

Tesina de grado
Licenciatura en Comunicación Social

Corporalidades y subjetividades en tiempos de hiperconexión.
La construcción de un dispositivo comunicacional y performático a
partir de un análisis del teatro independiente de Rosario

Autoras
Lardizabal, María Emilia
Pérez, Julia

Directora
Corvalán, María Laura



Universidad
Nacional
de Rosario



Facultad
de Ciencia Política
y Relaciones Internacionales

FCPOLIT
COMUNICACIÓN

Agradecimientos

A la Educación Pública.

A la Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, nuestra casa de estudio que supo ser hogar.

Al Teatro rosarino.

A Daniel Soto Calistro, Hernán Peña y Mónica Toquero, por compartir con nosotras sus experiencias de manera tan generosa y afectuosa.

A Aldi, Fati, Hilda, Juli, Lucre, Male, Martu, Mechi y Vicky, las chicas del elenco. Por participar, por el tiempo, las ganas y las ideas.

A Jaime, por crear la música del dispositivo.

A Lali, nuestra directora, que nos acompañó durante todo el proceso con mucha ternura y dedicación. Animándonos siempre a seguir con el proyecto, aportando su mirada y experiencia.

A nuestras familias y amigos, a quienes adoramos y supieron ser sostén emocional durante estos años.



Índice

Introducción	3
Capítulo I	8
<i>Amor, nada que entender</i>	
Capítulo II	16
<i>Escenas del Próximo Capítulo</i>	
Capítulo III	28
<i>Habitar el destiempo</i>	
Bibliografía	44
Anexo	45



Palabras clave

Cuerpo - Grupalidad - Teatro independiente rosarino - Hiperconexión - Subjetividades

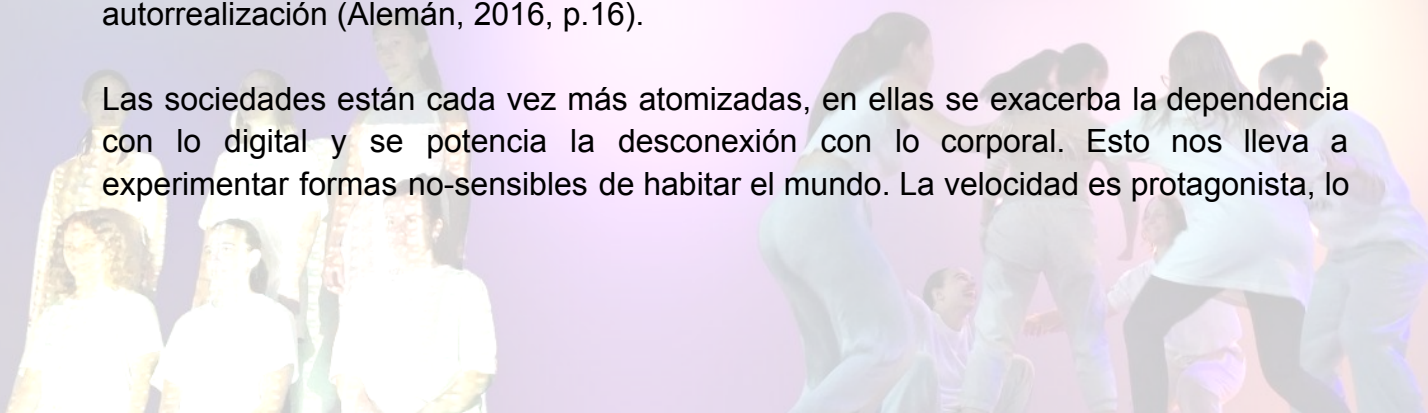
Introducción

Este trabajo surge a partir de inquietudes propias, somos parte de una generación que incorporó culturalmente lo digital dentro de sus prácticas cotidianas, crecimos y conocimos el mundo de la mano de pantallas, instantaneidad y simultaneidad. Esto viene acompañado de discursos alineados a una lógica neoliberal, y extremadamente meritocrática, en la que cada uno debe hacerse cargo de generar las condiciones necesarias dentro de sus posibilidades para lograr el éxito personal.

Vemos como la tecnología cumple un rol fundamental y transversal en nuestra cotidianidad, en lo interpersonal, en el disfrute, en lo laboral, en el ocio, en el consumo, en lo informativo y hasta en la salud. Nos parece importante repensar estas prácticas en una sociedad que habla todo el tiempo de libertad, pero que pareciera atarnos constantemente a lógicas del capital que cumplimos sin cesar y, muchas veces, sin cuestionar. Consideramos que la línea entre lo público y lo privado es muy difusa y que nuestros sentidos son bombardeados continuamente con noticias, informaciones, modos de hacer, consejos e inteligencia artificial. Experimentamos una hiperconexión constante a partir de una multiplicidad de estímulos tecnodigitales que nos llegan por diversos canales. Paula Drenkard (2020) lo explica mejor en un texto que escribió sobre los tiempos pandémicos, diciendo que en esta sociedad del Gran Dato, asociada a la emergencia del capitalismo de superproducción y consumo masivo, “el tiempo se vuelve el tiempo del destiempo, de lo instantáneo y lo simultáneo, lo parcelado y lo continuo”.

Si no hay límites, ¿hasta dónde podemos? El problema aparece con el cansancio físico, emocional y mental provocados por la posibilidad de lo simultáneo, es decir, podemos habitar diversos lugares a-la-vez, ya sean virtuales, presenciales o mixtos, podemos estar en un colectivo enviando un mensaje de texto mientras realizamos una videollamada. De esto habla Jorge Alemán cuando escribe que “las epidemias de depresión, el consumo adictivo de fármacos, el hedonismo depresivo de los adolescentes, las patologías de responsabilidad desmedida, el sentimiento irremediable de *estar en falta*, el *no dar la talla*”, son producto del Capitalismo en el que estamos inmersos y cuyo relato primordial y necesario para sostenerlo es el de la autorrealización (Alemán, 2016, p.16).

Las sociedades están cada vez más atomizadas, en ellas se exagera la dependencia con lo digital y se potencia la desconexión con lo corporal. Esto nos lleva a experimentar formas no-sensibles de habitar el mundo. La velocidad es protagonista, lo



instantáneo es lo deseable y prima el individualismo, generando fragmentación social y aislamiento. Frente a esto, nos preguntamos: ¿Podemos solos?

En *El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos* (2007), el sociólogo y antropólogo Le Breton señala que los sentidos vuelven habitable el mundo. Ahora bien, vivimos con un nivel de aceleración que nos torna, muchas veces, autómatas y apáticos. Creemos que es imposible desligarnos de nuestra sensibilidad, pero sí es posible distanciarnos de ella, dejándola en segundo, tercero o cuarto plano. En este marco, y haciendo rizoma de nuestras inquietudes, queremos reflexionar acerca del cuerpo, de lo colectivo y de la comunicación. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el mundo virtual? ¿Qué comunica el cuerpo y cómo se configuran subjetividades en este contexto? ¿Cómo se generan prácticas colectivas si prevalece el individualismo?

Frente a la vorágine que nos significa vivir en la ciudad de Rosario, nos preguntamos si existen lugares que quiebren la lógica de lo digital y del tiempo neoliberal, o al menos generen resistencia. Luego de idas y venidas, de lecturas y conversaciones, llegamos a un posible lugar que responda nuestra inquietud: el **Teatro Independiente de Rosario**. Entendiéndolo como un espacio de creación colectiva, como instancia comunicacional, analógica e indicial. La narrativa teatral ofrece una experiencia presencial y sensible, en la que prevalece una lógica del aquí-y-ahora, que se aleja de la hiperconexión y de los estímulos digitales constantes.

Nos proponemos investigar cómo aparecen las corporalidades en el teatro, cómo son los procesos creativos y de producción de las obras y cómo se trabaja colectivamente, teniendo en cuenta que vivimos en una sociedad que cada vez nos individualiza, fragmenta y estandariza más. Para ello, durante el año 2024 realizamos un mapeo de las obras de teatro independiente de Rosario que se encontraban en cartelera, de las cuales vimos: *Artículo 19 - El experimento*¹, *Ciclo es Bailar*², *Ensayo Vania*³, *Yendo*⁴, *Amor, nada que entender*⁵ y *Escenas del Próximo Capítulo*⁶.

¹ Artículo 19 en el Centro Cultural Qué te pasa (QTP). Escrita y protagonizada por *Adriano Espinosa Catalán, Francisco Alonso y Mauro Sabella*, tres jóvenes actores rosarinos. Relata una hipótesis de experimento por el cual se determinó la ilegalidad del cannabis en 1933. Dirigida por Esteban Trivisonno & Manuel Melgar.

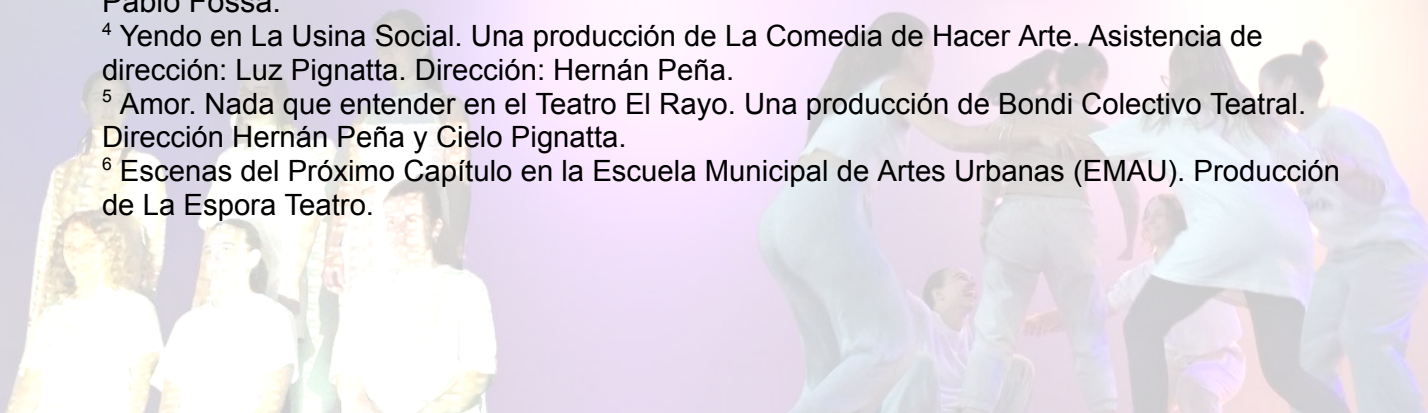
² Es Bailar - Ciclo de improvisación en La Orilla Infinita. Producción y gestión: Cecilia Colombero, Julieta Almirón, Luciana De Pauli, Helena Vittar, Santiago Lagar e Ignacio Campos.

³ "ENSAYO VANIA una fallida representación de la felicidad" en La Orilla Infinita. Dirección: Pablo Fossa.

⁴ Yendo en La Usina Social. Una producción de La Comedia de Hacer Arte. Asistencia de dirección: Luz Pignatta. Dirección: Hernán Peña.

⁵ Amor. Nada que entender en el Teatro El Rayo. Una producción de Bondi Colectivo Teatral. Dirección Hernán Peña y Cielo Pignatta.

⁶ Escenas del Próximo Capítulo en la Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU). Producción de La Espora Teatro.



Para este trabajo seleccionamos dos de ellas: *Amor, nada que entender* y *Escenas del Próximo Capítulo*.

La primera, es una producción de *Bondi Colectivo Teatral*, un grupo de estudio y montaje que surgió de la Escuela “La Comedia de Hacer Arte” hace diez años. La obra se presenta como un espectáculo teatral que explora las múltiples manifestaciones del amor en un festín de cuerpos y lenguajes que se abrazan. Un viaje sensorial por los laberintos de las pasiones. Se estrenó el 7 de septiembre de 2024 en el Teatro El Rayo y es la tercera producción⁷ de *Bondi*. Se presentaron todos los sábados de dicho mes y nosotras asistimos a la última función del ciclo.

