consideradas personas mágicas en América Precolombina:

²⁶ La palabra “Crossdresser” viene del inglés y traducida al castellano significa “travesti”. Son hombres, generalmente heterosexuales, con una vida como varones, que suelen, en ocasiones y por un tiempo limitado, vestirse de mujer para explorar su costado, su sensibilidad más femenina.

²⁷ Michel Noher: Actor argentino.

²⁸ En Roma incluso existían las Gallae o sacerdotisas encargadas de amputar los genitales masculinos para que fuera la persona la que decidiera su género.

(...) vivíamos en armonía, en comunidad, con diferentes roles. Lo que se ha podido ir rescatando es que había una cosmovisión de que cada ser humano es una unidad en sí misma, que no hay dicotomías. Esa unidad tiene principios masculinos y femeninos, y ciertas personas, que podríamos llamar “trans” o “travestis”, tendrían un mayor equilibrio entre la femineidad y la masculinidad y, por eso, fueron consideradas puentes entre la salud y la enfermedad y practicaban la medicina. O eran vistas como puentes entre lo terrenal y lo divino, y por eso fueron sacerdotisas. O puente entre los pueblos, y por eso cumplían un rol que hoy entendemos como diplomacia; son seres que van y vienen tratando de no llegar a la guerra. O son puentes en lo familiar, porque en cada conflicto entre parientes se recurre a ellas para que den una opinión. (Wayar, 2021, p.23)

Por otro lado, a diferencia de *Bautismo*, Noreida plantea la lucha que han enfrentado las personas trans para reclamar sus derechos y el lugar que les corresponde en la sociedad, pero deja en evidencia que todavía esos derechos no son reconocidos por las leyes y la sociedad. Otro aspecto a tener en cuenta que se da tanto en ambas obras, es que los personajes principales cuentan con lo que Wayar llama “Trava madrina”, que están representadas por La Turca en el primer caso y en el segundo por Génesis:

Todas tenemos una madre trava. Imagino que este vínculo entre travestis y este rol maternal tienen que ver con muchas cuestiones. Me lleva a pensar, por ejemplo, en la relación que se da entre quien analiza y quien es analizada en una terapia: tiene que ver una aceptación de rol de ambos lados, otorgar o pedir el rol, y esto no siempre es explícito, sino que se va dando. Entran en juego la diferencia de edad, la trayectoria, el poder que se tiene en las zonas de trabajo, en el contexto donde se está, y tiene que ver con muchas cuestiones y con el deseo de protección a partir de esa indefensión de quien está llegando a un mundo, que viene en orfandad (...) (Wayar, 2021, p.40)

En ambos casos los personajes colaboran para tomar la decisión de blanquear las situaciones y transicionar.

Cómo la teoría atraviesa la práctica artística

En ambos casos, se trata de dramaturgias y puestas en escena que cuestionan el estatuto dominante y de artistas que utilizan su obra como “estrategia de la resistencia política” (Maffia, 2004, p.8).

Nos resulta interesante señalar que en *Cimarrón con aroma rosa*, la falta de deseo sexual de Raúl hacia su esposa es una de las circunstancias que cimientan el conflicto; mientras que en *Bautismo*, el personaje que se traveste no cuestiona en ningún momento su heterosexualidad, manifestando el deseo de continuar su relación con su esposa, lo que pone de manifiesto otra situación invisibilizada: la diferencia entre género y sexualidad.

Lohana Berkins, en *Cuerpos ineludibles* hace referencia a esto diciendo:

Incluso con leyes progresistas como la de Unión Civil, que acaba de ser aprobada en la Ciudad de Buenos Aires y que toda Latinoamérica celebró, si quiero hacer uso de la ley de Unión Civil me voy a tener que casar

como ‘Carlitos Fernández’ y no como Lohana Berkins. Se nos sigue pensando como varones y somos definidas en función de la sexualidad, teniendo que reorganizar la identidad en sintonía con la norma heterosexual, lo cual nos conduce a situaciones paradójales:

¿Por qué si me gustan las mujeres entonces debo ser tal cosa, pero si me gustan los tipos entonces debo ser tal otra? ¿Y si las travestis o la masturbación o el celibato...? Todo pensamiento está regulado por esta idea de la heterosexualidad que define por anticipado los perfiles y conductas esperadas, más allá de nuestros deseos y maneras de vivirlo. (2004, p.20)

En relación a los dos personajes centrales de ambas piezas dramáticas, tomando lo que señala Nelly Richard quien habla de la experiencia como “autenticidad de lo vivido, espontaneismo de la conciencia, formas de pensamiento parciales y situadas” (2008, p.32), vemos que sus contextos socioculturales son diferentes y creemos que esto podría condicionar las modalidades de sus transiciones.

En *Bautismo* Agustín es pianista. Al menos este aspecto (la sensibilidad artística), influye en la forma de pensamiento situada, al implicar una faceta más sensible en su construcción y autopercepción de lo vivido. Desde la música como herramienta, el personaje puede canalizar mejor la expresión de esta subjetividad de género. Aquí el arte es un motor que inicia esta expresión femenina, a través de la música. Y es este aspecto artístico el que permite una hiperexpresividad femenina de la masculinidad, donde simultáneamente se va produciendo y representando a sí mismo como nuevo sujeto, creando así su imagen femenina y al mismo tiempo, la manera como será percibido por el público, siendo sus primeros espectadores quienes asisten al pub.

En este sentido su objeto de arte, como describe Griselda Pollock en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, se da como una práctica social (2013, p.27). Esto se observa cuando al final del capítulo el personaje Agustín/Eva (“Eva, que quiere decir vida” (Van de Couter, 2014), dice La Turca, cuando la presenta por primera vez en su atuendo de mujer frente al público del cabaret) sale a escena mucho más naturalmente ya asumida totalmente su feminidad, cargada de performatividad poderosa para lograr discursivamente lo que ha silenciado.

En relación a las condiciones del contexto dentro de la sociedad cultural puntual del pub trans, es la intervención de la producción general social y de consumo lo que propicia cierto ambiente para que esa manifestación transgénero se dé más plenamente, a diferencia del hogar de Agustín.

Estas cualidades descritas no aparecen tan visiblemente en el contexto del personaje de Raúl, donde los acercamientos a lo femenino o al travestismo suceden de manera oculta. Además Raúl al momento de expresarse, en lugar de usar vestido o maquillaje nuevo, elige determinados elementos cargados de significación previa ya que pertenecen a su esposa. Se infiere que esos objetos le brindan una cuota extra de lo prohibido, de identificación con los modelos ya establecidos de mujer.

Al contrastar con la teoría referente a la construcción de la feminidad, notamos que Noreida Flores parece haber plasmado esas figuras maternas de una manera más estructurada, con características claramente tradicionales para esa matriz natural necesaria de una feminidad originaria. Se evidencia esa oposición entre experiencias íntimas y sociales, de un modo castrador (por lo tanto, más conflictivo) en la relación de Raúl con lo femenino. En el caso de Agustín aparece una feminidad más conformada, lo que “daría la oportunidad de expresar una subjetividad primigenia y ‘auténticamente’ femenina con una voz no medida por la representación masculina: una voz supuestamente anterior a sus nominaciones y sus

ideologías”, como menciona Nelly Richard (2008, p.36). Esto se puede reconocer en la elección de las prendas de vestir para la noche de presentación/bautismo, donde la amiga le menciona a Agustín que tiene un estilo aseñorado, pero bien. El autor deja ver que está presente en la construcción de género de su personaje trans una figura de cuerpo tradicional similar al de su esposa. Ese vínculo originario con la feminidad diferenciado en ambas obras dramáticas, se hace extensivo hacia los personajes de las esposas, desde las cuales los autores perciben y forman las ideologías femeninas que utilizan para colaborar en esas identidades subjetivas trans.

Reconocemos un punto relacionado a esas subjetividades trans resueltas por Flores y Van de Couter para el modo en que en ambos personajes asumen su condición transgénero, al evidenciarse esa pulsión definida por Nelly Richard: “Lo pulsional semiótico conforma un estrato de la subjetividad que ha sido reprimido o excluido por el contrato masculino de los procesos de formación cultural, y es cierto también que dicho estrato corporal puede llegar a liberarse con una fuerza desestructurante, subversivamente contraria a la hegemonía totalizante del logos masculino” (2008, p.36). Pulsión que se hace presente al enfrentarse cada uno de ellos con sus esposas. Finalmente se expresa esa subjetividad reprimida que logra atravesar las convenciones del modelo de vida heteronormativa que llevan.

La territorialidad de lo privado y lo público de cada personaje, comparte a su vez un aspecto desde el contexto geográfico: el ser latinoamericano que no alcanza a una globalización cultural completamente abierta y dispuesta a estos cambios de identidad. Y esa configuración de sentido estaría codificada o silenciada socialmente, dándose una existencia entre lo racional y lo irracional, entre la superficialidad de las apariencias y lo autóctono del ser continental.

Al analizar la construcción de género a nivel cultural, retomando el concepto de la cultura, como la define Griselda Pollock (2013, p.74), la producción de sentido para la ideología y las construcciones en el mundo en que vivimos, el ambiente laboral del personaje de *Cimarrón con aroma rosa* se describe como un contexto cultural y socialmente machista. Esto queda en evidencia cuando él confiesa a su esposa que el motivo por el cual lo echaron fue porque descubrieron que llevaba ropa interior femenina.

El arte es constitutivo de una ideología y parte de la producción social. Y es a partir de este arte de travestirse que comienza a gestarse una identidad visual para ser aceptada por el propio hombre y por la sociedad que lo rodea. Para luego transformar ideológicamente el entorno, la familia, esa sociedad inmediata.

En el caso de Raúl el arte de travestirse se manifiesta de una manera tan bien fundada que no sólo es aceptada por el grupo familiar (esposa e hija), sino que además se involucran en una nueva conformación de la estructura de géneros. Una reestructura que conserva el formato tradicional.

Siendo que la construcción del género como describe Judith Butler, un acto que ocurre una vez y cuyos efectos se establecen firmemente, que no es un hecho natural sino una construcción performática que actúa sobre los cuerpos, el efecto de una cantidad de circunstancias (2008, pp.9-31). Y además, una compleja construcción de varias disciplinas según las nuevas tecnologías del género, como define Teresa de Lauretis “el producto y el proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos tecno-sociales” (1989, p.8). Particularmente en *Cimarrón con aroma rosa* la autora coloca en un similar proceso constructivo a los otros dos personajes, respondiendo así de alguna manera al imperativo heterosexual inserto en la vida cotidiana, procedimiento que interpretamos, permite ciertas identificaciones sexuadas.

Tomando la definición de de Lauretis “El sistema sexo-género, en suma, es tanto una

construcción sociocultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (...) a los individuos en la sociedad.” (1989, p.6), existe una diferencia en la resolución que dan los autores a las obras que hemos seleccionado:

En *Cimarrón con aroma rosa* se da una reestructuración para los roles mujer y hombre dada en la aceptación mutua del matrimonio. Al haber una determinación bien firme (Raúl está dispuesto a operarse), se da un cambio de posiciones en el sistema social familiar para mantenerse como tal (según las instituciones sociales) y es esa reconformación de roles lo que resulta en nuevas posiciones para los personajes; lo que conlleva a que realicen tareas asumiendo la totalidad de los efectos de esos significados asignados a cada rol: femenino para Raúl y masculino para Ana.

En *Bautismo* la situación no se resuelve mediante una reestructuración de posiciones dentro de la sociedad familiar. El personaje de mujer/madre/esposa mantiene su lugar como tal. No hay un desplazamiento de las posiciones de roles.

Tanto el personaje de Raúl como el de Agustín manifiestan subjetividad a través del lenguaje corporal y visual hacia el espacio exterior, ese espacio “real”: el pub en *Bautismo* y el hogar familiar en *Cimarrón con aroma rosa*.

Podemos destacar que los autores logran poner en evidencia en cada personaje esta fluctuación entre las verdades internas-psíquicas y externas-entorno, la melancolía constitutiva heterosexual que ocasiona el travestismo y la identificación de género (de Lauretis, 1996, pp.14-15). Es a través de los cuerpos de los personajes que se logra leer esa construcción mencionada anteriormente, como producto de la representación y de la auto-representación.

Según la teoría de tecnología de género propuesta por de Lauretis, estos dos hombres vivían bajo un género que hasta ahora era más una construcción sociocultural impuesta, que una construcción personal. Aportes externos como “discursos implementados a través de la pedagogía, la medicina, la demografía y la economía, [que] fueron fijados o sostenidos por las instituciones del Estado y se tornaron especialmente focalizados en la familia” (1996, p.14)

Dado que Pollock menciona a la masculinidad y feminidad como términos de división/diferencia y no de entidad dada, siendo el significado de mujer un producto de las relaciones sociales, de inclusiones y exclusiones, de reproducción y sexualidad (2013, p.78), es que entendemos que el género puede ser reconstruido y variar su posición dentro de la composición familiar, lo que sucede en las dos obras dramáticas analizadas.