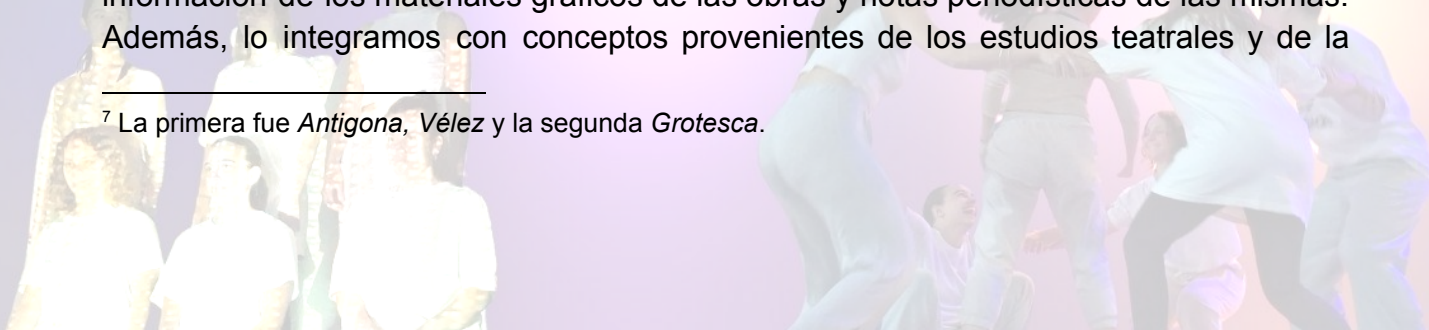
La segunda, es un unipersonal de teatro físico producido por *La Espora Teatro*. Según su dossier, presenta un montaje que apuesta a la conexión simultánea de recursos escénicos sin ningún texto más que el entramado de luces, proyecciones, música y poesía corporal. Un relato que invita al espectador a reflexionar sobre la vida en las grandes ciudades y el ritmo compulsivo de la producción incesante de nuestro tiempo. Se estrenó el 6 de mayo de 2023 en La Vigil. Nosotras asistimos a la función del 22 de noviembre de 2024 realizada en la Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU).

Seleccionamos estas obras porque creemos que representan maneras de producir teatro independiente de forma colectiva con elencos conformados por personas que tienen una trayectoria notable en la escena del teatro independiente rosarino. Nos interesa analizar cómo aparece el trabajo colectivo y la grupalidad en cada una de las obras. Por un lado, en *Amor*, una docena de personas en constante acción e intercambio, por el otro, en *Escenas*, una sola persona lleva adelante la historia. ¿Cómo se comporta un cuerpo solo en el escenario? ¿Y doce? Trabajar con estas piezas nos permitió realizar un análisis acerca de los procedimientos y las diversas maneras de hacer teatro en nuestra ciudad.

Si bien *Escenas del Próximo Capítulo* es un unipersonal, durante la obra se evidencia el trabajo grupal que hay detrás, en su producción. Además, refleja emergentes que nos atraviesan como sociedad y que nos interesan trabajar: el cuerpo, los cuerpos en el contexto neoliberal y capitalista, la construcción de vínculos con otros, los lazos sociales y el ritmo acelerado que nos exige el sistema.

Trabajamos con una metodología cualitativa, que incluye observaciones participantes, entrevistas en profundidad con directores y actrices de las obras, registros de campo, información de los materiales gráficos de las obras y notas periodísticas de las mismas. Además, lo integramos con conceptos provenientes de los estudios teatrales y de la

⁷ La primera fue *Antígona*, Vélez y la segunda *Grotesca*.



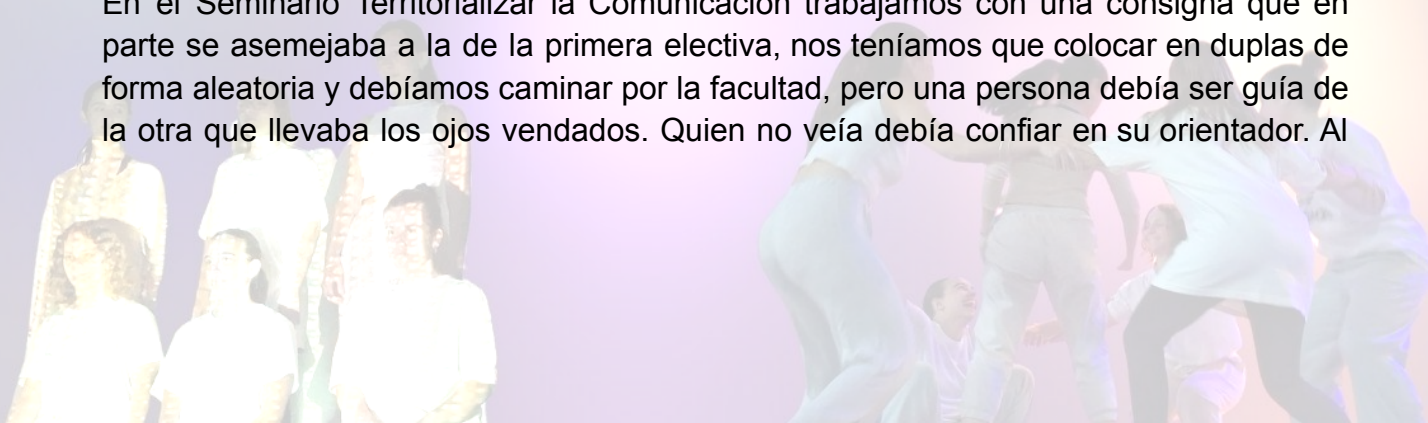
corporalidad, específicamente la antropología teatral de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, y las teorías comunicacionales ligadas al teatro de Erving Goffman, siempre desde una perspectiva de la comunicación articulando bibliografía presente en el programa de la licenciatura.

Los aportes de este trabajo analítico nos proporcionó la base para la producción propia de un dispositivo **comunicacional y performático** que permita interrogar el cuerpo, tanto de quienes actúan como de quienes observan, a partir de la conjunción de diversos lenguajes y recursos técnicos y estéticos.

El impulso de querer construir una propuesta de performance como trabajo final de nuestro recorrido académico ha sido nutrido, en parte, por experiencias que nos atravesaron durante el cursado de la carrera. Nos referimos, por ejemplo, a nuestro paso por la materia electiva “Culturas, Cuerpos e Identidades” dictada por Paula Drenkard o “De luz, tiempo y mirada y otras cuestiones de fotografía” cuya docente fue Mariela Pasquini. También participamos del Seminario “Territorializar la Comunicación: Seminario de producción colectiva para teorizar desde la experiencia” organizado por el Departamento de Comunicación, Cultura y Territorio de la Escuela de Comunicación Social y la Secretaría de Extensión y Vinculación de la FCPolit. En aquellas clases e instancias hemos vivenciado otra manera de aprender, teorizar y poner en práctica los debates y las conclusiones a las que llegábamos en el aula. En Culturas, Cuerpos e Identidades, nos tomamos una clase para recorrer la facultad, pero con una consigna particular: no podíamos interactuar ni verbal, ni visualmente con nadie más. Debíamos limitarnos a la observación de los mismos pasillos de siempre, con la misma gente de siempre, pero en silencio. Al volver al salón, comenzamos a escribir en una hoja sin pensar en qué, simplemente intentando describir la experiencia vivida y las sensaciones encontradas.

En De luz, tiempo y mirada y otras cuestiones de fotografía, tuvimos que realizar un trabajo práctico que consistía en emular una obra de arte. En las obras que nos tocaron había cuerpos humanos, por lo que procedimos a actuarlos utilizando maquillajes, vestuarios y luces para lograr una fotografía que se asemeje lo más posible a la pintura. Los rostros de los personajes interpretados estaban atravesados por emociones que debíamos replicar.

En el Seminario Territorializar la Comunicación trabajamos con una consigna que en parte se asemejaba a la de la primera electiva, nos teníamos que colocar en duplas de forma aleatoria y debíamos caminar por la facultad, pero una persona debía ser guía de la otra que llevaba los ojos vendados. Quien no veía debía confiar en su orientador. Al



desprenderse del sentido de la vista, los otros se intensificaban, pudiendo así reconocer y habitar la facultad desde sus sonidos, olores y texturas materiales.

Lo que tienen en común todas estas experiencias es el lugar que tomaron nuestras corporalidades, distinto al habitual. Creemos que de esto se trata cuando se habla de poner el cuerpo, al menos en el ámbito académico, de estudio y aprendizaje. En estas clases, descubrimos formas diferentes de incorporar saberes y conocimientos, que nos llevaron a realizar este trabajo.

Objetivos

General

- Problematicar la emergencia de subjetividades y corporalidades en un contexto de hiperconexión virtual y condicionado por políticas neoliberales, desde una perspectiva comunicacional apelando a recursos performáticos y teatrales.

Específicos

- Indagar qué propone el teatro independiente rosarino para inscribirse en este contexto.
- Reconocer los discursos que prevalecen alrededor de las corporalidades y grupalidades en el campo.
- Abrir interrogantes, desde el pensamiento crítico, sobre cómo impactan las lógicas de hiperconexión en la construcción de subjetividades y lazos sociales.
- Producir un dispositivo comunicacional y performático que permita abrir debates entre intérpretes y espectadores acerca del lugar que ocupan los cuerpos en el contexto mencionado.



Capítulo I

Amor, nada que entender



Amor, nada que entender (de ahora en más *Amor*) se presenta como un espectáculo teatral que explora las múltiples manifestaciones del amor en un festín de cuerpos y lenguajes que se abrazan. Un viaje sensorial por los laberintos de las pasiones.

El elenco está conformado por 12 personas: Dannae Abdalla, Angie Ambrogi, Karina Ayerza, Claudio Benítez, Facundo Fernández, Julia Logiódice, Vicky Olgado, Franco Perozzi, José Pierini, Nicolás Terzaghi, Mónica Toquero y Natalia Zatta; los directores son Hernán Peña y Cielo Pignatta.

La obra, que se estrenó el 7 de septiembre de 2024 en el Teatro El Rayo y se presentó allí todos los sábados de ese mes, es la tercera producción de “Bondi Colectivo Teatral”,¹ grupo que surge de la asociación “La Comedia de Hacer Arte”.

Como hemos mencionado, en este trabajo abordaremos dos obras de teatro y es preciso aclarar que los acercamientos a ellas y a sus elencos fueron diferentes. En el caso de *Amor*, primero vimos la obra en el teatro El Rayo el 28 de septiembre de 2024, y luego contactamos a uno de sus directores, Hernán Peña² y a una de las actrices, Mónica Toquero, con quienes realizamos entrevistas en profundidad entre noviembre y diciembre del mismo año.

El día de la función

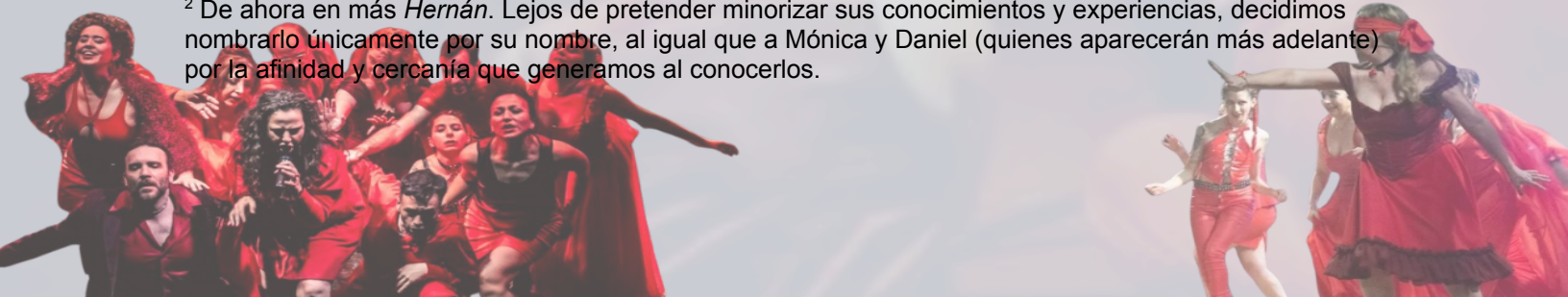
Llegamos sobre la hora y fuimos las últimas en entrar a la sala. Había dos bloques de butacas separados por un pasillo que, a su vez, era escalera. Nos sentamos en la última fila, arriba de todo, detrás nuestro estaba operando el equipo de sonido e iluminación. En el público éramos aproximadamente 70 personas y nosotras, probablemente, éramos las más jóvenes.

Las luces, que estaban levemente encendidas, se apagaron por completo y una música empezó a reproducirse, lo que marcó el comienzo de la función. Doce cuerpos vestidos con diferentes prendas, pero todas de color rojo, se arrastraban por el suelo como si fueran lombrices retorciéndose, formando un todo a medida que se acercaban entre sí y se tocaban. Uno de los cuerpos comienza a hablar como guiando al grupo con sus palabras. Una voz, muchos cuerpos.

El color rojo invadía el escenario. Había sillas, sillones, mantas, mesas, todo rojo. Todos los objetos que aparecieron en la primera escena, se mantuvieron allí hasta el

¹ La primera fue *Antígona*, Vélez y la segunda *Grotesca*.

² De ahora en más *Hernán*. Lejos de pretender minorizar sus conocimientos y experiencias, decidimos nombrarlo únicamente por su nombre, al igual que a Mónica y Daniel (quienes aparecerán más adelante) por la afinidad y cercanía que generamos al conocerlos.



final. Si bien los movían para articular y crear diferentes ambientaciones, nunca desaparecían sino que los reorganizaban.