Existe una referencia a esto último, en el texto de Berkins *Un itinerario político del travestismo*:

A diferencia de gays y lesbianas, las travestis no tenemos opción en cuanto a nuestra visibilidad. No podemos elegir no decir a nuestras familias qué somos o queremos ser, no podemos elegir cuándo salir del clóset. El travestismo constituye un giro hacia el no identitarismo. Creo que en la medida en que las identidades se convierten en definiciones señalan límites y se vuelven fácilmente separatistas y excluyentes. Esto es lo que Kim Pérez llama identitarismo. Los seres humanos somos un punto de partida más que un punto de llegada; más que un ser, somos un proceso. (2003, p.67)

Conclusión

Observamos que la teoría que es confesada por Noreida Flores no parece corporizarse en la obra. Mientras que en *Bautismo* sí se deja entrever, a pesar de que el autor manifiesta que no recurre a teorías propiamente registradas sino a material de campo y observaciones de sus

vivencias en relación al tema.

Ambos autores proponen personajes trans con recorridos y resoluciones diferentes, sin embargo, podemos reconocer en las dos piezas dramáticas que existe una adhesión al feminismo tradicional. Esto está dado en los personajes de Ana y Elba, que aceptan la situación que se les presenta ocupando la posición esperada de ellas como mujeres, esposas y madres.

Como mencionamos anteriormente, este trabajo es la materialización de lo que nos fue sucediendo a los cuatro autores a medida que nos encontramos con el material propuesto por el seminario, las obras analizadas y las entrevistas realizadas. Este proceso provoca reflexiones y pensamientos en cada uno de nosotros, por lo que nuestras impresiones al respecto siempre son situadas; golpean o se despiertan dentro nuestro, no solamente por la intervención de la teoría y el trabajo de investigación transitado, sino también por la historia y el contexto (social, cultural, histórico, familiar, personal, íntimo) de cada uno. Por lo tanto, se nos hace difícil, sino imposible, resumir las reflexiones en una conclusión común, aunque podemos mencionar algunos puntos en los que estamos de acuerdo:

- La obra *Cimarrón con aroma rosa*, aborda el devenir trans como herramienta, camino, para hablar de la premisa “el amor lo puede todo” (tal como lo manifestó en la entrevista Noreida Flores); sin descartar las implicancias filosóficas y políticas que la historia conlleva, creemos, en un segundo plano.
- Mientras que *Bautismo* es una pieza concebida con el propósito de poner en escena principalmente los conflictos personales, familiares, sociales y políticos que provoca la decisión de asumir una identidad de género que no coincide con la asignada social y biológicamente.

Al inicio del presente trabajo, afirmamos que los contextos histórico-sociales influyeron en las decisiones tomadas por Flores y Van de Couter a la hora de abordar la escritura. Creemos que en este punto nuestro planteo se confirma.

Estamos de acuerdo en que *Bautismo* deja entrever con más claridad que *Cimarrón con aroma rosa* la intervención de las actuales teorías de género imperantes en nuestro país (Argentina); pero no podemos dejar de señalar que en Venezuela (lugar donde reside Noreida Flores), hasta el momento de realizarse el presente análisis, no existe una ley de identidad de género, lo que nos muestra que el contexto sociopolítico (y geográfico, como también afirmamos inicialmente) en que abordan su tarea creativa ambos autores, es considerablemente diferente e influye en su trabajo artístico.

Por otra parte, también mencionamos como variable el acercamiento o no por parte de los autores a las teorías y luchas de género y queer. En este punto, consideramos que se desprende de ambas entrevistas que Noreida Flores aborda su creación sin tener en cuenta las mencionadas luchas y teoría, pese a haber realizado una investigación de campo en Venezuela (donde las teorías y el pensamiento filosófico al respecto parecen tener un desarrollo y alcance menor que en Argentina), mientras que la obra de Van de Couter sí lo hace. Creemos que esto explica la diferencia, para nosotros significativa entre ambas piezas artísticas, en cuanto a la resolución de cada historia y las posibles influencias y reflexiones que podrían provocar en sus espectadores.

Mientras que Van de Couter propone un final en que Elba acepta la decisión de Agustín, conservando ella su identidad femenina y quedando abierta la pregunta de si la pareja seguirá o no relacionándose como tal o en situación de ruptura conyugal, Flores plantea un nuevo orden familiar, en el que Raúl (ahora devenido mujer) asume el rol femenino, mientras que Ana deberá adaptarse a la situación convirtiéndose ella en el hombre de la casa.

Vemos que *Bautismo* abre la posibilidad a nuevas conformaciones familiares, sociales,

individuales, de pareja, identitarias, etc.; a la vez que *Cimarrón con aroma rosa* conserva la estructura heteronormativa, pese al cambio de roles; lo que nos hace pensar que ambas piezas artísticas tienen intenciones e influencias diferentes. Como lo plantea Monique Wittig:

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos (...) cuando el pensamiento heterosexual piensa la homosexualidad, ésta no es más que heterosexualidad. (1992, p.52)

Podemos concluir entonces que Noreida piensa *Cimarrón con aroma rosa* desde la visión binaria de la heterosexualidad mientras que *Bautismo* se abre a las nuevas posibilidades de pensamiento y conceptos que plantea el pensamiento homosexual, o redoblando la apuesta de Wittig (1992, pp. 48-52): el pensamiento trans-travesti, el pensamiento diverso.

Volviendo a nuestro planteo inicial, la variable de la edad asignada a los personajes como condicionante del desarrollo y definición de las historias, es un punto que no podemos afirmar ni refutar, ya que en las entrevistas ese tema se diluyó, no se abordó con la profundidad necesaria. Consideramos que no tenemos elementos para el análisis, aunque nos parece interesante pensar que la edad de las personas podría ser un condicionante en cuanto al acercamiento y aceptación de nuevas miradas sobre el tema; entendiendo que la edad podría reflejar (aunque no siempre) la adhesión previa o no a posicionamientos filosófico-políticos que hoy podrían considerarse superados.

En relación a la influencia de las reflexiones sobre género y sexualidades disidentes, podemos ver en Noreida Flores la ausencia de definiciones y diferenciaciones de conceptos como “sexo” y “género”, si tomamos en cuenta lo que dice Josefina Fernández en *Cuerpos desobedientes* (2004, pp. 19-22).

Noreida nos dice: “La investigación documental me ayudó, porque yo necesitaba profundizar en esa parte psicológica, en esa lucha interna de un ser humano que se siente mujer pero es hombre o viceversa”. Esta frase pone en evidencia, no sólo que su objetivo al escribir *Cimarrón con aroma rosa* era profundizar en la psicología de la persona transgénero, sino que no le interesa ahondar en la diferencia entre sexo y género, al decir “se siente mujer pero es hombre”.

Más adelante nos dice: “¿Qué pasaría si fuese de un sexo diverso? ¿Cómo lo tomaría su familia? Me imaginé que un adulto mayor tendría mucho miedo por ser gay”, omitiendo la diferencia entre identidad de género, genitalidad y orientación sexual.

Y concluye: “El hecho de que Ana asuma el papel de hombre, estaría rompiendo con ese rol de la mujer, desde la mirada machista”, lo que nos parece todo lo contrario, ya que, aunque se intercambien los papeles, se atribuyen roles de género estrictos para cada identidad que responden a los cánones históricos del machismo y el patriarcado.

Y nuevamente podría estar respondiendo al mandato heteronormativo cuando expresa que decide poner a Ana en el rol de “hombre de la casa” porque “es la única forma de que ellos puedan llegar a tener esa conexión de cariño, sexual que la perdieron hace tiempo.” Aunque podríamos pensar que considerando lo que Flores manifestó en relación a su objetivo al contar esta historia (dar el mensaje de que “por amor” se puede hacer todo tipo de sacrificios), ésta decidiría tomar el rol masculino porque “piensa que de esa manera él puede tener más detalle con ella”.

A diferencia de esto, como ya dijimos, el proceso creativo de Javier Van de Couter responde claramente al cuestionamiento ideológico de su época. Por ejemplo, podemos intuir la

influencia de la Teoría Queer en *Bautismo*, cuando el autor decide vestir a Agustín con un camisón de gasa verde que deja ver el abundante vello que tiene tanto en el pecho como en la espalda. Creemos que esto cuestiona incluso las identificaciones clásicas de lo femenino/masculino, si consideramos que el camisón de gasa semitransparente es una vestimenta que ha correspondido al género femenino, mientras que el vello en el pecho y la espalda sería algo exclusivo de lo masculino.

“Las capas son tantas. Empezamos a entender tantas cosas: que la identidad no tiene que ver con la genitalidad, por ejemplo”, dice Javier, reconociendo que su obra fue influenciada por las reflexiones teóricas sobre género y sexualidad.

Así el cuerpo del actor Luis Machín, investido en ese camisón nos pone a pensar, genera una ruptura y es indudablemente un gesto que nos propone como dice Beatriz Preciado en “Multitudes queer”:

(...)comprender los cuerpos y las identidades de los anormales como potencias políticas y no simplemente como efectos de los discursos sobre el sexo (...) [provocando una] desterritorialización de la heterosexualidad (...) [que] supone una resistencia a los procesos de llegar a ‘ser normal’” (2004, p.2).

El hecho de que Elba acepte la decisión de Agustín, hacia el final de la historia, propone una ruptura con los cánones cisgénero, como lo hacen las reflexiones teóricas en materia de género y sexualidad imperantes en el momento. También cuestiona la concepción heteronormativa de las relaciones humanas el hecho de que Agustín, al mismo tiempo que plantea su deseo de vestirse de mujer, continúe enamorado de su esposa y deseándola sexualmente. Esto no sucede en *Cimarrón con aroma rosa*, sino todo lo contrario, ya que Raúl al sentirse mujer, deja de sentir deseo sexual por su esposa.

Así como las experiencias de identificación/desidentificación con el sexo y género asignado biológica y socialmente son situadas, personales, únicas; de la misma manera los procesos creativos se contextualizan y son influenciados por una multiplicidad de factores. Cada vivencia es única, y el arte no escapa a esta realidad. Lo íntimo, lo cultural, la historia personal y social, el contexto político. Todo influye a la hora de vivir la experiencia propia de la construcción de una identidad de género y/o la de la creación. Cuanto más abiertos estén los debates, más expuesto el infinito abanico de posibilidades ya transitadas, la sociedad estará más permeable para considerar y aceptar las nuevas conformaciones que se vayan presentando, mayores serán las libertades y las experiencias emergentes.

Para hablar del tema en las mismas condiciones en diferentes lugares geográficos y realidades socioculturales, será necesario el transcurso de cierto tiempo que dé lugar a un nuevo paradigma ideológico dentro de las sociedades. Por el momento entendemos que como personas y como sociedad, estamos en proceso de apertura, aprendizaje y deconstrucción. La existencia de espacios como el seminario que dio lugar a este trabajo y de nombres como el de Camila Sosa Villada, Cris Miró y Marlene Wayar, ponen el tema en el tapete no solo de las personas a las que naturalmente interesa la temática, también lo acerca a aquellos que (en un principio) lo perciben como ajeno.

Bibliografía

Berkins, L (2003). "Un itinerario político". En *Sexualidades migrantes género y transgénero*. Maffia, D. (comp.). Buenos Aires: Feminaria.

- Burgos, J. M. (15/04/2011). "Para verte mejor" *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1935-2011-04-15.html> el 18/01/2022.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- D'Uva, M. et al. (2004). *Cuerpos ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades*. Buenos Aires: Aji de pollo.
- de Lauretis, T. (1996). "La tecnología del género". *Mona - Revista del Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*, (2), pp.6-34.
- Fernández, J. (15/04/2011). "Una héroe" *Página 12*, Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/subnotas/10369-981-2016-02-12.html> el 18/01/2022.
- Fernández, J. (2004). *Cuerpos desobedientes. Travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa.
- Flores, N. (2006). *Cimarrón con aroma rosa*. Venezuela. Recuperado de: <https://drive.google.com/file/d/1Cj0gqGx3q2vhPBTqbTcVhJAOPTBC6Orh/view> el 18/01/2022.
- Hanisch, C. (2016). *Lo personal es político*. Chile: Feministas Lúcidas. Recuperado de: http://www.diariofemenino.com.ar/documentos/lo-personal-es-politico_final.pdf el 18/01/2022
- Maffia, D (2004). "Filosofía en las catacumas y otros márgenes". En *Cuerpos ineludibles: un diálogo a partir de las sexualidades*. D'Uva, M. et al (comps.). Buenos Aires: Aji de pollo.
- Nochlin L. (2007). "¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?". En *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. Cordero, K. y Saénz, I. (comps.). México: Universidad Iberoamericana y Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Pereira, H. (19/11/2020). "Las personas trans en Venezuela, sin identidad ni derechos" *La Vanguardia*. Recuperado de: <https://www.lavanguardia.com/vida/20201119/49545773133/las-personas-trans-en-venezuela-sin-identidad-ni-derechos.html?facet=amp> el 18/01/2022.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (2008). *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Secretaría de Derechos Humanos. (2014). *Ley N°26.743 Identidad de género*. Buenos Aires: Publicaciones de la Secretaría de Derechos Humanos del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación.
- Sosa Villada, C. (2019). *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets.
- Van de Couter, J. [Leo E.]. (4 Marzo 2014). La Celebración - Capítulo 3 - Bautismo (Telefe) HD [09/03/2014]. [Video]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=cv1nGeHBP3w> el 18/01/2022.
- Wayar, M. (2021). *Furia travesti. Diccionario de la t a la t*. Buenos Aires: Paidós.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.

ES IMPORTANTE HACER QUE LA LIBERTAD ENTRE A ESCENA, QUE LO CREATIVO PUEDA ROMPER EL MARCO.

ENTREVISTA CON GABRIELA FERNANDEZ

García, María Luz¹

Resumen: En la presente entrevista la reconocida artista Gabriela Fernandez realiza un recorrido por su carrera y reflexiona acerca de su actividad como vestuarista, escenógrafa, artista visual y docente, aportando su conocimiento y mirada sobre la producción teatral, sus influencias y su perspectiva de futuro.

Palabras clave: teatro - vestuario - artes visuales - escenografía

Abstract: In this interview, the renowned artist Gabriela Fernandez takes a tour of her career and reflects on her activity as a costume designer, set designer, visual artist and teacher, contributing her knowledge and perspective on theatrical production, its influences and her future perspective.

Keywords: theater - costumes - visual arts - scenography

Gabriela Aurora Fernandez es Escenógrafa , Vestuarista y Artista visual. Cursó estudios de Licenciatura en Artes en la UBA, Escenografía con Gastón Breyer, escenotécnica con Victor de Pilla y Hector Calmet , Caracterización en el Instituto superior de arte del teatro Colon, fotografía en la escuela de cine de Avellaneda, dramaturgia con Mauricio Kartun, taller de Poesía: Arturo Carrera, pintura con Sergio Bazán, entrenamiento actoral con Ricardo Bartis, Guillermo Angelelli, Pompeyo Audivert y puesta en escena con Rubén Szuchmacher, entre otros. Su carrera incluye varios premios como por ejemplo el diploma al mérito como artista destacada de la última década por la fundación Konex. Recibió en varias ocasiones los premios Trinidad Guevara, Teatro del Mundo y Florencio Sanchez. En Cine recibió el premio Cóndor y premio Fenix en México por Jauja del director Lisandro Alonso. Su carrera está asociada al trabajo con innumerables y destacados artistas como Mauricio Kartún, Sergio Boris, Laura Yusem, Ricardo Bartis, Rafael Spregelburd, Mariana Chaud, Romina Paula, Federico Leon, Analía Couceyro, Grupo Krapp, Pablo Rotemberg, Lorenzo Quinteros, Luis Cano, Osqui Guzman, Grupo piel de lava, Alejandro Catalan y otros. Ha realizado muestras de artes Visuales en Buenos Aires y el resto del país y desde el año 2010 a la fecha se desempeña como docente en la UNA, la UNSAM, UADER y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos.

¹ Prof. de Teatro. Profesora Adjunta de la cátedra de Dramaturgia. Profesorado y Licenciatura en Teatro. Facultad de Arte de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Tandil. Provincia de Buenos Aires. Correo electrónico: contactoluzgarcia@gmail.com



Luz García: La primera pregunta tiene que ver con el origen de la vocación, si es que apareció de entrada, si decidiste ser vestuarista y escenógrafa o si fue un devenir de algún otro deseo. Generalmente el primer deseo viene del impulso de la actuación con ciertas fantasías que se cumplen o no. Y a veces, por ese mismo recorrido, uno termina en otras instancias.

Gabriela Fernández: Está buenísimo lo que decís, porque vino por el lado de la actuación. Los inicios son desde la actuación porque me gustaba y porque lo hacía. Porque como todos los que empezamos actuando, actuábamos en la escuela y lo que te puede contar cualquiera que empezó a estudiar actuación, danza, acrobacia, folklore. Eran actividades que te mandaban hacer en mi época de chica, y que luego yo continué de grande, como un afán por estar vinculada a un mundo que a mí me parecía atractivo. Era ese mundo fantasioso que se abría o que sucedía cuando yo iba a hacer estas actividades. Te diría que yo tenía una inclinación hacia los trapos, al mundo del disfraz, a camuflarme, a cambiar, a ficcionalizar, a ser otra persona. Pero eso seguramente tampoco era tan recortado o visto por mi vieja o por mi viejo para mandarme hacer algo al respecto, porque tampoco había opciones, para una piba de diez o doce años, en relación con el vestuario en los 70 y pico. Entonces era teatro lo que te mandaban hacer. Yo empecé en la actuación y luego de más grande, fui descubriendo lo que me gustaba, que soy expresiva, que soy la que canta en el secundario, que soy la que voy a hacer las prendas de domingos para la juventud (risas). Mis inicios están influidos totalmente por haberme criado con una madre que era bailarina y siempre tuvo sederías, locales que vendían telas. Me crié entre las telas. No me puse un jean hasta los catorce años, porque me hacían toda la ropa. No usé ropa industrial hasta los doce años. (...)

L:G: ¿Y cuándo empezaste a formarte de manera más profesional?

G.F: A los veinticinco años empecé a estudiar en el Sportivo Teatral, que es un lugar que me

abrió el mundo en toda su dimensión creativa. Estudiabas actuación, entrenabas actuación y tenías que poder mirar tu escena, mirar la escena del compañero y hacerle una devolución. Y además, tenías que hacer una propuesta visual, y una propuesta visual que era muy tenida en cuenta, al punto de hacer partir las improvisaciones desde esa propuesta, desde lo que esa visualidad, esas texturas, esos objetos y esos elementos sugerían. Ya venía de antes de grupos de teatro con los que yo estaba haciendo cosas, previo a estudiar, y que veía que me interesaban, que me resultaba grato encargarme de lo que se veía, además de lo que se actuaba. Pero siempre veía la carencia en el tratamiento espacial o en el tratamiento del vestuario de todos e iba y ocupaba ese lugar porque podía hacerlo. Tenía con qué hacerlo. Tendría alguna herramienta intuitiva y natural que hacía que sucediera eso. Específicamente en esos años de estudio en el Sportivo pude entender con mayor seriedad el valor de estos aspectos visuales de la escena y de cómo narran y cómo dramáticamente cuentan, del valor plástico de la escena. Y eso sí, yo lo traía intuitivamente, por eso también pude desarrollarlo, ahí tuve el espacio para desarrollarlo. Y además eso era visto, era considerado y era bienvenido. Y si bien el Sportivo Teatral fue una especie de anclaje en mi formación, no fue la única. De hecho, la mía es una formación muy ecléctica, te puedo nombrar la Escuela de Fotografía de Avellaneda, clases dramaturgia con Mauricio Kartun, puesta en escena con Rubén Szuchmacher, cursos de canto y de dibujo, el Instituto de Diseño Escénico Saulo Benavente donde aprendí muchas técnicas, la carrera de caracterización del Teatro Colón, todos los docentes de actuación con los que me formé, etc.

L.G: Y empieza a cobrar un valor, al mismo nivel que la actuación, que el mismo texto, que la misma dirección. Digamos que empiezan a cobrar el valor que merecen, la escenografía, el vestuario que muchas veces son como secundarios o dejados de lado.

G.F: Si, tienen el mismo valor narrativo en la escena, se armonizan ahí esos signos. En esa época que yo me estaba formando, había mucha discusión sobre lo que hacíamos, no solamente con los textos que se elegían que podían o no ser una obra de teatro dramático convencional o podían ser poemas o noticias de diarios, o improvisaciones había, además, una discusión sobre lo visual, sobre lo plástico, sobre lo que se iba a trabajar. En esa época, decíamos la poética, palabra que gastamos de tanto usarla, pero estaba bueno entenderlo así, porque tenía que ver con una totalidad de elementos que entraban a dar un mundo. ¿Qué voy a ver al teatro? Mundo. Voy a ver un mundo.

L.G: No voy a ver fragmentos que copio y pego, donde se forma una especie de Frankenstein extraño, que se nota, sino algo armonizado que dialoga entre sí que contribuye a armar el mundo, el universo. Sí pudiésemos diseccionar la obra la dividiríamos en áreas, iluminación, vestuario, escenografía, texto, actuación, dirección, pero a la hora de ver la totalidad, esos límites están completamente fusionados. Y de eso hablamos, supongo, cuando decimos poética o mundo.

G.F: Ahí se mete algo que me ocupa pensar muchas veces, que es la situación de la jerarquización, la puesta en valor de cada uno de los que estamos trabajando para hacer una obra. De lo que cada uno aporta, de la mirada de cada integrante, que la está haciendo y tal vez desarrollando desde un rol particular, puede ser escenografía y vestuario, actuación, dramaturgia, iluminación, coreografía o música, pero al momento que se termina el ensayo, de lo que hablamos es de la obra. Y esa es una forma de trabajo. Yo no hablo del vestuario o de

la escenografía como si esa fuera mi única posibilidad de mirar el ensayo, de hecho, a veces no puedo hablar de la escenografía y del vestuario, en algunos momentos, porque todavía no sé qué tengo para decir, pero sí puedo empezar a hablar de lo que está sucediendo en la obra. ¿Y qué sucede? Sucede que estamos conociendo el material con el que nos queremos poner a laburar. Tal vez empieza siendo una propuesta espacial y algunos textos deshilachados, buscando mundo, ¿no?. Y viendo cómo les intérpretes se ponen a lidiar ahí, a trabajar con esas propuestas creativas. (...) Nos estamos moviendo en un teatro que plantea demasiado las distintas jerarquías cuando la escena puede partir de las diferentes disciplinas en juego.

L.G: Sí, como si hubiese roles que tienen mayor valor que otros. Entonces el directx dirige y es el que puede todo y pone en valor según requiera. Ahora le toca a este, ahora le toca a la otra.

G.F: Sí, y me parece que esa mirada sobre el teatro está desactualizada y, aunque se diga que esa mirada ya no es tan así, que las cosas están organizadas de una manera más horizontal, no es real. Y no es real, desde la mirada de afuera también. Vos ves los carteles en la calle y está el nombre de los actores y las actrices y del directx. Si decimos que estamos trabajando de una manera más desjerarquizada y horizontal, sería bueno que eso suceda realmente.

L.G: Contame la diferencia de trabajar con alguien que te llama desde el origen del proyecto a quien te llama un mes antes de estrenar para que resuelvas algo que ya está muy ensayado.

G.F: Son formas de trabajo. Puede haber diferentes motivos por los cuales te llaman a último momento. Puede ser porque trabajan de esa forma e incorporan de manera decorativa, por llamarlo de alguna forma, a la escenografía o al vestuario porque es algo que viene a resolver el problema del escenario vacío, no el problema / desafío creativo que plantea la obra. Digo, la obra siempre presenta un problema creativo que hay que resolver. Pero a veces necesitan que les resuelvas el problema del escenario vacío. Eso puede pasar, que la mirada sea esa. No me llama gente que trabaje de esa manera. Eso hay que decirlo, con los años uno va adquiriendo un perfil de trabajo y hay gente que a mí no me llamaría para algo así. También puede pasar que te llamen tan a último momento porque surgieron problemas con las personas o con el grupo de gente que estaba trabajando y bueno, ahí hay que ir primero y preguntar: ¿qué pasó? A veces fue un desajuste de personas que no se pudieron poner de acuerdo. O no tuvieron los medios y te llamaron cuando sintieron que podían. También es cierto que no somos tantos. Si bien somos muchos los diseñadores y diseñadoras, tampoco somos tantos como tantas obras que hay y, cuando estás empezando, por ahí te cuesta pensar que vos vas a poder acceder a llamar a tal o cual diseñadora, diseñador. Hay gente que por ahí te convoca a último momento porque no están acostumbrados o acostumbradas a trabajar desde los inicios de la obra. Entonces depende de cómo sea esa cosa por la cual te llamen en el último momento. Varias veces he hecho laburos así y fueron experiencias gratas también. No digo que de experiencias como uno puede llamarle “express”, no puede salir algo interesante, hay que evaluar cada caso.

L.G: ¿Te pasó alguna vez que tú propuesta de escenografía y/o vestuario haya modificado la propuesta de dirección y el tono que traía cierto proyecto, quizás por una carencia económica?

G.F: Claro que sí, sobre todo porque está bueno siempre imaginar libremente, por fuera de lo económico, por fuera de las posibilidades concretas. Imaginate si la gente se sentara a escribir una obra solamente pensando en los límites de un escenario: Hamlet no existiría. Uno va adquiriendo una dinámica, por la experiencia, para hacer confluir economías, tiempos y creaciones en un proceso orgánico. Pensar en todo eso muchas veces te hace tomar decisiones que son diferentes a las primeras o las que se tenían como expectativas con el grupo. Se trata de encontrar “nuestro mundo posible” con los recursos que contamos. Ahí te das cuenta que soñábamos loco, lo interesante es ver que de ese sueño loco quedó algo, lo expresivo. Me animo a eso también porque pruebo, porque lo que propongo no aparece una semana antes del estreno. Un artista visual trabaja de manera autónoma, muestra su mundo y dialoga con los espectadores que verán su obra. Como escenógrafa, como vestuarista el primer diálogo es con la dirección y con los actores, con el iluminador, y con la propia arquitectura de la sala que me va a albergar. Y dialogar es entrar en contacto y dejarse interpelar por eso.



L.G: ¿Cómo dialoga tu parte artística con tu parte docente?