El elenco, conformado por siete mujeres y cinco varones de entre 30 y 60 años, estuvo siempre en escena en su totalidad. A la vez que algunos mantenían un diálogo central, el resto de los personajes aparecía en segundo plano generando escenas paralelas sin palabras, solo con gestos y movimientos. Multiplicidad y simultaneidad.

A veces, el texto aparecía fragmentado entre las voces de cada actor y actriz porque lo iban diciendo y completando entre todos. Las doce voces funcionaban como una y el tono logrado no generaba confusión en el espectador. Hablaban muchos, pero daba la sensación de que era una sola persona, un solo cuerpo hablando. Grupalidad encarnada y cohesionada.

Un recurso que nos llamó la atención fue el uso de una especie de linternas que funcionaban como celulares. Entendemos que allí hubo una decisión escénica porque quizás era más fácil usar teléfonos, pero en su lugar eligieron estas cajas rectangulares con una luz en el centro. Al menos eso se divisaba desde donde estábamos sentadas. Había doce “celulares” y todos con color distinto. El recurso estético nos resultó apropiado, ya que si se hubiera utilizado en la escena una pantalla real en la escena, brillante y artificial, hubiera interrumpido el clima cálido generado en la sala.

Así como los doce artefactos que eran usados como celulares, en otros momentos aparecieron doce abanicos y doce cartas de papel. Un elemento para cada actriz y actor que agitaban de forma rítmica al compás de la música que sonaba. Esto, nuevamente, generaba una sensación de grupo organizado, de masa heterogénea pero masa en fin. Se evidenciaba una dirección coreográfica, donde los cuerpos coordinaban en perfecto funcionamiento.

Además de la música reproducida en parlantes, en determinados momentos cantaban en vivo. Las canciones elegidas eran muy conocidas en el repertorio popular argentino, por lo que se generaba un arengue natural del público, que acompañaba con palmas e incluso cantando. Una de las canciones el elenco interpreta es *Un Osito de Peluche de Taiwán* de los Auténticos Decadentes. Todas las piezas musicales estaban relacionadas a la temática “amor”. La obra cierra con Vicky Olgado, una de las actrices, cantando *En Tu Pelo* de Lia Crucet, mientras el resto baila una coreografía.

La obra dura aproximadamente una hora. Durante octubre de 2024, se presentaron en el “Festival Diente de León” y en noviembre fue la última función del año en el Teatro de La Vigil.



Nos preguntamos si habrá sido coincidencia que éramos las más jóvenes entre los asistentes o si operó alguna variable generacional. ¿Qué intereses tenemos quienes estamos entre los 20 y 30 años? ¿Qué teatro elegimos y sobre qué temáticas?

Conversaciones con Hernán

Casi dos meses después de ver *Amor*, realizamos dos entrevistas, una al director y otra a una de las actrices. Nuestras inquietudes giraban alrededor del modo en el que trabaja un numeroso grupo de personas inscriptas en el teatro independiente rosarino. Específicamente, algunas de las preguntas que teníamos eran: ¿Qué entienden por grupalidad? ¿Qué rol piensan que cumple el público durante una obra? ¿Qué cuerpos integran Bondi Colectivo Teatral y cómo lo entrenan?

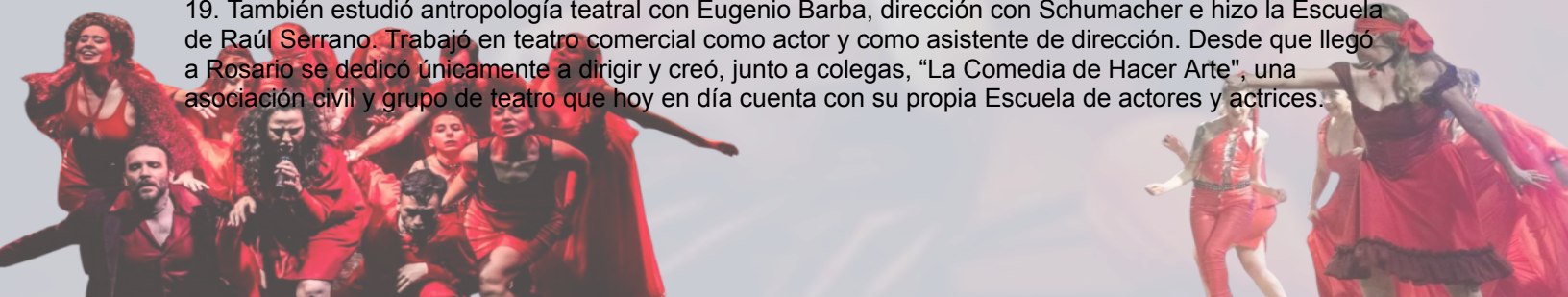
Para la primera entrevista, nos encontramos en la casa de Hernán Peña³, quien nos recibió en lo que parecía su estudio. Allí comenzó una conversación que se extendió casi tres horas.

1. Sobre el modo de producción

¿Cómo se comienza a construir una obra de teatro? ¿Por dónde? ¿Con quiénes? En el caso de Bondi, parafraseando a Hernán, primero buscaron una temática entre todos, luego cada uno realizó aportes hasta que encontraron la voz grupal. Una vez que llegaron a ese punto, cuando tuvieron delimitado el tema, lo estudiaron, lo pasaron por el cuerpo, lo reflexionaron y lo discutieron. Finalmente, sobre esa base y sobre ese proceso, montaron la producción.

En *Amor* “llegamos en conjunto a la frase *el amor en todos los cuerpos*. Luego, cada uno empieza a traer un material, pedir algo, aportar, eso hace que también tu voz esté ahí” (Hernán Peña, 2024). Con esto, podemos inferir que hubo una encarnación o corporalización de la propia escritura por parte de los y las actrices, es decir, son los textos que ellos mismos escribieron los que luego actúan. Ese trabajo esculpido por parte de los teatristas de *Amor* es identificable más tarde en el escenario. No se trata solo de una impresión nuestra como espectadoras: el funcionamiento orgánico del grupo es, en realidad, un reflejo del proceso que hay detrás. Más arriba, en la descripción de la obra, mencionamos que *las doce voces funcionaban como una (...) hablaban muchos, pero daba la sensación de que era una sola persona* y ahora

³ Hernán tiene 51 años, nació en Buenos Aires y comenzó a formarse en teatro desde muy chico. A los 8 años, en paralelo a la escuela convencional, ingresó a una escuela de artes en donde estudió hasta los 19. También estudió antropología teatral con Eugenio Barba, dirección con Schumacher e hizo la Escuela de Raúl Serrano. Trabajó en teatro comercial como actor y como asistente de dirección. Desde que llegó a Rosario se dedicó únicamente a dirigir y creó, junto a colegas, “La Comedia de Hacer Arte”, una asociación civil y grupo de teatro que hoy en día cuenta con su propia Escuela de actores y actrices.



entendemos que eso que percibimos no fue por azar, sino que es el resultado del trabajo colaborativo y artesanal que se imprimió en la producción y que el universo que nos comparten durante la función es la parte más fresca de una historia que comenzó a tramarse mucho antes.

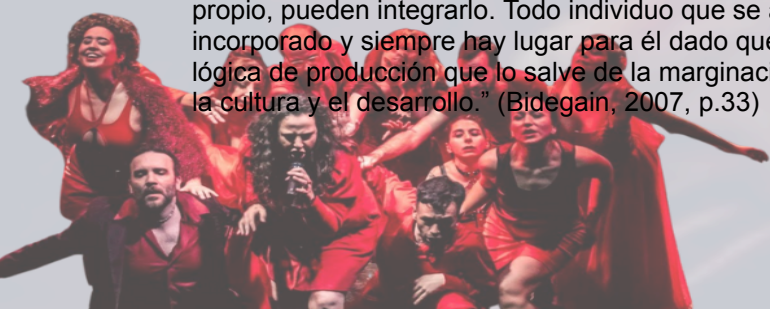
2. Sobre la grupalidad

El director nos contó que el elenco de *Amor* está formado por personas que se acercaron a *la escuela* (La Comedia de Hacer Arte) a entrenar y se fueron quedando hasta crear el grupo Bondi que ya tiene 10 años. Quienes integran Bondi están desde el principio, “mantener durante tanto tiempo el colectivo hace que se empiece a generar un código, una poética, una manera de crear, un lenguaje acorde”. (Hernán Peña, 2024) Por nuestra parte, le devolvimos que una de nuestras impresiones al ver la obra fue pensar que los actores y las actrices, a pesar de la diversidad que suponen doce personas, coordinaban como si fueran un sólo cuerpo. Más tarde comprendimos que la cohesión y conexión que representan en el escenario está dada por años de compromiso y trabajo colectivo. El director concibe al elenco “con la idea de bloque escénico como un cuerpo” y explica: “como si fueran órganos de un mismo sistema”. Toma al Coro Griego⁴ y al Teatro Comunitario⁵ como dos grandes influencias. “No es importante quién lo haga, sos parte de un todo, lo podés hacer vos o tu compañero”. (Hernán Peña, 2024). En épocas en las que generar lazos significa más una crisis que una posibilidad, creemos que es valioso que grupos como estos, al actuar, busquen interpelar a su público de manera transformadora problematizando lógicas que nos atraviesan a todes, como lo vincular. Y sobre todo, que lo hagan desde la grupalidad, que tan difícil es de sostener en los tiempos que corren.

Siguiendo con la idea de *grupo*, consideramos que trabajar y producir con otros de forma autónoma es resistir frente al individualismo creciente y las lógicas de mercado. Lugares como el teatro independiente continúan vigentes a pesar de no ser de las actividades más rentables, la pregunta es por qué ocurre esto. A propósito de aquello, le preguntamos a Hernán qué espera que suceda cuando una persona asiste a una de sus obras, y nos dijo: “cuando uno va al teatro quiere ver transformación. No que todo

⁴ Un coro griego supone un grupo de actores que, en el teatro de la antigua Grecia, representaban un personaje colectivo y cantaban al unísono. Su función principal era comentar la acción dramática y, a veces, interactuar con los personajes individuales. El coro era una parte esencial de la tragedia griega, añadiendo elementos musicales y coreográficos a la representación.

⁵ “El teatro comunitario es *de y para* la comunidad y sus integrantes se denominan *vecinos-actores*. Los grupos de teatro comunitario trabajan desde la inclusión y la integración, por lo tanto son abiertos a toda persona que se acerca y quiere participar de manera voluntaria. De esta forma crean y recrean el lazo social ya que, aún quienes no perteneciendo al barrio sienten afecto por él o lo viven como espacio propio, pueden integrarlo. Todo individuo que se acerca a participar en un grupo comunitario es incorporado y siempre hay lugar para él dado que convoca a toda persona que encuentra en el arte una lógica de producción que lo salve de la marginación y la exclusión y que le permita reingresar en el haber la cultura y el desarrollo.” (Bidegain, 2007, p.33)



quede como estaba. El espectador ve a un personaje y no quiere que esté igual todo el tiempo, quiere ver qué le sucede. De igual manera consigo mismo, el que especta tiene un cambio, al menos en el humor. Y, en el mejor de los casos, se lleva una idea". En este punto encontramos una conexión entre la respuesta del director y las palabras de Eugenio Barba cuando dice que "el teatro es derroche, pero también es una actividad socialmente aceptada. Aparentemente es improductivo, pero justifica un trabajo de grupo. Puedes proyectar en él tus sueños y tus obsesiones, pero dándoles cuerpo, llegando a los demás sin quedar en la superficie del idioma que tienen en común". (Barba, 1987, p. 309)

3. Sobre la relación con el público

Esto último se entrelaza con otra idea de Hernán: "Para mi el teatro funciona en la cabeza del espectador, yo lo pienso en la percepción del espectador, no lo pienso en el escenario", lo que nos da la pauta del diálogo necesario que existe entre quienes hacen teatro y el mundo simbólico de los espectadores. Es decir, aquella persona que escribe, dirige y actúa una obra, debe estar atenta a los imaginarios sociales que circulan en el territorio (sea una ciudad, un barrio o un establecimiento), debe saber lo que sucede en el mundo simbólico del otro para poder ingresar en su imaginario y hacer huella o activar una idea, una pregunta, una interpelación. El cuerpo que hace teatro tiene la potencia comunicacional para despertar *algo* en quien lo observa. Jerzy Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, ya había definido al teatro como "lo que sucede entre el espectador y el actor" agregando que, para él, "todas las demás cosas son suplementarias, quizás necesarias, pero sin embargo suplementarias". (Grotowski, 1968, P. 27).

En consonancia, retomamos un fragmento de un registro de campo personal escrito luego de ver la obra en cuestión: "Me aparecieron preguntas, ¿podemos sin un otro? ¿Queremos sin un otro? Al final, lo que nos une es la emoción, lo que nos agrupa es lo sensible. Hacemos colectivo a partir de, en este caso, el amor". (Registros de campo de Julia. Ver en Anexo). Aparece aquí el efecto que ver la obra produjo en alguien, los significados que resonaron en el cuerpo y la mente de una persona en particular. Más allá de comprender la trama de las historias interpretadas en la pieza y sus conflictos, creemos que lo interesante está en los sentidos que quedan dando vueltas en el imaginario de quien especta, los cuales podrían, eventualmente, impulsar al sujeto a realizar una acción concreta, sea cual fuere, pero algo acciona, moviliza, hace caminar.

Teniendo en cuenta la riqueza que aporta la pluralidad de voces al análisis, nos parece importante traer también las reflexiones de una de las actrices. En este caso, se trata



de Mónica Toquero⁶, la mayor del grupo, característica que, en sus palabras, no significa ninguna barrera porque “en Bondi todos los cuerpos tienen la posibilidad de hacer y manifestarse”. Al hablar de su relación con el público y por ende qué es el teatro para ella, la actriz expresó: “Si hablamos de teatro, tiene que estar la concepción de que estamos haciendo algo para otros y que el otro, por lo menos para mí, tiene que entender lo que quiera, pero algo. Si se queda afuera, a mí particularmente, por más que sea divino, no me sirve. Me parece que es importante tener claro qué es lo que quiero transmitir con lo que me pasa”, y añade “el hecho teatral se completa cuando el público charla sobre la obra que vieron.” (Mónica Toquero, 2024). Con esto, Mónica revela la importancia que tienen para ella los espectadores y los efectos que en ellos se producen al momento de ver una obra. Nos preguntamos qué rol cumple el teatro en nuestra ciudad y al escuchar a los entrevistados pensamos que, por lo menos y tal como lo dice la actriz, permite abrir conversaciones, charlas e intercambios sobre lo acontecido en la sala teatral.

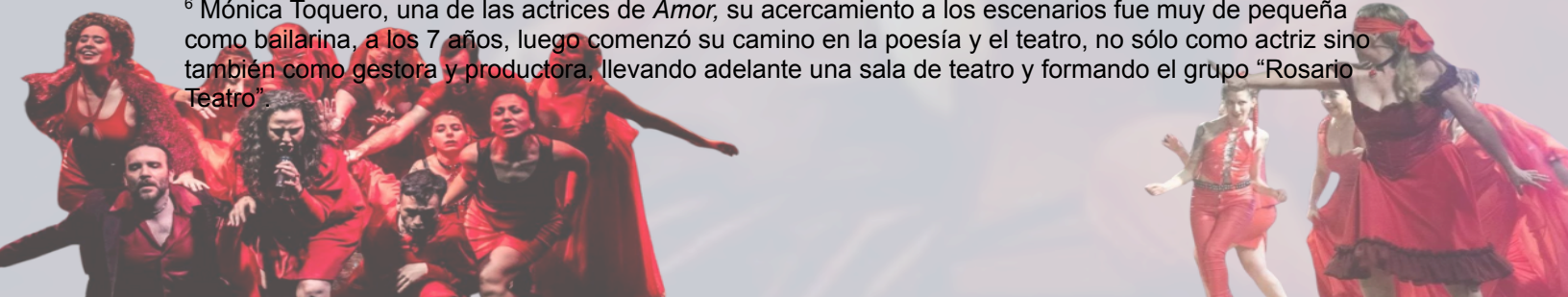
“El teatro no es solo intelectual. O por lo menos en este teatro que a mí me interesa no es solo un disfrute intelectual” nos dijo Hernán, agregando: “es muy sensorial también. Por lo menos nuestra propuesta es que vaya por ahí, a veces se logra y a veces no. Hay obras que solo las resuelves en la cabeza, con el intelecto. Eso me aburre un poco. No me alcanza. Quiero que me pase algo, salir transformado con ganas de saltar”. Ese salir transformado del que habla, esas ganas de saltar, podrían ser el propósito del teatro. Al menos de este.

A partir de estos intercambios, podemos decir que lo que hacen en esta obra quienes integran Bondi Colectivo Teatral, es poner sobre la mesa la temática de *lo vincular* en tiempos donde vincularse representa una complejidad porque el lazo social está atravesado por la dinámica digital que produce a la vez acercamiento-distanciamiento y liberación-control.

Por otro lado, La Comedia de Hacer Arte sostiene y apuesta al trabajo colectivo y colaborativo desde el momento de la dramaturgia y el proceso creativo, hasta la encarnación de textos e interpretaciones en el escenario que buscan interpelar al público y hacerlo parte. Esto último sucede, por ejemplo, cuando sus hacedores nos comentan que la pieza teatral se completa en la cabeza e ideas del espectador.

Un dato no menor es el hecho de que La Comedia de Hacer Arte actualmente está construyendo una nueva sala de Teatro Independiente en la ciudad de Rosario,

⁶ Mónica Toquero, una de las actrices de *Amor*, su acercamiento a los escenarios fue muy de pequeña como bailarina, a los 7 años, luego comenzó su camino en la poesía y el teatro, no sólo como actriz sino también como gestora y productora, llevando adelante una sala de teatro y formando el grupo “Rosario Teatro”.



mientras, paradójicamente, desde el Gobierno Nacional se impulsa un decreto para dismantelar el Instituto Nacional de Teatro que desde 1997 promueve y apoya a la actividad teatral a lo largo y ancho del país.



Capítulo II

Escenas del Próximo Capítulo



Escenas del Próximo Capítulo (de ahora en más *Escenas*) se presenta como un unipersonal de teatro físico que, a través de proyecciones, juegos de luces, música y movimientos corporales, narra la historia de un personaje que utiliza su imaginación como única libertad posible dentro de una vida alienada por el trabajo y la rutina. El protagonista descubre en soledad la necesidad de compartir con otros seres ese escape al tedio diario y, anclado en un mundo que lo agobia, tiene el deseo constante de sumergirse en otras realidades y hallar contención para sus sueños.

La obra es una producción de la compañía *La Espora Teatro* y está escrita, interpretada y dirigida por Daniel Soto Calistro,¹ aunque el equipo de producción es mucho más amplio: Renzo Orlandini (creación y producción musical, operación de sonido), Karina Ayerza (operación de luces), Virginia Anzola (operación de sombras), Fernando Traverso (diseño de sombras), Lucas Comparetto (diseño teatral), Danisa Torres (diseño y confección de vestuario) y Candela Martines (creación y entretenimiento coreográfico).

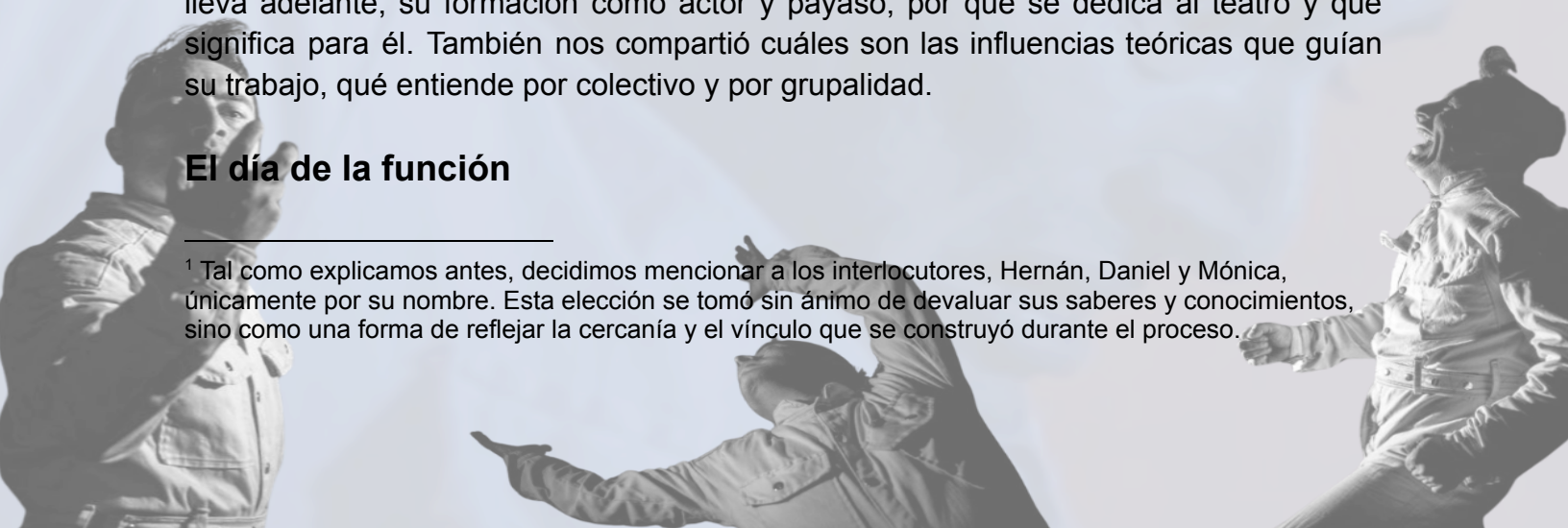
En el caso anterior (*Amor*), primero vimos la obra y luego nos acercamos al director para que nos contara sobre la producción. En cambio, el abordaje con *Escenas* fue inverso. Primero contactamos y conocimos al director, y un mes más tarde, con mucha información previa sobre la construcción y producción de la pieza, vimos la obra en la Escuela Municipal de Artes Urbanas (EMAU).

A *Escenas* llegamos a través de Instagram, nos interesó la temática, pero no había próximas funciones programadas. En los posts de publicidad escribían: “*Unipersonal de teatro físico. Un relato que invita al espectador a reflexionar sobre la vida en las grandes ciudades, el ritmo compulsivo de la producción incesante de nuestro tiempo*”. Era 15 de octubre de 2024 y decidimos escribirle de manera intuitiva a Daniel, el director. Una semana más tarde, nos encontramos en una estación de servicio de la zona sur de Rosario donde conversamos durante dos horas.

Daniel es chileno, vive en Argentina hace quince años y nos contó cómo y por qué comenzó a escribir la pieza, el proceso de conformación del equipo de trabajo que la lleva adelante, su formación como actor y payaso, por qué se dedica al teatro y qué significa para él. También nos compartió cuáles son las influencias teóricas que guían su trabajo, qué entiende por colectivo y por grupalidad.

El día de la función

¹ Tal como explicamos antes, decidimos mencionar a los interlocutores, Hernán, Daniel y Mónica, únicamente por su nombre. Esta elección se tomó sin ánimo de devaluar sus saberes y conocimientos, sino como una forma de reflejar la cercanía y el vínculo que se construyó durante el proceso.



Llegamos a la EMAU un rato antes de que den sala. Afuera, la gente conversaba ya sea parada o sentada en el pasto del parque que está enfrente. Llegó el momento de ingresar, abrieron las puertas. El espacio estaba dispuesto con las tribunas ubicadas de tal forma que la obra fuera vista de frente, para apreciar mejor el juego de luces y proyecciones. Esto lo sabíamos, Daniel nos lo había contado. Nos sentamos en la segunda fila, en la sala éramos aproximadamente 40 personas de diferentes edades, inclusive público infantil. Esta vez, no éramos las más jóvenes.

El protagonista llevaba puesto un overol blanco y en escena no había ningún objeto o elemento extra, los escenarios eran contruidos únicamente por proyecciones de sombras sobre un fondo blanco, juegos de luces de diferentes colores y música que marcaba ritmos muy contrastantes, por momentos eran sonidos muy lentos y suaves y por otros metálicos, robóticos y acelerados.

El actor nunca salió de escena, estuvo constantemente actuando y en movimiento, atravesando diferentes espacios y emociones. Los lugares que creó se pudieron percibir por las acciones que realizaba, como por ejemplo escribir en una computadora o subirse a un colectivo, o por las figuras que se proyectaban en la pared del fondo, como edificios de una ciudad. En cuanto a las emociones, fue central la gestualidad del rostro del actor, así como también su postura física, en ocasiones con los hombros caídos y el cuello vencido lo que generaba angustia y hartazgo, y en otras con los brazos en alto y el pecho inflado, lo cual transmitía felicidad y vitalidad.

La historia narrada estuvo marcada por cambios de velocidad a nivel físico y musical. El contraste que logra transmitir tiene que ver con el opuesto ocio-trabajo y la carga significativa que esos conceptos acarrear. Entonces, por momentos veíamos a un sujeto abrumado, acelerado, cansado y harto de trabajar, cumplir órdenes y vivir automatizado. Por otros, se presentaba como una persona feliz, jugando y saltando, sin preocupaciones por el tiempo.