No sé si hago una división. Quiero decir, una alimenta a la otra. Mi referente es Mauri (Mauricio Kartun) cuando empecé a dar clases hace quince años, le consultaba todo, iba a la casa a mostrarle la clase que preparaba y hacía un simulacro de clase en su casa (¡ja!, real), le mandaba por mail lo que escribía, le preguntaba que ejercicios podía armar, imagínate, era insufrible. Fue muy importante su apoyo y aprendí muchas cosas que con los años fui modulando de acuerdo con lo que fue apareciendo. Además yo era su asistente de dirección y eso colaboraba para entender lo que el me sugería para las clases. Eso fue determinante para la manera en la que desarrollé lo que comparto en mis clases. Creo que sí existe una división concreta, es que hay un programa que vos mandás año a año. Y es un programa que vos

seguís con ciertos contenidos mínimos que vos vas a transmitir a e intercambiar a los estudiantes. Obviamente, cada año con dinámicas distintas. Soy muy proactiva con eso, cambio todo el tiempo la forma en la que esos contenidos mínimos se van a estar dando. Y creo que ahí entra justamente ese diálogo docente con lo que a mí me va pasando como artista. Uno trabaja con un grupo de gente y vas viendo que van cambiando las formas de actuación, que van cambiando las formas de escribir, de dirigir, te vas imantando también de la transformación de los lenguajes de la escena. Yo estoy contenta cuando termino la cursada y veo que las y los estudiantes tienen una dimensión de lo que pudieron producir, hasta dónde llegaron y qué les devuelve la imagen que están mostrando. Que puedan trabajar y adquirir una conciencia de aquello que consiguieron. Entonces todo eso alimenta, nutre y hace que la docencia esté todo el tiempo modificándose. La profesionalización tiene un punto ciego al que hay que hacerle frente, porque si no empieza una zona de repetición que no siempre es beneficiosa.

L.G: Has trabajado en teatro y en cine, ¿cómo es la diferencia entre la producción de ambos quehaceres? ¿Son muy diferentes?

G.F: Trabajé en dos películas que dirigió Lisandro Alonso. No trabajo habitualmente en cine. No enfoqué mi actividad ahí porque no me siento cómoda con cierta cuestión que tiene que ver con el formato. No me siento cómoda tanto tiempo, tantas horas, rodeada de tanta gente. Y hay que estar presente durante el rodaje. No dejaría nunca una asistencia porque más allá de que el trabajo pueda estar diseñado previamente, que las prendas estén ahí, siempre surgen situaciones en donde hay que tomar decisiones. Y esto lo viví en las dos experiencias que tuve. Confirmé que esto es así. Hay cambios que se hacen, escenas que aparecen que hay que resolver en el momento. Estas dos experiencias fueron buenas, intensas. Trabajo ambos lenguajes de la misma manera: investigo mucho, le dedico mucho tiempo. La obra que estoy haciendo, en el momento que lo estoy haciendo, es parte de mi cotidiano. Estoy cocinando y estoy pensando en la obra, agarro algo de la calle y es para la obra. Todo se transforma en la obra que estoy haciendo, está todo el tiempo presente, me impregna mucho. En ese sentido, para mí es lo mismo, la experiencia en el teatro que en el cine. En el cine priman las cuestiones técnicas. Sabes que el espectador va a ver en primer plano, un botón, un cuello y parte de tu cara y tu pelo, y cómo son las texturas, que se ven de una manera distinta. Tiene que ver, sobre todo, con cómo es percibido el fenómeno y la imagen que vos vas a ver. En el teatro, aunque vos estés a un metro, la percepción no está pasada por el ojo de una cámara. Entonces la dimensión de lo que estás viendo es siempre distinta. En el teatro tenés la visión de una totalidad en la que hacés foco, por eso yo laburo con el mismo nivel de minuciosidad. Me gusta que la ropa esté bien confeccionada. Soy fanática de eso. Me gusta trabajar con sastres y con modistas que hagan buen trabajo. Y que las cosas se vean bien. Y sé que el ojo del espectador, sobre todo en teatros pequeños, se acerca mucho, nunca un primer plano de cine, porque estás atento a muchas cosas a la vez, pero lo percibís. También hay mucha diferencia en la manera que podés percibir tu trabajo terminado: en el cine lo ves cuando se estrena la película, o cuando te dan algún corte y en el mientras tanto tenés que pelear por ver una pantalla pequeña para ver cómo va quedando lo que estás haciendo y siempre es un fragmento. En el teatro, en cambio, siempre tengo una dimensión de totalidad.

L.G: Te quería preguntar acerca de tus influencias. ¿Quién o quiénes te marcaron? ¿A quiénes volvés cuando buscas inspiración, ideas?

G.F: Muchas cosas son inspiración. Esto, que decíamos antes de la calle hoy, este espejito roto rescatado del container es inspiración. Pero también hay artistas a los que uno vuelve, que son inspiración. A mí me pasa mucho con Andrei Tarkovsky, su libro “Esculpir en el tiempo”, fue y es inspiración. Siempre lo va a ser, creo. Y sus películas, las veo cada tanto, veo un fragmento o a veces, estoy haciendo una obra, y recuerdo alguna imagen de alguna de sus películas, porque fue un director que me impactó. Conocí su obra cuando estudiaba fotografía, y no le entendía mucho. No entendía lo que estaba viendo, pero lo miraba y decía “*ay, es hermoso*”. No sé, me conmovía. Fueron y son inspiración algunos dramaturgos. Strindberg, y su libro de pinturas. Pequeñas pinturas marinas, al óleo. Me inspiró saber que el dramaturgo además pintaba y me inspiró ver lo que pintaba, y desde esas imágenes, entender su dramaturgia. Ver esta cosa más polifacética de una persona que puede pensar desde la palabra y que esa palabra, también puede contarse a través de unas imágenes. Tadeusz Kantor: que conocí cuando empecé a estudiar. Su obra me inspiró muchísimo. Ver que esa teatralidad venía de un tipo que era escenógrafo y que era artista visual. Me inspiró entender como las artes visuales entraban a la escena. Eso lo entendí mirando su obra. Los grabados de Goya. Esas imágenes fabulosas llenas de libertad creativa y denuncia, los burros con traje alegorías de la ignorancia; era el en el siglo XVIII. Son escenas que a mí me generan obsesión. Es Goya y es también Jean Francois Casanovas y el grupo Caviar. En los 90 me partía la cabeza estar en Ave Porco, o en lugares donde todos podíamos estar felices sintiéndonos como nos queríamos sentir. Y ver la belleza de la propuesta visual que tenía Jean Francois Casanovas con su grupo, era maravilloso. Unas propuestas en teatros muy unders, en boliches, que conceptualmente eran muy interesantes y de un nivel de efectividad en su realización tremendo. Una de sus vestuaristas fue Renata Schussheim: bueno, si no tengo inspiración ahí... Es una artista enorme. Al lado de ella: Graciela Galán. Cuando me inicié, cada vez que miraba un programa porque me gustaba la escenografía, estaba su nombre. Estaba en teatros muy pequeños viendo espectáculos de mucha calidad visual. Los vestuarios eran increíbles, los zapatos que usaban eran increíbles, las pelucas, los maquillajes. Pero, además, todo eso estaba en relación a algo que se quería contar. El estándar de educación visual en esos espacios era alto, lo que yo veía ahí era de mucha calidad. Peter Witkin también me marcó muchísimo. Sus fotografías en blanco y negro tienen una producción de vestuario fenomenal, con los collages y ese mundo onírico y estafalario: me dio permiso, la calle es una influencia grande ¿no? El artista construye dentro de un marco, pero encuentra libertad dentro de ese marco. Uno podría pensar que ese marco te acota y, en realidad, mi deslumbramiento fue cuando empecé a entender la libertad dentro del marco. La libertad ahí adentro hace que estalle el marco, lo trasciende. Otra gran artista es Marosa Di Giorgio, hermosa. Es un mundo raro, un mundo extraño, truculento, oscuro. Las relecturas de su poesía fueron cambiando con los años y siguen siendo inspiración. Otto Dix apareció hace muchos años en mi vida y fue una gran inspiración. Agarrás una pintura de él y te preguntas un montón de cosas. Al ver su obra entendí que el maquillaje estaba también para acompañar el recorrido expresivo de un personaje en escena. Me encanta pensar en materiales que no son maquillajes convencionales, pero que vienen a la escena a trabajar, tal vez porque están dentro de la escena cumpliendo otra función. Y los pongo en la cara, en el cuerpo, los uso como una especie de puente dramático para construir lo expresivo en los personajes. También te puedo nombrar a Siouxsie And The Banshees, a David Bowie y a todo el movimiento punk. Tuve muchísima inspiración ahí, en la música.



L.G: La libertad dentro del marco y también el azar y la curiosidad como un valor para la creación.

G.F: Pienso que es importante hacer que la libertad entre a escena, que lo creativo pueda romper el marco. Trabajar más en “modo loco”. A mí cada vez me interesa más pensar en independizar a la escenografía y al vestuario de las obras, que en algún momento performen solos en la escena, como algo más, construyendo su propio relato. Generar espacios para que eso suceda, para que también puedan ser mirados de otra forma, divertirse un poco más, hacer proyectos más locos. Después de la pandemia uno tiene ganas de generar espacios distintos y de producir otras cosas. Se me empezaron a tornar un poco ingenuas ciertas formas en las que trabajamos, me empiezo a distanciar un poco de algunas cosas. Siento que es posible que podamos pensar la escena de manera distinta. Generar espacios para el “no sé”. Y si bien esto sucede, aun se da en ciertos marcos, en una cierta grupalidad de personas, todavía no se logra extender la idea. Deseo más espectáculos que no intenten responder a lo que conocemos, que se den más permisos. Pueden salir de espacios de investigación que muestran momentos, pero pensando en romper, crear nuevas convenciones, sorprenderse del hallazgo.

TESTIMONIOS PARA INVOCAR A UN VIAJANTE ¹

Patricio Ruiz²

Resumen

Testimonios para invocar a un viajante: un actor-director edita fragmentos sobre un amante al que conoce en un viaje y al cual intenta reconstruir a partir de testimonios de aquellos que lo recuerdan.

Abstract

Testimonios para invocar a un viajante: an actor-director edits fragments about a lover whom he meets on a trip and whom he tries to reconstruct based on testimonials from those who remember him.

¹ El presente texto fue seleccionado por Bibliotecas de Dramaturgos de Provincia integrado por docentes investigadores/as del Centro de Investigaciones Dramáticas de la Facultad de Arte-UNICEN.

² Artista, dramaturgx, directorx y performer egresadx de la Carrera de Dramaturgia en EMAD.
<https://patricioruiz.tumblr.com/>

Sobre el autor



Patricio Ruiz
1989, Azul, Buenos Aires, Argentina

Es dramaturgx, directorx y performer egresadx de la Carrera de Dramaturgia en EMAD. Participó en las residencias PANORAMA SUR 2015 (Arg), la residencia A reinvençao do Cabaré 2018 (Br), la residencia BETSUD 2020 (It) y la residencia R-Evolution 2021 (It) y 2022 (Gr)

Recibió los premios Tomás Terry 2016 a Mejor Dramaturgia Latinoamericana por Potencialmente Haydée, Primer Premio en Dramaturgia del Fondo Nacional de las Artes 2017 por Testimonios para invocar a un viajante, Premio Germán Rozenmacher a la Nueva Dramaturgia 2018 por Cosas pesadas caen, Premio Mejor Autor de Teatro 2019 por la Asociación Argentina de Autores por Testimonios para invocar a un viajante, Premio Estímulo a la Escritura 2020 de Fundación PROA, Bunge y Born y Diario La Nación por Rubbish: recital para maricas, viejas divas y albañiles y el Primer Premio Potencia y Política de la Cámara de Diputados de la Nación por Antigonx impronunciabile.

Sus obras han sido estrenadas en festivales nacionales e internacionales, circuitos oficiales y alternativos, traducidas al francés, portugués e inglés y publicadas por las editoriales Ediciones Encendidas, Universidad Nacional del Sur, Libros del Rojas, Parador - Colección Rebotada y Congreso de la Nación.

Migrante y marica, vivió en la Ciudad de México, México dónde desarrolló gran parte de sus direcciones, así como en Montevideo, Uruguay y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Como performer canta y escribe las canciones de la banda Putite de mamá que pronto estrenará en residencia para Fundación PROA 2023. Activa en la Comparsa drag y Deseo Zapatos, conduce el programa El Banquete sobre población LGBTTIQP+ en el Centro de la Pcia de Buenos Aires. Milita en Casa Iaku de

acompañamiento en Salud Mental para personas del colectivo en CABA y es parte de la Asamblea Permanente y Orgullosa de la Ciudad de Azul, responsable de la Marcha del orgullo.