Es un unipersonal, pero durante unos segundos aparece otro sujeto. Se trata de la silueta de una mujer. Con ella el protagonista interactúa a través de las manos, como queriendo tocarse.

La obra duró una hora y media. Sin palabras, solo con el movimiento, los gestos y algunos sonidos, el actor puso el cuerpo al servicio de la construcción del relato.

Conversaciones con Daniel



Como ya mencionamos, nos encontramos con Daniel para charlar sobre su proyecto, ²justo un mes antes de ver su obra. Conversamos casi dos horas tomando un café en una estación de servicio en zona sur. Fuimos con preguntas armadas estilo entrevista y terminó siendo una charla muy casual, amena y descontracturada. Nos llamó la atención que Daniel nos respondió todas nuestras inquietudes sin que se las preguntáramos.

Daniel es actor y director de teatro nacido en Chile y vive en Argentina desde 2010.³

1. El trabajo desde el cuerpo, la construcción del personaje y de las escenas

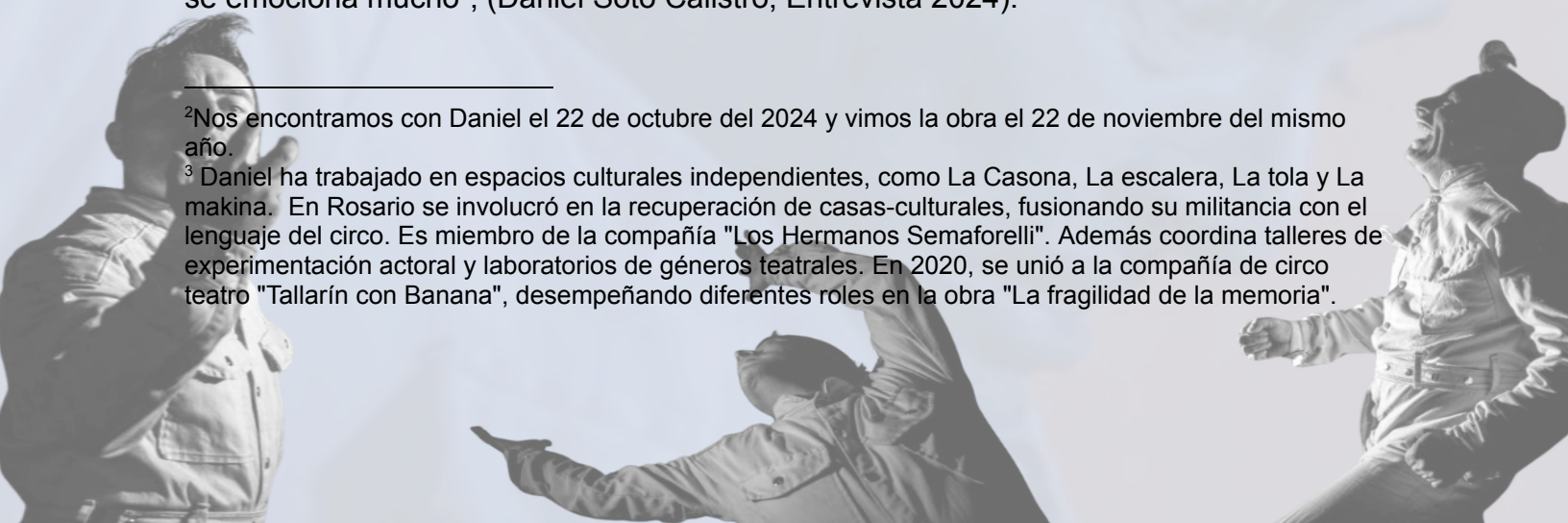
En escena el cuerpo del actor, una danza que creaba imágenes en el espacio, acompañado por proyecciones artesanales con el recurso del teatro de sombras, que representaba los escenarios posibles que el personaje recorría, las luces que recortaban su imagen y creaban cambios constantes entre una y otra acción, y la música, con su ritmo intenso y variable generando los contextos.

El cuerpo puesto en escena, en juego, habilita la expresión y una entrega sensorial que construye subjetividades y sentidos. Una de nuestras inquietudes a la hora de abordar este trabajo era ¿Cómo se comienza a producir una obra de teatro? Sobre eso el actor nos contó que para iniciar a darle forma a la obra comenzó a improvisar, bailando, ensayando y practicando solo para vivirlo a través de la introspección, trabajando el cuerpo desde los sentimientos, desde los dolores internos y los placeres más profundos.

“Tengo que trabajar la emocionalidad desde el personaje y actuar verosímilmente. El personaje tiene que estar sintiendo eso, pero ¿cómo lo siente? Bailando, baila y se mueve según esa sensación que nace desde adentro. Si lo hiciera solo por bailar, ese movimiento no tendría sentido. Ocupó la danza pero desde la verosimilitud actoral, para que la gente esté creyendo lo que está viendo, que se olvide que soy yo, su amigo o su vecino, que se olvide que es un actor. Como esta obra toca un tema que es transversal en las grandes ciudades pasa un montón, la gente lo entiende con mucha simpleza y se emociona mucho”, (Daniel Soto Calistro, Entrevista 2024).

²Nos encontramos con Daniel el 22 de octubre del 2024 y vimos la obra el 22 de noviembre del mismo año.

³ Daniel ha trabajado en espacios culturales independientes, como La Casona, La escalera, La tola y La makina. En Rosario se involucró en la recuperación de casas-culturales, fusionando su militancia con el lenguaje del circo. Es miembro de la compañía "Los Hermanos Semaforelli". Además coordina talleres de experimentación actoral y laboratorios de géneros teatrales. En 2020, se unió a la compañía de circo teatro "Tallarín con Banana", desempeñando diferentes roles en la obra "La fragilidad de la memoria".



En ese sentido, Daniel trabaja a partir del concepto de “estado actoral creativo”, propuesto por el director y pedagogo Konstantín Stanislavski, quien plantea que la entrega del actor constituye una experiencia sensorial y emocional profunda percibida por el público. A este proceso, Daniel lo denomina “meterse en el viaje”.

“Tengo una técnica actoral para crear este personaje. Soy yo el que está sufriendo en ese lugar, siento empatía con el personaje que cuenta esto y, a la vez, siento un montón de rabia con este personaje porque piensa de otras maneras. Porque es un representante del neoliberalismo del siglo XXI. Entonces, la obra trata de un día de la rutina de una persona que va al trabajo y vuelve a su departamento”. (Daniel Soto Calistro, Entrevista 2024).

“El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación”. (Grotowski, 1968, P. 10).

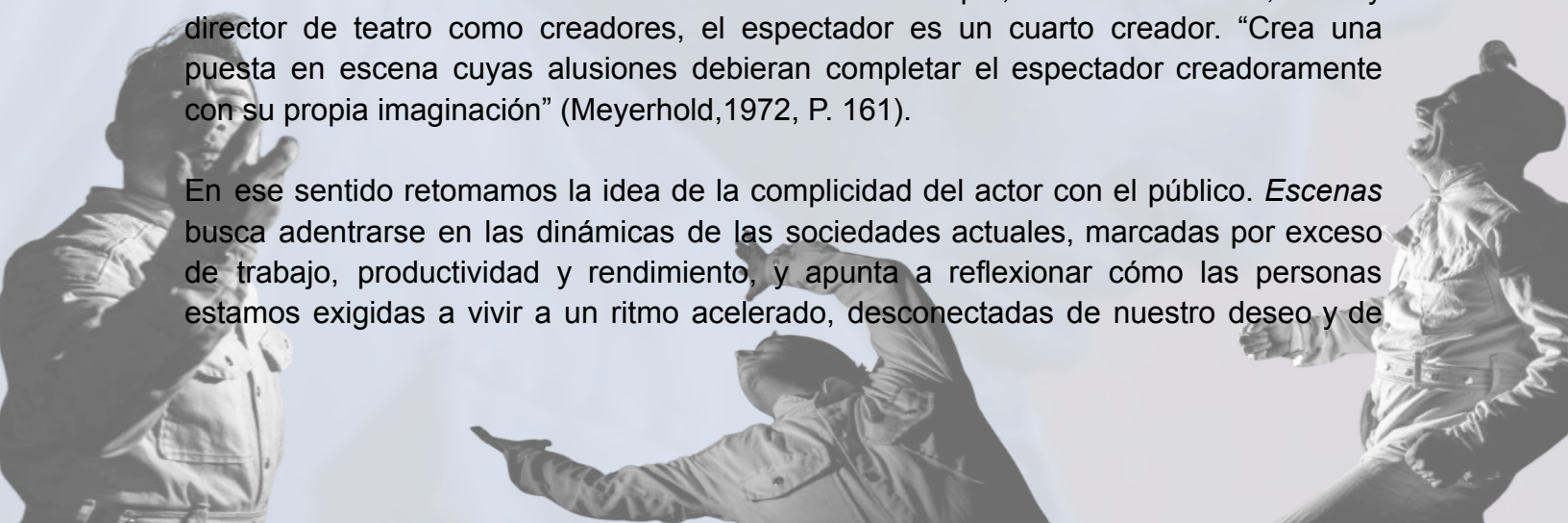
Y de ahí destacamos dos ideas interesantes: la intimidad y la complicidad de quien actúa con el público. Se crea un pacto implícito entre quienes van a ver la obra y quienes le ponen cuerpo. Nosotras como espectadoras de la obra pudimos confirmarlo, fuimos atravesando sensaciones diversas, lo definimos como un “tira y afloje de sentimientos encontrados”.

2. El vínculo entre el cuerpo que observa y el que actúa

En un contexto marcado por tiempos acelerados, efímeros e instantáneos, para nosotras ir a ver una obra de teatro significa tener la disposición para entregarse a la propuesta del actor o actriz, mientras que, a su vez, quien actúa se nutre de las reacciones de los espectadores. Se da un vínculo intrínseco que sostiene la dinámica teatral. ¿Qué rol tiene el teatro en la comunicación? ¿Qué comunica el cuerpo y cómo se configuran subjetividades en ese contexto?

A partir de esto tomamos lo que plantea Vsévolod Meyerhold, actor y director de teatro, sobre la idea del “teatro de la convención”. Sostiene que, además del autor, actor y director de teatro como creadores, el espectador es un cuarto creador. “Crea una puesta en escena cuyas alusiones debieran completar el espectador creadoramente con su propia imaginación” (Meyerhold, 1972, P. 161).

En ese sentido retomamos la idea de la complicidad del actor con el público. *Escenas* busca adentrarse en las dinámicas de las sociedades actuales, marcadas por exceso de trabajo, productividad y rendimiento, y apunta a reflexionar cómo las personas estamos exigidas a vivir a un ritmo acelerado, desconectadas de nuestro deseo y de



nuestros propios cuerpos. Por lo que ver el personaje en acción te interpela, logra que te veas reflejado en esa presión de la vida actual, una rutina que despoja al individuo de la conexión con su cuerpo, siendo más un robot que un ser humano.

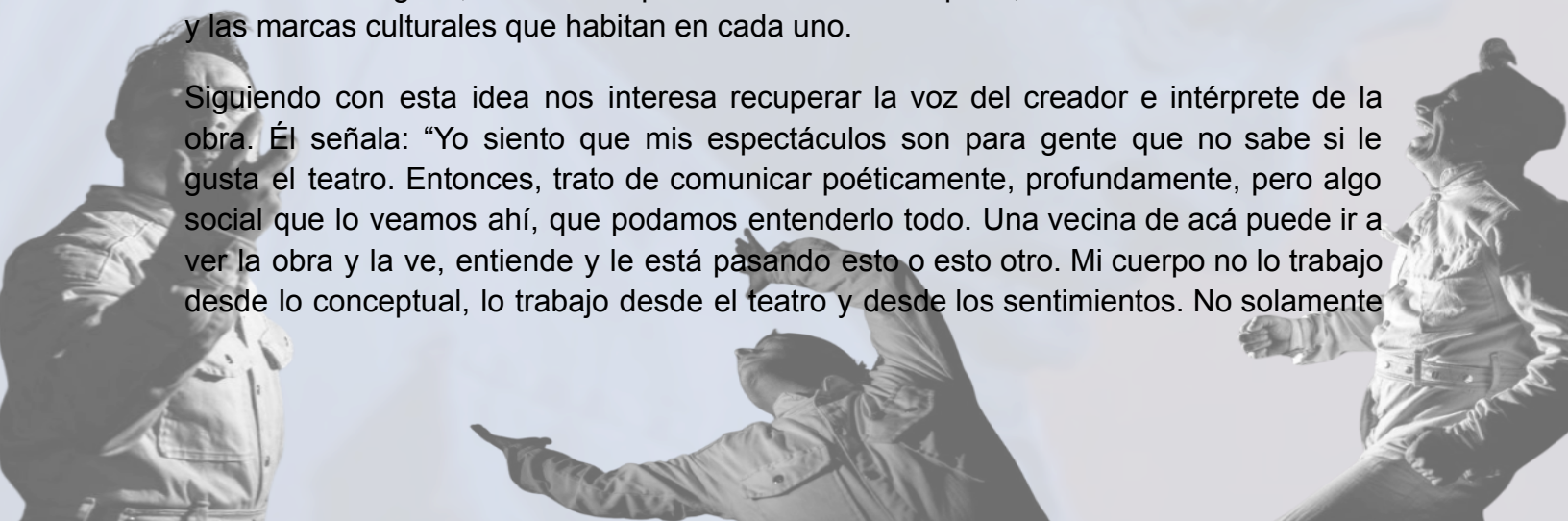
Daniel durante la charla que tuvimos nos contó que toma la idea de “autorrevelación” de Grotowski para llegar a ese punto de estado actoral creativo. “Para sacar y mostrar lo más profundo, porque cuanto más profundo haces un personaje más interpelas a las personas que están viendo. El cuerpo está en un lugar extracotidiano, el cuerpo y tu alma se tratan de defender y ahí está la técnica actoral, tengo que estar y vivir aquí, habitar ese lugar y no escaparse, no volver al automático”.

Esta búsqueda se ve reflejada en la propuesta de *Escenas del Próximo Capítulo*. Al igual que toda pieza teatral, genera interpretaciones de lo que sucede muy diversas, sin embargo aquí se ve enfatizado por el hecho de que no hay palabras que digan tal cosa o tal otra, solo el ritmo de la música y los movimientos corporales del actor. A través de esos recursos y narraciones cada persona vive su propia experiencia y construye sus reflexiones al verla.

En este punto resulta pertinente lo que plantea David Le Breton en “El sabor del mundo”: “Al igual que la lengua, el cuerpo es un constante proveedor de significados. Frente a una misma realidad, individuos con cuerpos impregnados por culturas e historias diferentes no experimentan las mismas sensaciones y no descifran los mismos datos; cada uno de ellos es sensible a las informaciones que reconoce y que remiten a su propio sistema de referencia. Sus percepciones sensoriales y su visión del mundo son tributarias de los simbolismos adquiridos. Al igual que la lengua, el cuerpo proyecta un filtro sobre el entorno, encarna un sistema semiológico. La percepción no es la realidad, sino la manera de sentir la realidad”.

Esa afirmación se vuelve evidente en nuestra propia experiencia como espectadoras de la obra: aun compartiendo una misma edad, una misma cultura y un contexto similar, lo que nos quedó resonando a cada una fue distinto. Allí se pone de manifiesto que la percepción escénica no es una mera recepción pasiva, sino un proceso de elaboración singular, atravesado por la sensibilidad corporal, las memorias individuales y las marcas culturales que habitan en cada uno.

Siguiendo con esta idea nos interesa recuperar la voz del creador e intérprete de la obra. Él señala: “Yo siento que mis espectáculos son para gente que no sabe si le gusta el teatro. Entonces, trato de comunicar poéticamente, profundamente, pero algo social que lo veamos ahí, que podamos entenderlo todo. Una vecina de acá puede ir a ver la obra y la ve, entiende y le está pasando esto o esto otro. Mi cuerpo no lo trabajo desde lo conceptual, lo trabajo desde el teatro y desde los sentimientos. No solamente



para la gente que le gusta el teatro. Entonces, cuando hay un movimiento, porque la obra la voy haciendo, son 45 minutos que yo estoy todo el rato en escena bailando y contando con el cuerpo”.

Aquí lo relacionamos con lo que planteó Hernán sobre que el teatro “no es solo intelectual”, sino que su búsqueda es que sea sensorial y que a quienes asisten “les pase algo y salgan transformados con ganas de saltar”.

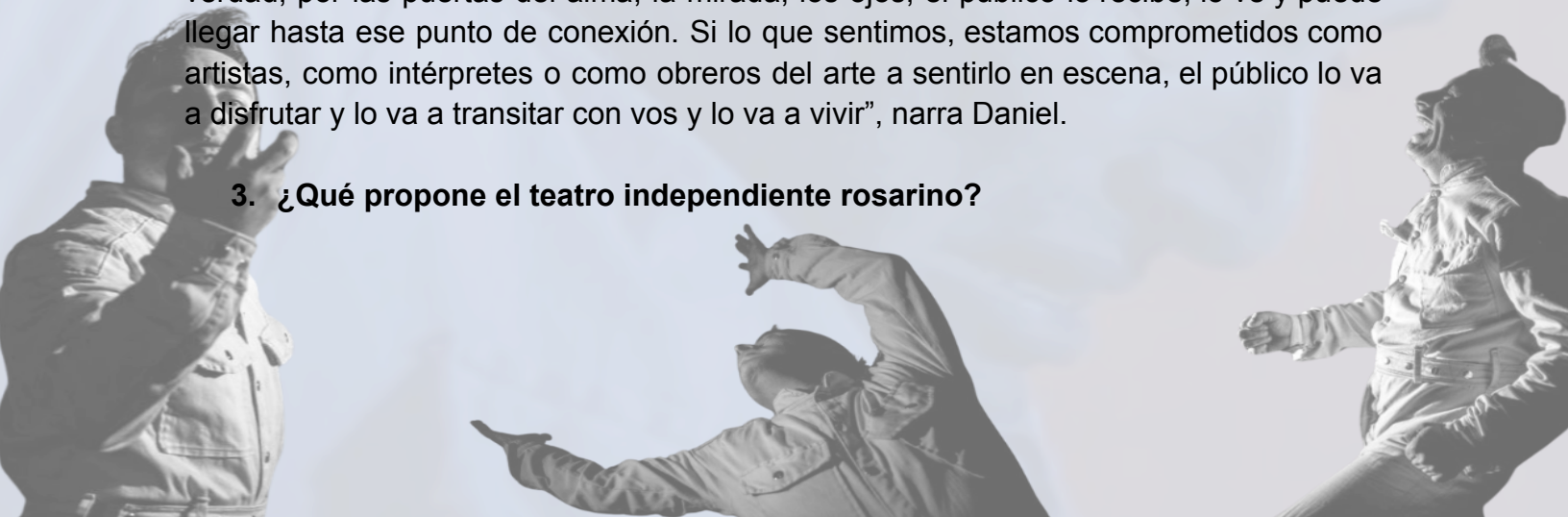
Estos testimonios refuerzan la idea de que la corporalidad y los afectos del que actúa se ponen en diálogo con aquel bagaje sociocultural de cada espectador, por lo que allí se genera una construcción de sentidos. Y en consonancia retomamos un fragmento de nuestro registro de campo luego de ver la obra: “Lágrimas de emoción y piel de gallina, la incomodidad y la angustia, ¿la pregunta? En algunos instantes, risa nerviosa y hasta un poco de bronca. Esas fueron algunas de las sensaciones que aparecieron al vivir y sentir Escenas del Próximo Capítulo”.

En este punto resulta pertinente retomar a Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, quien señala: “Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, ni efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva”. (1968, P. 3).

Lo que plantea el autor lo vemos reflejado en la experiencia de Daniel, quien nos contó que tuvo la oportunidad de ir a realizar la obra a la cárcel, sin ningún tipo de recurso, ni tecnología. Solo dispuso de un parlante, pero sin luces, maquillaje, vestuario, ni las sombras y efectos visuales que suelen utilizar habitualmente.

“Luego de hacer la obra se me acerca uno llorando y me citó una sombra, yo no sé cómo la vio porque era sin sombras, proyecciones, ni nada. Y me dice, a mí me gustó mucho esa parte en la que agarra el sol. Lo entendió sin nada. Eso es muy zarpado porque como estoy tan adentro y estoy viendo yo de verdad eso, o el personaje en verdad, por las puertas del alma, la mirada, los ojos, el público lo recibe, lo ve y puede llegar hasta ese punto de conexión. Si lo que sentimos, estamos comprometidos como artistas, como intérpretes o como obreros del arte a sentirlo en escena, el público lo va a disfrutar y lo va a transitar con vos y lo va a vivir”, narra Daniel.

3. ¿Qué propone el teatro independiente rosarino?



Una de las preguntas que marca el foco de nuestra investigación es ¿Qué propone el teatro independiente rosarino para inscribirse en un contexto de hipermediatización y condicionado por políticas neoliberales?

En este sentido, Daniel sostiene que el teatro tiene un rol de resistencia y la potencia de acercarnos a una mirada más sensible y “ubicarnos un poco más fuera del neoliberalismo”.

Esto dialoga con lo que señala Barba: “Muchos se sienten, nos sentimos o nos hemos sentido, resbalar lentamente hacia una forma de apatía, de impotencia. El teatro ha sido la roca a la que nos hemos agarrado y que, a pesar de todo, nos hace sociales.” (Barba, 1987, P. 309).

“La idea es movilizar algo dentro de esta locura que vivimos. El objetivo con la gente con la que laburo, en cualquiera de los formatos lenguajes teatrales o escénicos, es movilizar el alma del espectador y saber que el aplauso no es para el actor, es para que te despiertes y digas estoy acá y me despierto yo mismo del sueño. O por lo menos yo trato de vivirlo así, que la gente se meta en un mundo para adentro, para que respire, llore, sienta lo que tenga que sentir y liberarlo un poco de lo que es la sociedad en sí, de estar mirando a cada rato el celular, y cosas que naturalizamos”, reflexiona Daniel.

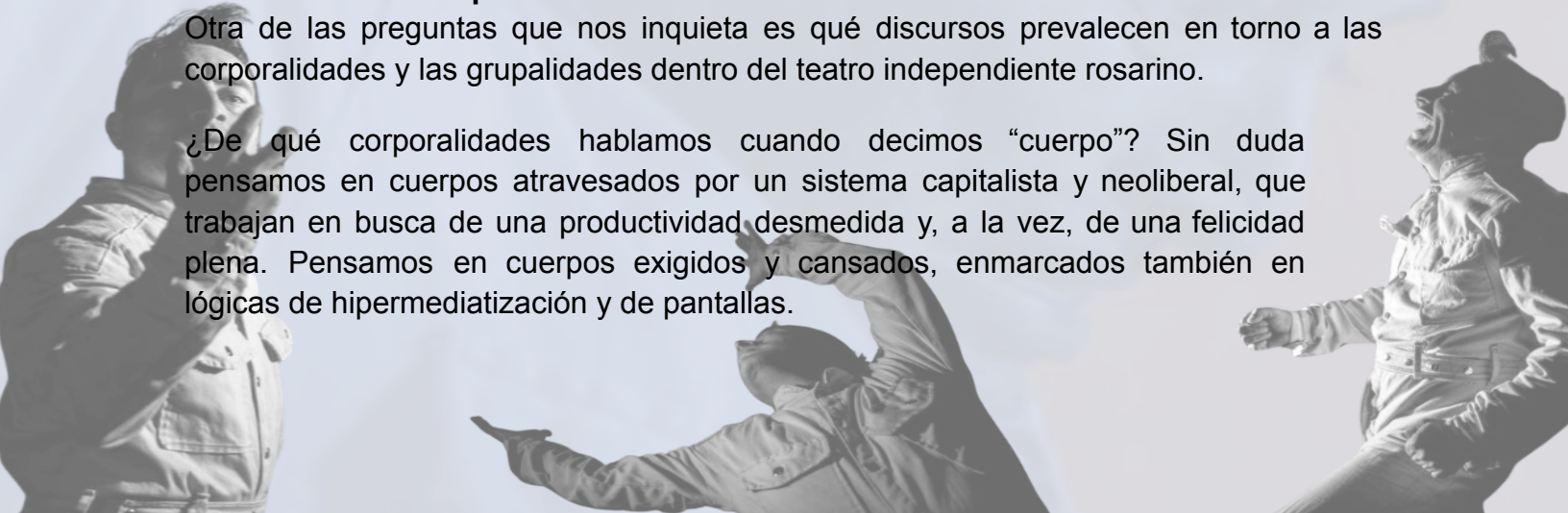
Y expresa que ver una obra de teatro, por lo menos por una hora o cuarenta minutos, nos hace “volver a reír, a sentirnos niños, sentirnos felices, tristes, sensibilizados. Por eso es que nunca es masivo, porque el sistema le teme al arte con contenido”.

Su idea nos recuerda a un comentario de Hernán sobre qué espera que suceda cuando una persona asiste a una de sus obras: “cuando uno va al teatro quiere ver transformación. No que todo quede como estaba. El espectador ve a un personaje y no quiere que esté igual todo el tiempo, quiere ver qué le sucede. De igual manera consigo mismo, el que especta tiene un cambio, al menos en el humor. Y, en el mejor de los casos, se lleva una idea”.