La obra

Testimonios para invocar a un viajante, antes que una obra y una película dentro de una obra, es un archivo: una sucesión proliferante de voces, de imágenes, de audios, de frases. Como una ofrenda amorosa, un actor-director edita fragmentos sobre un amante al que conoce en un viaje y al cual intenta reconstruir a partir de testimonios de aquellos que lo recuerdan. El resultado es un puzzle amoroso, una obra de registros visuales, táctiles pero, sobre todo, una experiencia del orden del cuerpo y del lenguaje, como si la escritura pudiera filmar, para retener y guardar, pedazos de una vida que se aleja en cada plano. Como el amor que narra, la estructura de esta obra es migrante: tiempos cruzados, fronteras geográficas, la creciente indistinción entre el documental, la ficción y la autobiografía. El montaje incluye el abismo del amor, de lo drag, de lo trash, y de la búsqueda de una identidad sexual en la periferia de los territorios. En la construcción de un otro que es evocado y que no se ve, el registro textual y filmico de *Testimonios para invocar a un viajante* es una experiencia enérgica, mezcla de euforia y aflicción, en torno a “todo lo que somos o vamos dejando de ser”.

Andrés Gallina.

TESTIMONIOS PARA INVOCAR A UN VIAJANTE

de Patricio Ruiz



DOCUMENTOS I:

VOS

Tu cuerpo tiene seis lunares importantes. Uno en tu pecho, otro en tu espalda. Hay dos en tu brazo izquierdo. Uno en tu cara, cerca del ojo. Y el sexto en el pie. Mientras dormís se oyen los vendedores ambulantes afuera en la calle. Al recorrer con mis ojos tu cuerpo hago hincapié en el tatuaje de tu brazo. Tiene tantos detalles que de no haberlos filmado no los recordaría.

Es de mañana y hace frío en México. Una ventana trasluce las sombras del árbol que está afuera y da flores. Nunca vi flores tan lindas en invierno. En esa ventana fumás desnudo un porro. Hasta tu sombra que se proyecta en la pared es hermosa. Hay una cómoda vieja con un espejo enorme en el que me veo sin ropa y despeinado. Me avergüenza mi panza, por eso vivo boca abajo. Vos fumás y hacés aros con el humo. Sonreís. Sos un sueño blanco. Hay luz de más sobre tu piel tostada.

YO

Tenés el mar en la piel.

Te reís de lo que digo hasta perderte en lo que ves a través de aquella ventana. Mirás para afuera como extrañando algo. Me pasás el porro. Se cae una brasa a las sabanas. Eso es en lo que se concentra todo. En ver como el fuego se come la tela magenta con la que hago malabares para que no descubras mi panza cuando no la estoy hundiendo y aguantando el aire. Le das un manotazo al colchón para apagar nuestro pequeño incendio. Me mirás con miedo pero riéndote. Nunca vi a nadie reírse tanto en invierno.

Baño en suite. Te lavás los dientes con la puerta abierta. Meas con la puerta abierta. Debés amar con la puerta abierta. Y me ves viéndote. Yo no existo a través de esa ventana floreada. Solo soy acá. Mis pies juegan a taparte, te veo y dejo de ver según como pongo los pies. Desde chiquito juego con la perspectiva y la posibilidad de agarrar y perder todas las cosas. Sin advertirlo estás cerca. Estás cerca y con ganas. Me cogés. Yo no puedo vernos cogiendo porque quedó atrás el espejo, pero sí puedo escucharnos. Nada en mí logra captar nuestros cuerpos, ni siquiera en los reflejos.

VOS

Te amo.

El frío entra por la ventana y se nubla de pronto la Ciudad de México. Las proyecciones sobre la pared se desvanecen. Vos acabás mucho. Yo siento toda esa acabada. La cámara vuela de mí mano.

...

Te vestís como de fiesta y tus ojos grandes miran extrañando todo. Te reís. Fumás un poco más de porro en la ventana, verificás tus cosas. Tu mochila está hecha, tenés todo. No supe tu nombre completo. Ahora puedo congelar la imagen en tu sonrisa para siempre. Te tengo en imágenes. Te desesperás un poco hasta que por fin aparece tu pasaporte.

VOS

¿Por qué filmás todo?

YO

Porque tengo miedo de olvidarme.

...

Yo sigo desnudo, desnudo y metiendo panza. Vos vestido, impecable. Estamos en la casa de un conocido mío al que le quemamos las sábanas. Estás listo, te calzás la mochila; sigo desnudo. Inmóvil en la cama. Me das un beso y tu pecho queda en primer plano, casi un fundido a negro. Tu pecho y el primero de todos los lunares y esa camisa bien abierta. Salís sin cerrar la puerta y saludás con un abrazo a mi amigo Juan que no sabe quién sos y está en el living que queda al final del pasillo con un plato que seguramente tendrá quesadillas y frijoles. Bajás las escaleras. Ya no estás, no hay más sombras proyectadas, las flores ya no me parecen tan lindas y yo desnudo te veo irte a través de la ventana por calles que no tuvimos tiempo de hacer nuestras. Veo al espejo de nuevo. Me siento un gordito fracasado. Aflojo la panza, tomo aire. Voy a llorar.

JUAN

No mames, no pierdes el tiempo, wey. Estaba bien guapo el güero. Hay frijoles y tortillas calientitas. Se acabó el queso ¿estás llorando?

YO

Si.

JUAN

A poco te enamoraste.

YO

No. Me levanté con ganas de comer queso.

TESTIMONIOS I: LA TONIA

LA TONIA

Pero vos ponete cómodo que yo te traigo algo. Sabés, tengo pocas cosas ricas, pero algo invento. Un culito de algo siempre sobra. Si algo sobra acá es culito. Parece chiquitita la heladera, pero así como la ves le entra de todo. Una vez probé meterme adentro. Para un show. Pero no tuve cómo llevarla al boliche, así que terminé haciendo el sketch acá para unos amigos. A ver los culitos... la tónica va bien con todo. La tónica. Es como yo que donde caigo le doy sabor a la cosa. La Toni-ca. Tengo garrapiñada también, ¿querés? Me quedaron del veinticuatro a la noche. Somos pocos acá en los cuartos, pero unidos. Siempre para estas fechas alguno pone su cuartito para todos. Nadie gusta de que se le enchastre el anafe. Nos hacemos compañía entre todos y de paso compartimos gastos. Eso sí. La que pone anafe, no cocina. Si te digo que acá en los dormitorios vivimos así por cómodas, no por tiradas.

¿Esto va filmado también? Qué vergüenza. No sabía, sino me montaba. Para darle más sabor a la cosa. Igual me gusta eso que dijiste de acompañarme al boliche, después me pasas el videíto y lo subo al Youtube para contrataciones y esas cosas. Si me lo pasas editadito mejor. Acá está. La especialidad de la casa. No preguntes qué es. Lo único que sé es que a la tónica le quedaba gas, un culito poderoso parece.

...

Me sorprendió que me llamaras por esto. Qué chiquito el mundo ¿no? No pensaba en él desde hace mucho. No pensaba y, sin embargo, lo recordaba todos los días. No sé si te

pasa que te acordás de un montón de cosas pero no te quedás ahí, seguís de largo. Como que no te da el cuero para andar pensando en cada cosa que te acordás durante todo el día. Yo me acuerdo mucho y pienso poco. Él sí pensaba, todo pensaba. Todo menos en comunicarse. Le perdí el rastro hace un rato ya, no usa Facebook. Y yo no escribo más cartas. No tengo ganas ni a dónde mandarlas. Uy, perdón, no quise asustarte. Pero tenemos invasión y la verdad que me impresionan mucho, así de chiquitas me impresiona más que grandes. Son una plaga. Por eso donde veas una vos dale un pisotón, así como yo hice. No hemos encontrado el nido todavía.

¿Te molesta si peino las pelucas mientras hacemos esto? Agarrá garrapiñada que las abrí para vos. No son primera marca, por eso son más ricas. Me dirás que me convenzo sola, pero siempre me parecieron más ricas las marcas alternativas buenas que las de renombre. No sé, con las pelucas igual. Donde se encuentra una barata y buena se tiene un hallazgo. Mirá ésta. En realidad, son tres juntas: están peinadas así a propósito. Hechas casquete. El casquete del final. Salgo con este casquete y esta ropita. Un show. Uy que macana, me olvidé de decir el nombre. Mirá todo lo que hablé y no te dije mi nombre. Estoy a tiempo igual, ¿no? Digo el de pila y el artístico. Lautaro Antonio y mi alter ego es La Tonia. Pum, ahí tenés, con coreografía y todo. Yo hacía mucho contemporáneo de chico. Siempre en talleres del pueblo. Dejé de ir el día que me empecé a quedar pelada. Me daba vergüenza y como yo no iba para ser bailarín, sino para divertirme, siempre estaba con los más pendejitos. Él siempre me cargaba y me decía contemporáneo. Yo a los veinticinco ya estaba así de calva. Cosa de loca, soñada. En su casa tendrías que haber visto el teatro que hacíamos. Dos sabanas y un turbante en la cabeza y al papá que era un hombre bastante serio le bailábamos Cabaret. Serio y viejo. Así le bailábamos. Descaderadas. Yo hacía así con unos billetes falsos que compramos en el cotillón. Ahora los imprimí yo y un poquito más grande. Los envolví

en contact para no estar haciendo nuevos a cada rato. A veces hago un número de y desparramo estos billetes de dólar gigantes plastificados. Ahora yo hago de Liza. Pero él era parecido a Liza. Igualito. No como estas que se hacen el carré y listo. Él se rapaba y era Liza rapada. Yo de hecho la primera vez que le di un beso se lo di rapado. Le daba muchos besos. Fui su primer beso, como te dije cuando me escribiste por el Facebook.

...

Eso es lo que te puedo decir de él y el amor. Qué raro hacer una película sobre eso. Una película sobre el amor del amor de uno.

Mírala a la hija de mil. Qué cosa asquerosa. Son rápidas encima. Por eso estarán hace tanto tiempo en la tierra. Encima con la iluminación así no se ven bien. Se escondió en el anafe podés creer. Ahora te preparo otro trago. Te digo que culito de botella sobra. No tocaste las garrapiñadas. Yo voy a probar una. Está rica, eh. Las trajo Denise, la chica de acá al lado. Dibuja muy lindo, ese dibujo de ahí me lo hizo ella, dice que soy yo. Yo no me veo. Pero lindos trazos. Somos pocos, pero unidos. Por eso celebramos juntos.

...

No quiero mentirte, pero creo que la última vez que lo vi fue para un veinticuatro o un treinta y uno de noche. No justo ese día, él si podía el veinticuatro la pasaba solo y el treinta y uno con su papá. Fue justo un día entre medio. Fue en un ascensor. Le bajé a abrir. Yo tenía un monoambiente por Suipacha y el gusto a pija de él en la boca. Dije pija, no hay problema ¿no? Digo, ya sé que dije culito pero la gente por un culito no hace tanto escándalo como cuando ve una pija...

El gusto a pija a mí como que me da placer a veces y otras es como tomar jugo de naranja con el dentífrico todavía en la boca. Él era bravo. Chiquito y bravo. Así de petizo. Teneme acá el casquete un poquito. Para hacerle esta trenza necesito las dos manos. Eso. Guarda que se me caen los invisibles y no los encuentro. O los busco y me choco con una de esas... De esas, mirá. Con el calor salen a dar vueltas, son una invasión. Mirá si se me sube una a la peluca o algún zapato, ¿qué hago? Me muero muerta. Porrito no tenés, vos ¿no? Hablamos de él y me dio ganas de fumar. Yo prefiero estar más despierta, con otras especias. El porro me pone muy... no sé. Después de que dejamos de vernos allá en el pubelo me alquilaron un departamento acá cerca, para el lado de Retiro. Feucho, pero bueno. Marca alternativa, como te decía. Pero a caballo regalado... En ese momento tenía un viejo de allá de mis pagos que me ayudaba. Pasó a despedirse porque ya estaba con los pasajes. Ya se había dejado ese bigotito partido con el que me lo describiste. Entró, me contó un poco, que se compró el boleto con una indemnización de unos meses, que la había hecho bárbaro y se iba a Alemania a aprender alemán. Yo ni sabía que hablaba alemán. Tomamos unos tragos. En un momento se bajó el pantalón con la pija dura y ya me tenía de rodillas. No hacía tanto que nos habíamos dejado de ver. Meses. Creo que la última vez fue en su egreso al que me fui montada. Sabés que la tenía más grande. En unos meses nada más. Escuché que crece como hasta los veinticinco eso... ¿vos que edad tenés ahora?

...

Dame ese vaso. Ya terminé con esto, no es complicado, pero tiene su trampa. Los años ayudan. Me voy a ir haciendo una base. Queda culito de coca. No tiene gas. Pero es primera marca. Con eso sí me engaño. Si es de primera que importa que esté feo...

Está bueno, quedó rico. Te va a gustar. Me rindo con las garrapiñadas. Qué triste culitos sin gas y garrapiñada. Además, mirá si te la confundís con una de esas asquerosas y te la terminás comiendo... Vas a tener que editar, hablo mucho, digo cada pavada. Si hubiese sabido que ese día era el último en que lo veía le hubiera dicho cosas interesantes. Pero el hubiera no existe y tengo que terminarme el maquillaje sin llorar. Cuesta borrar la ceja, pero una vez que hacés eso el resto es fácil. Él tenía unas cejas soñadas, de Liza Minelli terrible. Ni nos besamos ese día. Me acabó la boca y ya. No hablamos hasta que me dijo que se iba. Bajamos en el ascensor. Ya no estaba rapado, parecía un famoso con esos bigotes, poniéndose un porro en la boca y tirándose el pelo para atrás. Estaba lindo. Empezó a fumar porro sin mí ese verano. Antes no fumaba, me hacía la milica. Y le pregunté por qué no me besó. Me dijo que si me besaba iba a ser más difícil. Eso es lo que puedo decirte de él y el amor. Es difícil hablar de alguien sin que esté. Es como invocarlo. Pero qué lindo eso que dijo ¿no? Y triste. Todo es así con vencimiento. Las cosas pasan rápido. Pero no son más rápidas que yo para taparme las cejas ¿o no? Vamos. Allá hago el resto. Tomate eso rápido que ya tenemos que salir. Perdón, todo así a las apuradas. Llévame el casquete y esa valijita. Yo me llevo este bolso. Los tacos los llevo siempre puestos para la suerte. Dejé el vaso ahí yo después limpio. Qué ganas me dio de fumarme un porrito. Sabés que anoche soñé con Liza Minelli de bigote bailando con la pija dura.

Hija de yuta ¿la viste? La más grande del día. Por suerte grandotas no me dan asco. Estos tacos son duros, saca chispa. Una vez se los clave a uno en la cabeza. Te cuento en el taxi. Llego tarde. Agarrá tu camarita, no te olvides. Cerrá la puerta. Y si de salida vez alguna cucaracha matala de un pisotazo.

DOCUMENTOS II: EMI

Emi está con el asado. Hace calor y la ciudad parece una olla llena de brócolis hirviendo. Estoy de vuelta en casa. Desde la terraza cada ángulo es un paisaje. A mi cámara le queda poca batería. Hace días no encuentro el cable. Ella come pan mientras prepara la parrilla. Andamos callados. Hacia el norte de casa hay un aeropuerto. Vuelan aviones sobre nosotros. Dejan líneas en el cielo. Tienen mucho cielo celeste para dibujar. Pocos vienen, muchos se van. El sol está fuerte. Emi se saca la musculosa, se queda en tetas. Hace calor y está toda transpirada. Emi tiene un lunar en la espalda. Hago un zoom profundo, como recuerdo. Una gotita de sudor lo encierra. No le había prestado atención a los lunares hasta hace poco. Son muy diferentes todos y todos son lunares. No como carne. El asado es de verduras. Emi tira dos chorizos porque a ella sí le gusta.

EMI

Trae el huevo para el morrón, si querés morrón con huevo. Después es tarde y no se te hace.

...

Emi enrolla un porro cerca de los cactus. Subimos muchos cactus a la terraza, hay de todas las formas. Las formas que se encuentran en casa. Emi termina de enrollar. Los porros de Emi son como caramelos. Así se ven. Un primer plano de bon-o-bon paraguayo. Fumamos. Una vecina sube a colgar la ropa.

VECINA

Saben que no se puede fumar eso acá.

Emi se ríe, tiene los ojos rojos y chinos por el humo del asado y el porro, y le hace burla a la vecina. El sol baja un poco. Estamos tostados. Me acuesto a ver el cielo.

VECINA

Los voy a denunciar.

EMI

¿Y si probás, Norma?

Norma se indigna. Se indigna sin notar que Emi está en tetas. A veces la trata en masculino.

VECINA

Estás loco, pibe.

No nota que Emi está en tetas y que sus tetas son grandes. Por ahí Norma la tiene más clara que nosotros y sabe que las tetas nada tienen que ver con “lo ella”. Tal vez lo del porro es porque algo le quedo pegado al nombre “Norma”. La sigo un poquito por la escalera. La batería de la cámara está en rojo.

...

YO

¿Cuántos de esos que van ahí viajando estarán enamorados?

Emi me trae un morrón con el huevo crudo. El huevo está contenido por un morrón algo quemado. El tenedor destroza al huevo y lo saca del morrón. El morrón deja escurrir el huevo por un costado hasta vaciarse. El cielo va dejando de ser celeste para irse al azul oscuro, hay naranjas y rosas, todavía no se ven las estrellas. Si la luna. El morrón intacto. Emi está enrollando otro porro y mira al cielo desde una reposera. Concentro el foco en ella, enrolla mirando el cielo, por eso le salen caramelos, nunca ve cuando está enrollando. Mira al cielo y quema el segundo. Hay un silencio de ciudad en movimiento. Emi fuma sola.

EMI

Todxs. Todxs con equis.

YO

Todxs ¿qué?

EMI

Todxs andamos viajando enamoradx. Qué te dije que el huevo iba a estar crudo, puto.

El fuego se apaga de a poquito. Como el día y como los porros. Las luces son protagonistas, se esconden los brócolis. La ciudad está en movimiento. Emi tira agua a la parrilla. El humo sale. Toma forma de nube. Toma la forma del humo de tu boca. Se oyen aviones. La batería exhausta. No hay más tomas de esa noche, ni de Emi.

LIPSYNC A: <https://youtu.be/G3Z3ZToavY4>

La Tonia interpreta Star Love de Cheryl Lynn

TESTIMONIOS II: ANNE

ANNE

Maybe if I speak in English is better for you to translate. I imagine that you will edit this material yourself, don't you? I'm not a natural speaker but I'm good at it. At the very end, everyone in this country knows how to speak in English.

Is this place good enough for you? I love the wall paper, but if you'd like I have a really cute garden with different plants outside. It's like a small jungle right though the window. It could be a nicer background, don't you think, so? My daughter usually spends there her afternoons; you will know her later. She's a shy six-years-old. Not quiet but lonely, you know. She's a lovely girl with big eyes, not as mine. She's a small pretty thing. She's starting first grade next year, I'm so scared. I never left her alone. Every time she's at kinder I wait till midday, reading the newspaper over and over again or just crying at the car. I usually have this feeling of losing her, like waking up one morning with all her stuff but her, every toy, every cloth and no clue of her. What a nightmare I am. A-nightmare-mother. There she is. Look at her. There, near the palm tree. Can you see her? Isn't she beautiful and tall?

Hallo, Lisa!!! Begrüss mal den Jung. Komm.

I told you. She's a very introspective child. I can't believe you just came here for this. I know you said you've been planning it for half a year and you got that scholarship, but

it's funny. Let me tell you the story from the very beginning. He arrived here just after Christmas. January it was. And it was cold, not as now. You can't imagine how cold we get in here by winter. It is said that we are icy-kind people, but that is because they haven't experienced our winter. That very jungle frosts every January. He arrived with the cold. He brought some weed with him the first night and candies from his country, yours I mean. He was here for a studying Germany and I was at the foreigners' program, so he picked me from a list of over fifty locals. Now I'm not working a lot, when Lisa arrived everything took a different way.

Nicht weit gehen, mausi.

Sometimes when she stand that far and quiet, like now, I think there's going to be a day in which she's going to enter to that jungle and never coming back. I'm ridiculous.

Imagine a six-years-old well dressed with a suitcase hanging from her hand, leaving me for once at all. I hate thinking like that. I'm ridiculous. But I can't deal with it.

...

He wasn't the best but he had a lot of vocabulary. He knew the basic stuff, some difficult words, lots of nouns and different verbs. He wanted to know it all at the first glance, not only the language. All. He wanted to know you all. He worked as babysitter nearby. After work he used to go to his classes. At night you could find him here, practicing German with me. Wine, weed and study. It started to be common for us to be together at night. Maybe it was for the weed or his youth but I found him irresistible.

He's a good-looking man... One night we slept together. I knew he was gay or something of the kind. He was dating a dancer who lived in the city. I met him twice.

Aufpassen! Nicht anfassen.

Sorry. She put on my nerves sometimes. And she knows it, so she hides behind the palm tree so that I can't take care of her.

...

I didn't know his father still has my address information. He wrote one letter asking for him like three years ago, but he wasn't here in the country anymore. I asked him not to write me again. It hurts. He hurts. The dancer he was dating had discovered we were having sex (I think he'd told him in drunkenness) and came to fight with me. This dancer punched at my face. I told both to leave. He packed his bags and kicked out of this house. I attempted to my classes with a big black ball on my left eye that week and went to the station and made the report. Everything ended there. . He came back a year later and he asked me to stay at home again. I don't know why I said yes, or maybe I do. But he stayed for a month. He wasn't that thin teen with the big eyes of a boy any more. He was now this bearded thin man with the eyes of a wolf. I think something changed him that year out. But he never told me about the places he visited. It was a fresh restart. The first thing he did was begging my pardon for leaving in such a stupid situation. I told him not to mention again. Not to recall it again.

...

Geh mal weg bevor du dich wehtust, mausi.

It's difficult to be alone with a child. People think that we –women- are exaggerating every time we say that. But the truth is that having a child and raise him or her ourselves

is such a challenge as it's a bourgeois pleasure, an act of selfishness and unconditional love. Do you know how many money do you need for a baby?

Diapers.

Feeding bottles.

Pacifiers.

Truckle beds.

Blankets.

Clothes in general.

But now looking at her the efforts worth it.

Sag mal hallo, mausi. Bleib mal hier neben mir, bitte.

Did you take her? She is so shy.

That second time together I fell in love with him. He was here again, elder and gentler.

He wasn't in love with me, I knew it. I didn't care. When he was interested in someone he could leave everything without any certain about the future, just for three days of truly love. And when he wasn't interested he could be there giving you pleasure and being kind because that was not an effort for him, but his eyes were not shinning.

Something of him was telling me he could not be here any more in any second. He stayed with me but without shinning. Do you understand me? Oh, are you ok?

It's sad, but easy. Don't cry.

...

At least he gave me the most wonderful treasure in the world. His last night here he told me he was dating a guy from Spain and he wanted to go to Sevilla with him. I cried a lot and ask him not to leave. I don't believe he knew what was happening in my heart or

maybe he knew, but he was a charmed man capable of ignoring everything around him, a man impossible to hate. Impunity it's called. So I asked him to leave me full of life. Literally. He accepted. This is the first time I speak myself out. Cameras have that power, don't they? I've been wondering why people are always making statements or confessions in front of a camera. Sometimes we need to achieve, pretend that what we are living is important. But it is not, is it? We saw Cabaret that last night. He loves it. If you brush his hair a little bit he appears to be Liza Minelli.

...

I never wanted him to be her father, I mean, her father here. I wanted a child and I wanted him forever in some way. He knows about her, about Lisa. He usually sends her a letter or something from different places. Last was from Mexico. He sent a this kind of giraffe. He wrote it is called Alebrijes? Is it? Here it is. It's a beautiful doll, don't you think, so? I never wanted him to be her father, I mean, her father here. I wanted a child and I wanted him forever in some way.

Lisa, guck mal wie schmutzig dein neues Kleid ist. Geh mal jetzt Dusche nehmen.
Schuhe ausziehen.

Let me tell you something else, I think he will never find a hug to contain him. Maybe I'm being bitchy, please cut it out from the video. But I can realise what's in your heart. This is between us: don't spend your time looking for him. You look so touched by him, in every way. Stop waiting someone who is interested in nothing but him. Time is wised and helps us knowing each other with a cleverer eye. Oh, don't cry, please. I feel very uncomfortable when strangers cry in front of me. I enjoyed the interview, hope this is enough for you, it is for me and my health. But I know it is not enough to fulfil that

emptiness in your eyes. I'm speaking with truth. Save yourself from this love. And be brave, this will happen you a lot and with a lot of men. You seem to be a good boy. That young man arrived just like you did, wanting everything, wanting to know everything. And when he did it he left me. Sorry. I hate crying in front of strangers. And Lisa should be waiting for me. It's almost dinner time.

You know where the door is, don't you? Hope you enjoy Germany during your trip. And hope not to see you again. Send me a copy of the project. You know my address, I'm not moving anywhere. Oh, look there she is! Could you take her playing out with your camera? No? What a pity. She is so beautiful. And so much like him.

DOCUMENTOS III: MAMÁ

A mamá le gustaba jugar conmigo. A mí me gustaba hacerle compañía a mamá. Las tardes con mamá eran juntos, pero solos. Un día trajo unos casetes vírgenes y jugamos a que éramos una radio con un equipito de música CASIO. A mamá no le alcanzó la radio de equipito y trajo una filmadora. Y más casetes vírgenes.

Mamá se moderniza; ahora jugamos a la tele. Mi mamá tenía un vestido azul que nunca usó. Era el vestido más lindo que vi. Se lo había regalado su hermana, con quien un día no habló más. No hablaron más. Nunca más. Yo no voy a entender nunca esas cosas, esas cosas de los hermanos que se dejan de hablar. Primero porque creo que todo desaparece, incluso una madre. Pero los hermanos quedan. Segundo porque no tengo hermanos. Fui demasiado planeado y creo que planear mucho las cosas arruina las improvisaciones de las que llegan los hermanos. Mamá no habla más con su hermana pero en la habitación, entre captura y captura se ve la foto de ellas dos con camisas coloridas, y permanentes en el pelo.

Ese vestido era precioso; tenía un listón en la cintura como de raso y una sobrefalda larga hasta el piso, casi transparente. Me quedaba enorme, pero mamá lo ajustaba por la cintura y el resto lo arrastraba por el piso.

MAMÁ

Tirale un besito a mamá.