4. Sobre las corporalidades

Otra de las preguntas que nos inquieta es qué discursos prevalecen en torno a las corporalidades y las grupalidades dentro del teatro independiente rosarino.

¿De qué corporalidades hablamos cuando decimos “cuerpo”? Sin duda pensamos en cuerpos atravesados por un sistema capitalista y neoliberal, que trabajan en busca de una productividad desmedida y, a la vez, de una felicidad plena. Pensamos en cuerpos exigidos y cansados, enmarcados también en lógicas de hipermediatización y de pantallas.



Esto se pone en juego en las experiencias y reflexiones de quienes hacen teatro desde una perspectiva encarnada y situada, como en este caso Daniel, quien enfatiza en la importancia de comunicar con el cuerpo y asegura que la construcción del personaje debe estar ligada con su propio ser.

“Yo no puedo comunicar con el cuerpo si no estoy pensando como personaje, no como actor. Si el personaje no está pensando y sintiendo. Por ejemplo, digo, voy a abrir la ventana un rato para que se ventile mi departamento, eso lo estoy pensando como personaje. El personaje necesita aire [en] ese cuerpo. Entonces, el cuerpo lo siente, porque vos estáis sintiendo eso. Yo lo sigo teniendo, pero el cuerpo lo está expresando. Eso para mí es la actuación, que tiene un rol social fundamental”.

Encontramos una conexión entre lo que nos cuenta Daniel y el sociólogo y escritor Erving Goffman (1956), quien explica que las personas se presentan ante los demás utilizando roles y códigos, creando imágenes, estableciendo objetivos y definiendo un marco o “encuadre” para expresar y comunicar, para lograr sus objetivos, proponiendo una dramaturgia, puesta en situación y en escena.

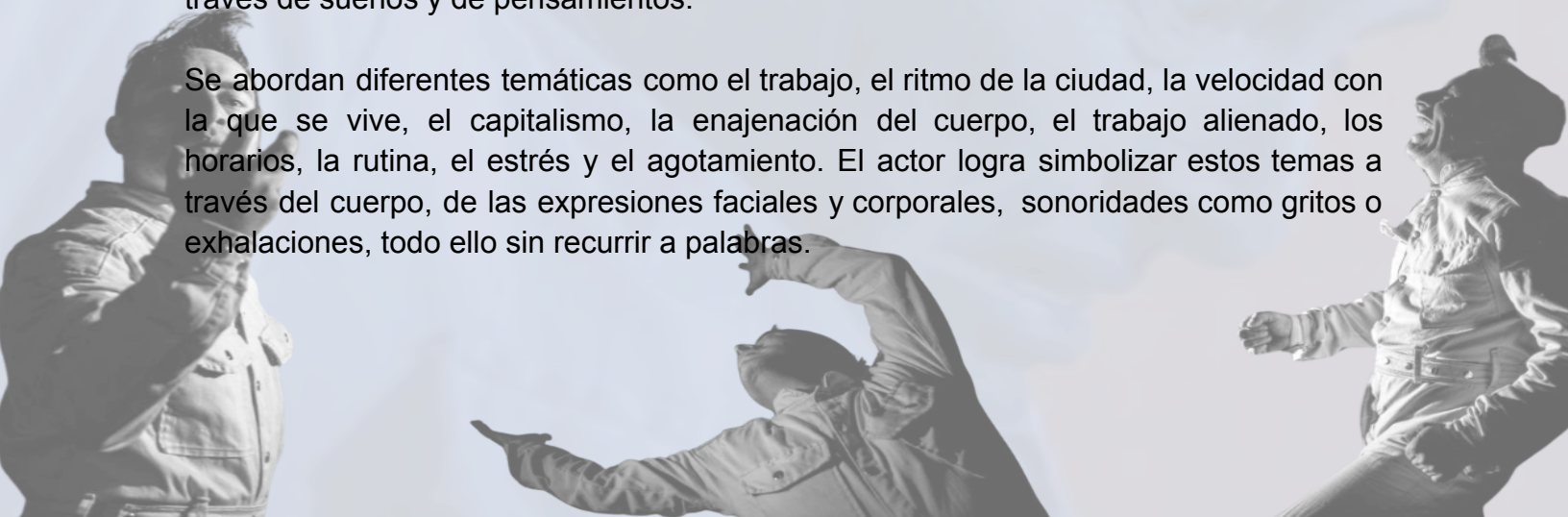
“Trabajando de payaso, rapeando en un escenario o haciendo las luces o actuando en escena. Trato de que el lugar sea ocupado para comunicar... no una solución porque nadie la tiene, pero sí un planteamiento”, nos cuenta Daniel con cierto énfasis.

Y se enfoca en algo que nos parece central en este trabajo, la invitación del teatro a reflexionar, abrirte preguntas y “sacarte del automático”. “Es muy difícil salir de ese círculo. A través del arte, de lo poético, poder olvidarte que estás sentado en una butaca y que estas viendo un actor en vivo, meterse adentro de su mundo es un efecto súper mágico. Es encontrarnos con el público almas con almas”, expresó.

5. La temática de la obra y los tiempos que corren

La obra invita a reflexionar sobre la vida en las grandes ciudades, el ritmo compulsivo de la producción incesante de nuestro tiempo, en un mundo que agobia, aprisiona, el protagonista desea constantemente experimentar y vivir en otras realidades y lo hace a través de sueños y de pensamientos.

Se abordan diferentes temáticas como el trabajo, el ritmo de la ciudad, la velocidad con la que se vive, el capitalismo, la enajenación del cuerpo, el trabajo alienado, los horarios, la rutina, el estrés y el agotamiento. El actor logra simbolizar estos temas a través del cuerpo, de las expresiones faciales y corporales, sonoridades como gritos o exhalaciones, todo ello sin recurrir a palabras.



Cuando Suely Rolnik define al sujeto colonial moderno podría estar refiriéndose al personaje de la obra, es decir como un “zombi que utiliza la mayor parte de su energía pulsional para producir su identidad normativa: angustia, violencia, disociación, opacidad, repetición... no son sino los costes que la subjetividad colonial-capitalista paga para poder mantener su hegemonía”. (Rolnik, 2018, P. 11).

Durante la entrevista, Daniel nos cuenta que la obra nace de sus propias experiencias como trabajador en Chile antes de que se exilie, de esos recuerdos de su último trabajo en relación de dependencia.

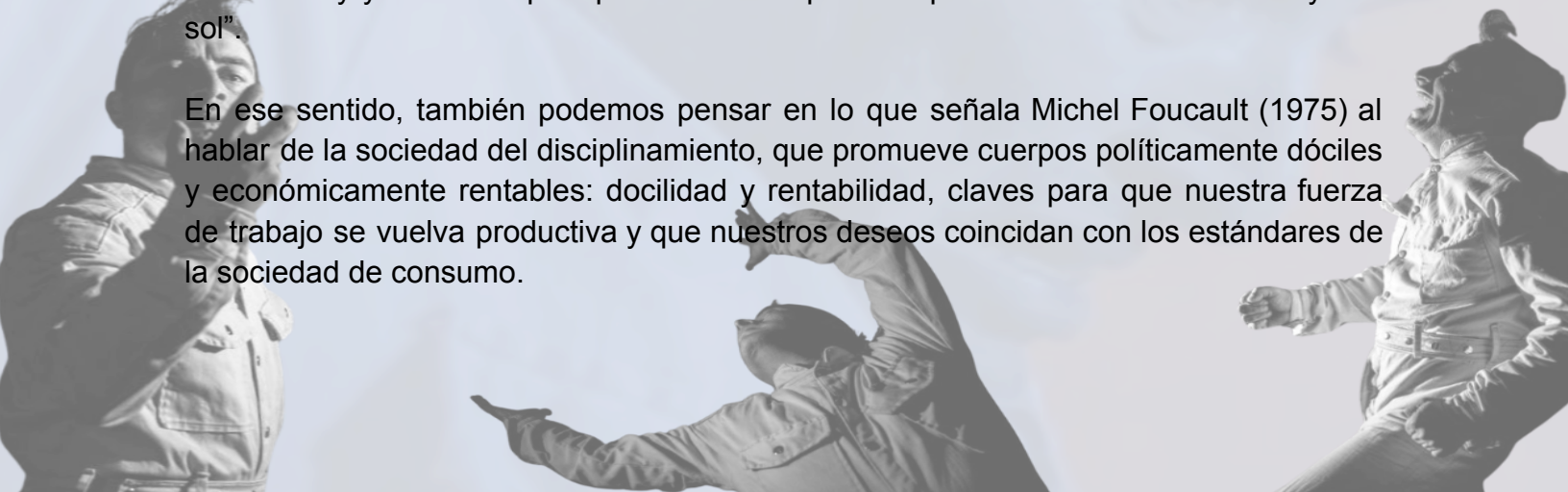
“Yo vengo desde el bajo pueblo, desde la entrada. Entonces las condiciones humanas y sociales me parece que te someten, te canalizan, te ponen en ciertos lugares aunque vos quieras estar en otros. Sobre todo en Chile que tuvo 17 años de dictadura y el neoliberalismo se metió zarpado en lo más profundo y dentro de nosotros como pueblo”.

En algunas escenas, el personaje se muestra trabajando de manera estresada, acelerada y robótica. Sin embargo, en un instante, se produce una transición que, a través del simple movimiento de su cuerpo, lo lleva a un entorno natural, donde se le observa disfrutando del pasto, el aire puro y el canto de los pájaros, evocando la sensación de un sueño. Lo que resulta especialmente llamativo es la construcción de estos escenarios, que se logran sin más elementos que la luz, la música y el movimiento corporal.

Soledad, confusión, nervios, frustración, hartazgo, alegría, juego, llanto, bronca, dolor son algunas de las emociones que experimenta el actor, y con las que busca interpelar al público. Ligado a esto, el autor Byung Chul Han habla en *La Sociedad del Cansancio* (2010) de que vivimos en una sociedad con exceso de positividad, que deriva de la “superproducción, el super rendimiento o la super comunicación”.

“Una parte en la obra que cita como mi sensación más profunda fue cuando me pasan mi DNI, mi carnet que se llama en Chile, y yo miro la fábrica que no veía nunca el sol, teníamos media hora de colación. De colación, de merienda. Entonces, media hora solamente y yo comía rápido para salir a un pasillito que entraba el sol. Era un rayo de sol”.

En ese sentido, también podemos pensar en lo que señala Michel Foucault (1975) al hablar de la sociedad del disciplinamiento, que promueve cuerpos políticamente dóciles y económicamente rentables: docilidad y rentabilidad, claves para que nuestra fuerza de trabajo se vuelva productiva y que nuestros deseos coincidan con los estándares de la sociedad de consumo.



Otra de las cuestiones que nos interesó analizar en relación con nuestro trabajo es el individualismo como condición del neoliberalismo, ligado al exceso de productividad y rendimiento, acentuado en un contexto de hipermediatización y de sobreabundancia de estímulos digitales. Este escenario contribuye a una fragmentación social, en tanto ya no resulta necesario encontrarse con un otro: todo puede ser visto a través de la pantalla. **Por eso nos preguntamos cómo incide el contexto de hiperconexión actual en la construcción de subjetividades y en la configuración de los lazos sociales.**

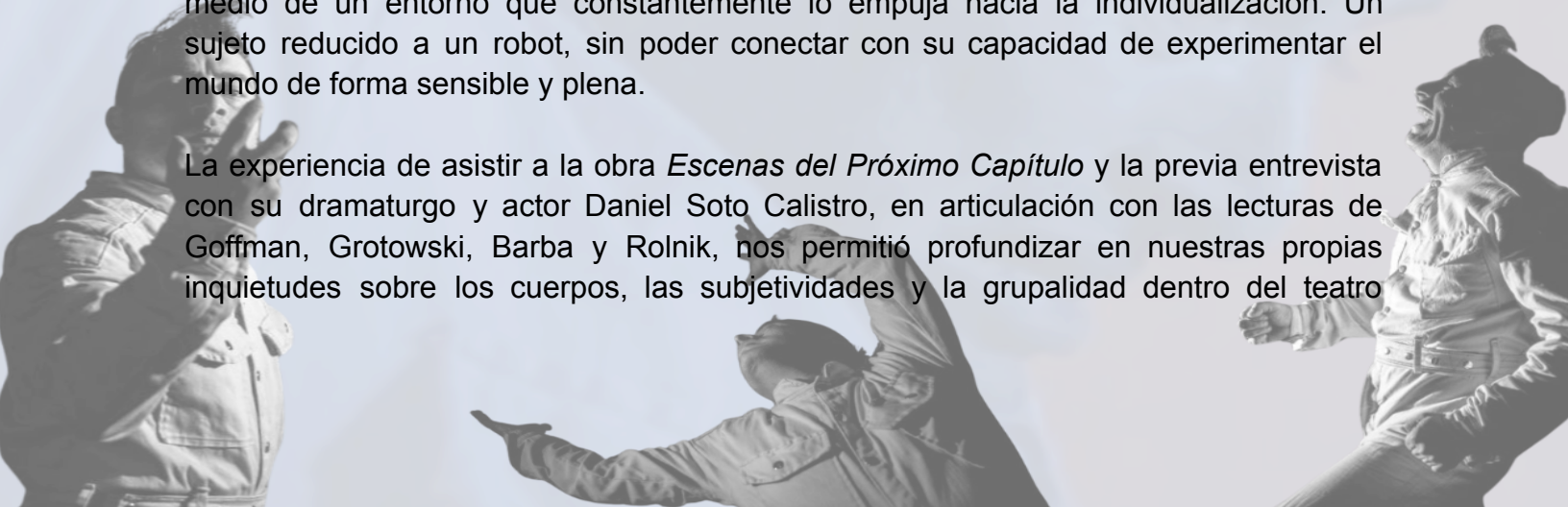
“A la vida desnuda, convertida en algo totalmente efímero, se reacciona justo con mecanismos como la hiperactividad, la histeria del trabajo y la producción. También la actual aceleración está ligada a esa falta de Ser. La sociedad de trabajo y rendimiento no es ninguna sociedad libre. Produce nuevas obligaciones”. (Chul Han, 2010, P.48).