Tiro un besito que mamá pintó de rojo. La pared es la de la habitación de mis padres. Lisa, blanca y con la foto de las hermanas que ya no se hablan. Bailo Adiós Amigos de Rafaella Carra. Tengo los ojos pintados. Pestañeo. El vestido parece moverse solo, es mucho más grande que yo. Bailo y canto. No sé la canción pero abro y cierro la boca con mucha confianza. Empiezo a saltar. Salto adentro del vestido. El vestido es enorme. Me pierdo en él. Salto y mamá se ríe. Se ríe histérica. Mi cara a través del vestido no es la misma. Ya no canto Divina Gloria. Pero sigo saltando. Me ahogo en tanto azul. El vestido se me va saliendo. El vestido baila solo porque ya no lo tengo puesto, se me cayó. Mi mamá no para de reírse y mueve la cámara muy rápido. Tiembla de risa. A mí no me gusta. Estoy en calzoncillos y con la boca pintada. No me gusta que mamá se ría así. Estoy enojado. Estoy muy enojado y con el entrecejo fruncido. Grito y lloro. Lloro y grito.

YO

Basta, mami. No te rías, mami.

Avanzo sobre mamá que no para de reírse. Me filma golpeándole la panza. Me filma llorando y haciendo berrinche. Me filma sacándome lo rojo de los labios. Me filma

agarrando el vestido y rompiéndolo. Me filma y la risa se le apaga. Mamá deja la filmadora sobre la cama y no la apaga. Mamá llega hasta mí, agarra el vestido roto y llora. Lloro y yo la abrazo.

YO

No llores, mami. Te amo, mami.

Tal vez la golpeé tanto en la panza que no tuve hermanos. Tal vez ese vestido al fin de cuentas era algo importante para ella. Lo poco que existía entre ella y su hermana. Yo también bailé de chico con vestido puesto y algo más en común que tenemos es que los dos somos hijos únicos.

LIPSYNC B: <https://youtu.be/paCoXyutn9k>

La Tonia interpreta Para Qué sufrir de Natalia Lafourcade.

TESTIMONIO III: EL PADRE

EL PADRE

Un día entró, me desplumó las gallinas y se fue. Así era él, un sabandija. Así es. Loco. A la hora de la siesta él se dedicaba a esas cosas. Mientras la salvajada andaba rayando autos con monedita o falopeándose por ahí, él me desplumaba las gallinas del fondo. Ahora no tengo más gallinas. Ya estoy grande para andar cuidando bichos. Mirá estas

manos ¿ves? Son una gelatina. Filmalas para que se rían del viejo después. Filmalas, dale. Eso.

Igual para mi edad ando bien eh, el hombro a veces me jode porque me lo saqué de lugar. Me dijo el médico que es “solamente el manguito rotador”. Pero hay cosas que sólo ya no puedo. Tengo un chico que me ayuda a veces. Corta lindo el pasto y de paso uno le da una mano. Tiene dos nenes y ahora acaba de ser papá con una muchachita de quince años. Yo fui padre de grande. Tiene que estar por llegar este pibe. Lo mandé llamar para que me arregle el galponcito que está hecho un desastre, hay cosas que ya no puedo cargar, son pesadas y después me duele todo. Solamente el manguito rotador. Se nota que sos de ciudad grande. Acá no se visten como vos. Allá se ve de todo, acá son siempre los mismos. Él usaba pantalones así como los tuyos y se pintaba los pelos. Prefería hacer cosas acá adentro. Quedarse acá. Afuera decía que no le gustaba. Afuera la salvajada que le rompía las pelotas. Ahora él es todo afuera. No hay más acá.

...

No sé bien que contarte. Conmigo muy amoroso nunca fue, yo lo abrazaba mucho de chiquito. Creció y no hubo más abrazos. No conmigo. Yo dejé de abrazarlo también, eh. Fue cosa de los dos. Le iba bien en la escuela. No era abanderado ni nada de eso, pero le iba bien. Satisfactorio tras satisfactorio. Me acuerdo de firmarle el boletín. Mirá acá, si querés filmalo. Lo dejé a mano para mostrártelo. Es el último boletín de la primaria. Y éste es él. Era gordito. Después pegó el estirón y empezó a hacer dieta. Esto es en el acto del veinticinco de Mayo. Hacía de Belgrano. Él nunca se enteró pero la madre estuvo en ese acto. Vio todo sentada atrás y aplaudió. Él creo que no la reconoció. Ella iba a los actos, pero nunca lo crió. Suena raro, pero cada uno como quiere, quiere. No sé

si sabe esto. Si alguna vez le conté lo del los actos y la madre. Por las dudas no lo pongas en el video.

...

Y al final con los días me enteré que las plumas eran para Lautaro. El que nos puso en contacto. De chico ya se disfrazaba de mujer. Creo sigue trabajando de eso ¿no? Es artista. Andaban a veces por acá cantando, por la galería. A Lautaro se veía que le gustaba. Mi hijo hacía todo poco convencido. El interés no le duraba ni dos días. Todo le duraba poco. Estuvo anotado en futbol porque quiso y no duro ni dos semanas. Vino llorando que lo ponían en el arco y pateaban fuerte. Después hizo algo con arcilla o cerámica y a los meses abandonó. Esto acá al lado del boletín lo hizo él. Mirá, acá filma. Creo que es un pájaro/cenicero. Yo nunca fumé. Un pájaro/cenicero. Que ocurrencias tienen los chicos. Me hizo un par de cosas más que andan por ahí. Le duró un mes y abandonó. Siempre se aburría rápido. Alemán tuvo un año en el colegio. Por eso lo del viaje me sorprendió. Ese año después de terminar la escuela trabajó mucho allá en Buenos Aires y en las Fiestas vino a despedirse. En vez de quedarse acá en su país se iba a aprender alemán a donde se habla alemán. Y se fue. No me di cuenta de ofrecerte alguna cosa para comer o algo para tomar.

Mirá, otra vez el tembleque. Filmá. Para que vean, los años no vienen solos muchachos. Aprovechen, aprovechen que son jóvenes y todavía no les llegó el tembleque.

Hay helado si te dan ganas. Vienen los hijos del que corta el pasto a veces y les sirvo un poquito. Esto que tengo acá en la puerta del freezer también lo hizo él con arcilla. Soy yo. Y puede ser, eh. Se parece a mí.

...

¿Pensás darle difusión a esto? Yo estudié un poco en la facultad, pero se enfermó mi mamá y me volví. Uno cuando estaba lejos y sabía que anda alguien enfermo vuelve. Eran otras épocas. Yo ando bien, solamente un poco de dolor del hombro que está descolocado por lo del manguito rotador. A veces no deja dormir. A veces no duermo en toda la noche y se me viene la música que bailaban acá en la galería. Tataratata tuturututu. Algo así era el ritmo. Era gauchito Lautaro. Parecía una mujer. No decías que era hombre si lo veías con los vestidos. Y se ponían en la computadora con las músicas y actuaban. Me desplumó el gallinero y tiño las plumas de fucsia y las hizo como una boa para el amigo. Como una de esas que usan las vedettes. Andaban siempre juntos. La gente mala hablaba. Decían pavadas de ellos, que se drogaban y andaban en la salvajada. Le iban a decir cosas a la madre que no lo veía nunca y ella me llamaba por teléfono y me dejaba la cabeza reventada. Por eso no salía de acá de casa. La gente acá es muy estúpida. Lautaro pasó un tiempo sin venir. Hacían cosas que a mí en ese momento no me parecían y yo era muy estricto. Ahora está todo más abierto, más hablado. A veces pienso y me pongo mal. Somos de otra generación. La madre se fue cuando él era chiquito y yo ya era viejo. Ella vive cerca de acá, pero no hablaron nunca. Esas cosas pasan en los pueblos. La familia deja de hablarse aunque esté muy cerca. Supongo que es así en todos lados. Pero acá más cerca. Para que te des una idea; si mi mano es la ciudad y nosotros estamos acá, ella está por acá. Nada, unas cuadras, veinte minutos caminando. Si mi mano es la ciudad entonces hay terremoto... mirá como tiembla. No hablaron nunca más. Se juntó con un hombre hace unos años. No sé si él sabe. No sé si vos sabés ¿pensás hacer algo con la grabación? ¿Vos lo ves a él? Me emociono de viejo choto. Mirá como se me mueven los dedos. Puro tembleque. Me da

ganas de llorar cuándo cuento esto que te cuento. Empezó el año pasado y se hizo más fuerte éste. Mientras no me quede como chiolita. Como con la boca colgando. El Parkinson es bravo. La medicación que me dan es fuerte. A veces me hace doler la panza. Entre eso y las inyecciones por lo del manguito rotador y el manguito rotador mismo, no duermo. Mi mamá tuvo lo mismo, no lo del brazo, sino el Parkinson e insomnio y yo me vine corriendo para ayudarla. Si sigo así voy a pagarle al chico del pasto para que me limpie el culo...

...

Tengo algunas fotos más de él. Acá de chiquitito. Éste soy yo, sin canas. Y la que está de espaldas es la mamá. Ésta es de cuando egresó del colegio. Y esta chica que está acá es Lautaro. Fue así al egreso. Parecían de la misma edad pero Lautaro era unos cuantos años más grande... Se fue de mujer no más... La salvajada lo sacaron corriendo, tuvimos que meternos los grandes para que no los jodan.

¿Escuchaste? Esas palmas deben ser el chico del pasto. Marcos, pasá por el garaje que está abierto, ahora voy.

Deben tener la misma edad con Marcos. Marcos se quedó en la ciudad. A veces me pregunto qué hubiera pasado si a él le interesaban otras cosas y se quedaba acá y se casaba con una piba y yo era abuelo. Pero en el pueblo se conocen todos y él es de esa gente que le gusta estar conociendo todo el tiempo, que no se conforma con ver todos los días lo mismo, como la salvajada. Porque es muy inconstante, porque no le interesa nada en específico. Vos debés saber viniendo de ciudad grande. Vos debés andar viendo gente distinta todo el día, dedicándote al cine y eso...

¿Por qué te interesó la vida de mi hijo?

¿Vos lo ves?

¿Sos el compañero?

Dijiste que lo viste hace poco.

Decí algo por favor.

¿Por qué te interesa él?

Le pedí a uno de los primos que lo busque por Internet y no lo encuentra por su nombre en Facebook ni nada de eso. Acá está la dirección donde vivió en Alemania. Diez cartas en siete años. El último llamado hace casi uno, diciendo que se iba para México. Hijo, necesito escucharte, o que me veas. Si me ves por acá te extraño hijito, te mandé una carta a lo de esa amiga tuya Anne con la que vivías, me contesto que no vuelva a escribirle ¿qué pasó? Ando más o menos hijo. Tengo el brazo a la miseria. Y te extraño.

No sé dónde andarás ahora...

No aplaudas más Marcos, ahora voy.

Si ves esto quiero que sepas que te quiero mucho, hijito. Y que espero que hayas aprendido mucho alemán. O lo que hayas aprendido espero te haga feliz. Llamá por favor.

DOCUMENTOS IV: LIZA MINELLI



YO

(Mi voz y Cabaret)

Están esas cosas que pareciera que un puto clase media occidental no puede desconocer.

Yo como puto, clase media y occidental soy un fracaso: no me acordaba de Liza Minelli. Todo en ella es de un mundo nuevo y por conquistar para mí. Como vos. Como el Mundo. Mirándola en sus trabajos no hay punto en el que se parezca más a vos que durante Money, Money. Yo creo que uno hace con sus pasos que el mundo se mueva. Y

entre todos los pasos de todos lo hacemos girar. Creo que eso me reconforta y me entristece. Cada vez que me voy acercando a vos, siento que estás más lejos. Como si el mundo fuera una cinta en la que ejercitamos para mí. Te volvés inaprensible. A veces pienso que nuestra vida podría estar bajo un mismo techo y con un par de gatos. Y también pienso que nuestras risas y, tal vez, si las risas hacen a la felicidad, vayan por separado y por eso me cuesta tanto encontrarte. Tal vez para quedarme con esta imagen tuya que construyo y evitar los desencuentros del encuentro, peleas, gritos, sillas rojas rotas en un ataque de desamor. Evitar tu reclamo frente a mis privilegios de puto con conciencia de clase y capricho de hijx pudiente, de hijx con equis. Que me exijas cambios. Que intercambies cambio por cambio. Que una vez cambiado hayas cambiado tanto que ya ni te toque. Debería recordarte así, como Liza Minelli.

Estoy en una de esas cintas para correr, corriendo, haciendo que le mundo gire y de a ratos, cuanto te imagino, me da ganas de parar el ejercicio para que se detenga todo en aquel cuarto en México. Dejarme besar. Besarte a vos. Besarte hasta que no le quede fuerzas a la boca y los pies se anden quemando porque el mundo nos necesita, pero es más lo que vos y yo nos necesitamos. Así soy yo en el amor. Capaz de parar el mundo. Y también puede ser que el mundo no necesite más gente corriendo. Y puede ser que tu mundo no necesite al mío. Y puede que esto no recorra el mundo o sea yo quién lo recorra para perderme, mientras trato de encontrarte.

TESTIMONIO IV: YO

YO

Mi mamá una vez me dijo “te imagino solo para toda la vida”. Hay condenas dichas sin querer, aunque se piensen, y que vienen desde lo más profundo del corazón con la voz dulce de una madre con media galletita Manón en la boca (que son imposibles de romper). A mí me maldijeron con una sonrisa y una caricia en la nuca.

Vos me dijiste que eras de profesión viajante. Que a eso te dedicabas. A viajar. Todas las veces que te pregunté qué te llevaba a viajar tu respuesta era una; viajar. Sé tu nombre, pero no lo digo. De hecho vos no me dijiste tu nombre, me inventaste uno. Pero es increíble lo chiquito que es el mundo que también habías cogido con un amigo allá en México que te revisó el pasaporte. Además de galán das mentiroso, parece. No sé si vayas a ver esto. Si lo hacés tal vez nunca quieras hablarme o me denuncies. Yo no sé. No sé si existas. Si no diera testimonio, si no pusiera en funcionamiento este archivo creería que todo fue fantasía entre alcohol y esa cocaína difícilísima de conseguir en México. Serías un viajante más, uno que de casualidad se cruzó conmigo en alguna aduana y con el que cruzamos miradas pensando, si hubiera tiempo y un baño cerca te conocería un poquitito... sos de ningún lado, pero resulta que del mismo país que yo, das nombres falsos, pero resulta que tenés uno re lindo, vas creando falsas memorias, pero resulta que existís en la cabeza de muchas personas. Yo necesitaba sentirte cerca, volverme loco por amor y no por locura misma, matar esa obligación inútil de nosotros no católicos ni princesas de Disney en la que nos prohibimos terminantemente hablar de amor en poco tiempo. Yo me enamore con una sola vista. En esa noche ya estaba

dispuesto a perderme todo y vivir en el cielo, viajando al lado tuyo. Vos y yo estábamos destinados a estar juntos, pero ando maldecido. Con condenas previas. Y vos andas solo.

Esta es mi mamá, la de esta foto. Esto es en mi cumpleaños de un año. Te hablé de ella cuando nos despertamos en la casa de Juan en Coyoacán. Te hablé de esta foto. No tengo muchas de ella. A ella no la tengo tampoco.

Yes. Everything is OK, I'm just shooting this because I'm filming a documentary for my country, I don't need anything, thanks. Or maybe yes, do you have any wine?

Me llamo Santiago, tengo veintisiete años –la edad justa para convertirme en una leyenda- y estoy enamorado. También estoy loco; tengo ansiedad extrema, miento en la mitad de las conversaciones y tengo una tendencia depresiva que pasa del desgano a la ira varias veces al día. Esto me ha costado mucho dinero –porque en ciertos ataques puedo destruir todo. También esto me ha costado muchos amores –porque en ciertos ataques puedo destruir todo. Peleo contra la violencia todos los días porque soy violento. Porque me han violentado. A pesar de la orfandad tengo un padre que siempre ha pagado ausencia con dinero y aunque eso me duele también me conviene. No recibo amor, pero me facilita la vida. Te dije que llegué a México por trabajo, la verdad es que me escapé de estar con él y su familia que podría ser la mía, pero creo que mi mamá se encargó que los odiara un poco. A pesar de toda esta consciencia que tengo de mí mismo la ansiedad, la mentira y el enojo me ganan. Tengo ganas de destruir todo en este momento, todos los aviones del mundo para que te quedes quieto y pueda encontrarte porque sé que mientras los aviones vuelen nunca vas a dejar de moverte, mientras los colectivos anden, mientras tengas el pulgar arriba y alguien te lleve, mientras tus piernas te den. No vas a dejar de moverte. Tengo que decirlo así bajito porque si no van a oír los

otros pasajeros, no sé si entienden español. Todos parecen bien alemanes. Muy rubios y enormes. Estoy yendo a buscar el último testimonio. El de Anne.

Oh, thanks. And thanks for the glass, I don't like drinking from a plastic cup.

...

A veces pienso en las historias de todos los que están acá alrededor, de dónde vienen, por qué llegaron acá. Me imagino tantas cosas y lo primero que me da ganas de preguntarles es si están enamorados. Si les es fácil el amor. Así como me cuesta a mí. Pienso en el pelado que ronca adelante y su mujer que mira un programa de animales de National Geographic –no me oye, tiene puestos sus auriculares-, pienso en las dos chicas que duermen al lado mío y que no podían creer lo que estoy haciendo y ya me agregaron al Facebook, pienso en quién nos esté viendo pasar chiquitito por abajo y nosotros chiquitito por arriba, pienso en vos que no tenés Facebook y andás en no sé dónde, pienso si todos estarán enamorados como yo. Si les costará tanto, si les dolerá tanto. Si toman algo para calmar el dolor. Si fuman algo para calmar el dolor. Si toman y fuman algo para calmar el dolor. Si a veces tienen esta ira incontrolable que me deja llorando horas sin moverme. Ahora mismo puedo deprimirme hasta el llanto que me seguiría moviendo. Estoy en la ruina. Me gasté todo el dinero para esto. No es para que te enamores que te lo digo. Es para que sepas que esto es importante. Que te tomo en serio. Que ojalá fuese un capricho más, que lo que siento por vos no tiene que ver con mediciones mediocres de modernos o ateos, que no me importa estar llamando seis veces por una que vos llamás a mi teléfono, no tengo esos miramientos. Sé que en tus viajes habrás encontrado muchas maravillas, pero lo que pasó entre nosotros dos puede ser serio. Tanto para que esté yendo a conocer a la mujer con la que viviste en

Alemania. Ya estamos por descender. No me queda mucho antes que tener que apagar cualquier aparato electrónico.

...

No te asustes, no voy a decir tu nombre, te voy a cuidar siempre. No sos famoso como para que la gente te ande señalando en la calle y esto es un trabajo que tengo que entregar para terminar mi carrera en la facu. Esto es algo que estoy haciendo por vos y para mí. Porque dormir con vos fue un rato de paz, porque por un rato dejé de verme violentado por el universo y por mí mismo. Te juro que rompería todos los aviones, inclusive este para que se detenga tanto movimiento y volvamos a darnos un abrazo. Tengo que hablar así de bajito porque ya desperté al pelado de adelante. Pero quiero que esto esté dicho acá, en ningún lado, en ninguna parte...

Yo sé que si no fuese por tu vuelo te habrías enamorado. Tal vez te enamoraste un poco, tal vez no sentiste lo mismo que yo y no puedo hacer más que seguir filmando para que esto no me mate y signifique otra cosa, algo que una pastilla no duerme ni un porro domina por un rato. Es esta posibilidad de romper maldiciones que me diste, de salirme de la zona de los condenados. De creer. Siempre me pareció muy cursi todo lo que tenía que ver con el amor. Y ahora más, que mientras estoy por decir esto amanece afuera, en pleno cielo mientras me acerco a Berlín.

Ok. Do I have five minutes more?

Tengo que ir terminando. Estoy intentando entenderte a vos y al amor. Por eso la única pregunta es esa: ¿cómo sos en el amor? Y puedo decirte que en el amor, conmigo al menos, fuiste como volver a casa. Escuché eso en una serie hace poco; que el amor era como volver a casa después de un viaje largo en avión. Eso es el amor. Y puede ser

como abrazar un cactus, pero también es lo único que mueve. Aviones, barcos o trenes, todos cargados con gasolinas. Los hombres y mujeres sobre él cargados de amor. Yo que nunca me había enamorado y prisionero de las palabras de mi mamá muerta por fin encontré un poco de paz en el cielo, un poco de paz en la tierra y otro tanto en tu pecho esa mañana en México. Hago todo esto por amor. Por una noche enamorado. Porque si te viera me casaría para que me critiquen todos mis amigos militantes y porque si pudiera quedaría embarazado de vos y tendría mil hijos para que me digan neocatólica. Está amaneciendo y yo te hablo a vos...

Yes, sorry, I'm just finishing it now. I know, and put my sit vertically.

Voy a seguir viajando para siempre. Hasta cruzarte al menos.

EPÍLOGO: LISA

LA TONIA

Trolol y caballeras el siguiente número es una improvisación obligada. Hoy contamos con la presencia de un futuro cineasta que está grabando allá, todos un saludo a la cámara, un saludo. Dale, saluden maricas, no se arreglen tanto.

¿Los tomaste? Él está documentando el amor.

Este sketch, que ya en la vestimenta me delata, tiene un significado muy enorme para mí. No solo por el desamor que relata. Yo empecé a montarme en un pueblito. Salía toda montada con las pestañas postizas mal pegadas y los “culo en duda” de siempre gritándome por la calle. Caminé muchas noches a medio montar, girando por la avenida de las travas. Una, la María Emilia, me tenía bronca, una bronca que se hizo piedra y me dio acá donde todavía tengo una marca. La verían si no fuese por la peluca ¡Vos, hace

zoom con esa cámara! Acá, a esta altura me dio. Plena mollerita. Caminé lastimada por el centro, pendeja llorando y con la María Emilia taconeándome cerca. Cuando llegué al puente que cruza el arroyo de mi pueblito un putito, un putito joven de esos que te levantan como sorete en pala me abrazo. Me dijo que por ahí había pique de verga. Me llevó hasta su casa llena de gallinas y sin madre y como abriendo un camino de lentejuelas me dejó dormir con él y me curó, me curó afuera, me curó adentro. Está vieja ya, pero ésta estola me la hizo él. Un día llegué a la casa, le toque timbre y el papá me dijo: “salió. Me desplumó las gallinas y se fue”. Andá a saber cuántas ponedoras tengo encima en este momento. Y me la hizo para éste show, para todos los shows. Un día se fue al mundo, sin redes sociales, sin un teléfono de contacto. Solamente el recuerdo y las ganas de verlo pronto. De verlo y abrazarlo. De verlo y que cuente todo lo que está viendo en este momento. Verlo y bailar como bailábamos en la galería de su casa una y mil veces. Él era igual a Liza Minelli, idéntico. Los mismos ojos, el mismo corte. Hoy yo soy Liza y él sigue bailando conmigo. Ésta es para él. Buenas noches gente, hasta la próxima.

¡Or-fi-den-sen!

LIPSYNC C: https://youtu.be/3M9TP_D5WhM

La Tonia interpreta Money, Money de Liza Minelli

Mientras alguien por ahí pone el tema con el que hará playback La Tonia, pienso en vos actuando de más chico. Pienso en mí con un vestido y en qué bien que hubiésemos bailado juntos. Ya no sé si estos son documentos, testimonios o capricho. Imagino en las mesas de alrededor sentados a todxs. Juan, tu papá, Anne y Lisa, mi amiga Emi, Norma la vecina y vos acá, al lado mío dándome la mano. Mamá no está. Mamá ya no está y no pudo amigarse con la tía. La música empieza y Money, Money entra. Lautaro no parece tan flexible, pero La Tonia es un monstruo bailando. Hace un playback perfecto y baila en una silla. En algún momento de la noche un chico va a invitarme a su casa y yo voy a decir que sí. Seguramente le haga una toma. Él va a venir a hablarme con la excusa del cine. Yo voy a pasarla bien y después seguir pensando en vos. La Tonia hace movimientos con su cuerpo que nunca le vi hacer a ninguna transformista. Es graciosa, la gente se ríe. Y también es triste. Esa estola que hiciste va perdiendo las plumas. La Tonia se va calzando un traje, se saca el vestido y se pone un pantalón, se pone una camisa, un moño. Ahora es Liza de traje. Ya vi esto. Las transformistas terminan sus shows rompiendo la ilusión, como si en la caída de la máscara estuviese el mérito, como diciendo detrás de todo esto existo yo. Eso lo vi muchas veces y me sigue conmoviendo. No me sorprende. Pero esa reafirmación del termino transformarse me sigue conmoviendo. Es lo más teatral que he visto. La Tonia baila un poco más con el traje. Llega a la parte de la girlfriend known as Elsie que se murió de pills and liquor. Me veo cantando Cabaret. Es hermoso levantar la vista y que todos la cantemos. Yo no sabía que la sabía así de tanto. Y tu papá en la mesa. Tu hija en otra. Mi amiga Emi besandose con una chica cerca de la barra. Vos dándome un abrazo. Y Star by admitting from cradle to tomb it isn't that long a stay... La Tonia

arranca sus pestañas, esas como las que tuvo en tu ciudad que conocí hace poco, y con un pañuelo se saca la pintura de los labios. Y yo amo éste cabaret.

Todos nos paramos a aplaudir; aplaudís al lado mío. Tu papá se emociona. La Tonia deja entrar a Lautaro que saluda con besos, saluda en esta dirección como pidiendo primer plano, tomame acá dice su cara, este corset salió caro. Nos reunís a todos, abuelo con nieta, Lautaro y Anne se ven las caras después de algunas cartas y correos y vos estás conmigo. Una imagen inesperada a la mitad de un bar; veo la pequeña jungla en Alemania, veo una palmera y a Lisa saludando. Lisa es igual a vos, con los ojos enormes y dulces. Lisa y vos son iguales a Liza Minelli. Lisa sonríe y se va alejando. Entra a la pequeña jungla. No sale más.

Y me veo y estoy solo de nuevo. En las mesas aplauden, el chico que me va a invitar a su cama se va acercando y voy a abrazarlo con el amor con el que siempre abrazo, uno para toda la vida. Y no la veo más. Y cuando termine, cuando se haga de día y deje ese cuarto con la ropa con olor a cigarro te voy a seguir pensando y empezar a editar todo esto.