Esta dimensión se materializa en la obra a través del personaje solo, ensimismado, luchando constantemente con sus sueños utópicos de escapar de esa realidad en la que está inmerso. Solo por unos segundos logra disfrutar de la soledad en calma, de la paz y del disfrute.

“El cuento está en que esta persona, como no le gusta, sueña o viaja en imágenes, en cosas, a lugares donde le gustaría estar. O a sueños re oscuros también. A lugares oscuros que lo come su misma cabeza, su misma angustia. Porque en verdad llega a su casa, que es un departamentito, capaz que tiene su playstation, tiene su cosito, un gatito, pero nunca habla con nadie. Porque hay un montón de realidades así”. (Daniel, Entrevista 2024)

En un mundo donde la velocidad, la productividad y la competencia definen la dinámica hegemónica y vigente, donde se prioriza el rendimiento por sobre la salud mental, emocional y física, el individuo se ve atrapado en un ciclo constante de trabajo, estrés y despersonalización. La obra captura este sentimiento de alienación, al mostrar a su protagonista luchando por encontrar momentos de libertad y conexión genuina en medio de un entorno que constantemente lo empuja hacia la individualización. Un sujeto reducido a un robot, sin poder conectar con su capacidad de experimentar el mundo de forma sensible y plena.

La experiencia de asistir a la obra *Escenas del Próximo Capítulo* y la previa entrevista con su dramaturgo y actor Daniel Soto Calistro, en articulación con las lecturas de Goffman, Grotowski, Barba y Rolnik, nos permitió profundizar en nuestras propias inquietudes sobre los cuerpos, las subjetividades y la grupalidad dentro del teatro



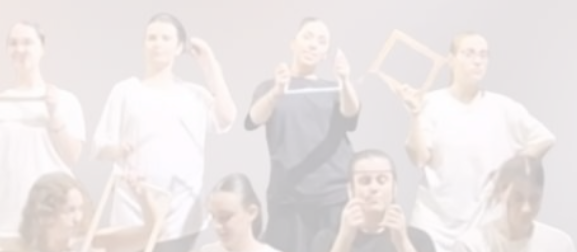
independiente rosarino, y su rol en una sociedad de hipermediatización. Estas instancias nos llevaron a abrir nuevas preguntas y pensar al teatro como habilitador de encuentros y reflexiones, en un contexto marcado por hiperproductividad e individualismo.



Capítulo III

Habitar el destiempo

Un dispositivo comunicacional para interpelar el cuerpo



*“En el teatro ficcionamos la verdad, compartimos el dolor y hacemos política la risa”
Frase recitada en la sala teatral La Orilla Infinita.*

Arribamos a este capítulo luego de atravesar una experiencia investigativa que incluyó visitas a salas de teatro, entrevistas a dramaturgos, actores y actrices, observación participante en ensayos, asistencia en el desmontaje de escenografías post-función, lectura de bibliografía y el análisis de dos obras específicas. Nos proponemos ahora compartir algunas apreciaciones y desarrollar el proceso de construcción del dispositivo que pretendemos llevar a cabo para defender este trabajo final integrador para la licenciatura en Comunicación Social.

Nuestra hipótesis inicial fue referenciar al teatro como una práctica que aún posee dinámicas analógicas en un contexto plagado de pantallas y lógicas de hiperconexión digital. Cuando hablamos de estas lógicas nos referimos a la manera en que los sistemas digitales y entornos virtuales atraviesan nuestras rutinas y formas de relacionarnos con los otros. Se han convertido en un lugar fundamental en nuestras vidas, ya no sólo como mero entretenimiento, dado que en ellos también trabajamos, generamos vínculos, redes y consumos. ¿Cómo aparece la cultura digital en nuestra experiencia social, individual y vincular?

Entendemos que tanto los cuerpos que actúan como los que observan teatro, están dispuestos a un tipo de escucha y observación más activa y atenta en comparación a otros ámbitos de la vida social. Para nosotras, la acción de ir a ver una obra significaba estar dispuestas a colocar la atención en una otredad inmediata, que está allí, muy cerca, compartiendo el mismo espacio físico. En el teatro no hay posibilidad de adelantar, atrasar o repetir una escena, ni de subir o bajar el volumen. El espectador se entrega a la propuesta del actor y el actor se nutre de la reacción del espectador, hay una convención, un pacto implícito.

Gracias a nuestras experiencias de acercarnos a la escena teatral rosarina y al posterior estudio y análisis que realizamos, pudimos corroborar la importancia del teatro como lugar de **elaboración, expresión y transformación**. Nos animamos a afirmar que el teatro es un espacio de resistencia frente al atropello de discursos estrictamente ligados al mercado, al capital y al desmedido universo de las “redes sociales” y los medios de comunicación. Puede que esto no sea novedoso para muchos, pero sí lo fue para nosotras porque lo fuimos descubriendo en el hacer. Creemos que la metodología de esta investigación está fuertemente ligada a lo artesanal y a lo experiencial.



A partir de nuestro acotado estudio, podemos decir que el teatro independiente en Rosario se desenvuelve con ciertas lógicas comunitarias. Las obras *Amor, nada que entender* y *Escenas del próximo capítulo* dejan entrever el ejercicio de aquello que en la teoría vemos como “lo colectivo” haciéndose carne en todas las variables que hacen a la cuestión y no solo en la obra como producto final. Nos referimos a los ensayos, diseño de luces, sonido y escenografía, vestuario, difusión, producción ejecutiva, vinculación con otros grupos o elencos, etc.

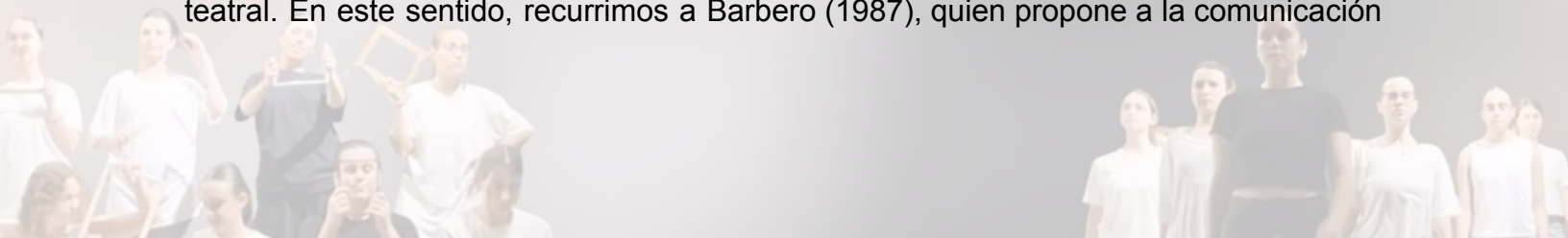
Por un lado, en *Amor* aparece la dramaturgia colectiva que implica darle lugar al aporte de la singularidad de cada integrante para crear una historia común. Por el otro, en *Escenas* la dramaturgia es individual, la idea de la obra y su guión nacen de una sola persona, pero solo es posible que sea llevada a cabo a partir de una producción colectiva. Que ambas obras trabajen desde la grupalidad no es un dato menor porque la tendencia social imperante apunta hacia el lado opuesto: defender y reafirmar el lugar individual a costa del resto. En las prácticas hegemónicas actuales prevalecen los intereses individuales por sobre los comunes, es decir, que se tiende a desconocer o no tener un registro sensible de los otros. Lo privado o personal ha tomado mucha relevancia, quizás se ha vuelto lo más importante, lo máspreciado y aquello que hay que proteger, como si viviéramos en competencia constante y cada uno debiera cuidar lo propio en lugar de compartirlo.

Sobre esto, Sibilia nos ayuda a ordenar nuestras ideas:

“En medio de los vertiginosos procesos de globalización de los mercados, en el seno de una sociedad altamente mediatizada, fascinada por la incitación a la visibilidad y por el imperio de las celebridades, se percibe un desplazamiento de aquella subjetividad “interiorizada” hacia nuevas formas de autoconstrucción. En un esfuerzo por comprender estos fenómenos, algunos ensayistas aluden a la sociabilidad líquida o a la cultura somática de nuestro tiempo, donde aparece un tipo de yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas. Se habla también de personalidades alterdirigidas y no más intdirigidas, construcciones de sí orientadas hacia la mirada ajena o exteriorizadas, no más introspectivas o intimistas”. (Sibilia, 2012, P.28).

En este contexto, nos parece muy valioso el hecho de que los directores y una de las actrices de las obras en cuestión nos hayan compartido de manera tan genuina cómo fueron los procesos de construcción de sus producciones.

Como mencionamos al final del capítulo anterior, esta investigación nos condujo a abrir nuevos interrogantes y a pensar al teatro como habilitador de encuentros y reflexiones, lo que nos hace preguntarnos sobre la potencia comunicativa del teatro o de la escena teatral. En este sentido, recurrimos a Barbero (1987), quien propone a la comunicación



como un proceso de encuentro y vinculación entre actores sociales y un espacio de producción y circulación de sentidos donde se ponen en juego diferentes tensiones y miradas. En la comunicación, cada persona trae su bagaje sociocultural formado por sus miradas, valoraciones, experiencias e ideas.

Ahora bien, en el teatro no solo suceden ficciones, no solo hay personas que actúan y otras que espectan, en el teatro circulan sentidos, se generan identidades y pertenencias. El teatro, en el mejor de los casos, reúne personas que se desconectan de la instantaneidad de los teléfonos celulares para habilitarse un espacio de reflexión e interpelación de nuestro presente, así como la creatividad y sensibilidad estética.

A partir del análisis de las obras seleccionadas como corpus, las entrevistas realizadas a teatristas y la articulación con distintas teorías, buscamos ahora producir un **dispositivo comunicacional y performático** que alumbre la temática que nos interesa: el lugar que ocupan nuestras corporalidades y el terreno de lo sensible en sociedades que tienden a la automatización e hiperconexión digital, en un contexto donde la velocidad y la información digital transforman las maneras de vincularnos con otros, de construir colectivamente, y donde las interacciones humanas se encuentran cada vez más mediatizadas.

El dispositivo performático y su función

Con el dispositivo que construimos buscamos abrir debates y seguir indagando desde nuestras corporalidades y el terreno de lo sensible cómo impactan las lógicas de hiperconexión en la construcción de subjetividades y lazos sociales en el contexto de sobreexigencias que describimos anteriormente. Con respecto a esto último, retomamos a Jorge Alemán cuando habla sobre el funcionamiento del mercado como “un dispositivo que se nutre de una permanente presión que impacta sobre las vidas, marcándolas con el deber de construir una vida feliz y realizada” (Alemán, 2016, p.16), añadiendo también que cumplir esa demanda es imposible ya que las exigencias del Capital son ilimitadas, es decir, irrealizables. Si las redes sociales y nuestras identidades virtuales condicionan nuestra existencia día a día, inciden en nuestra subjetividad y si la experiencia en el mundo se reduce a sacarle brillo a una superficialidad basada en la belleza y la posesión de lo material, entonces ¿Estamos en el lugar que deseamos?

Creemos que las instancias performáticas, como la que pretendemos diseñar, alojan subjetividades y habilitan sensaciones, pensamientos y debates.



En *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Szurmuk e Irwin plantean que la performance¹ “se trata de una aproximación teórica en movimiento que se desplaza entre disciplinas para abarcar diversos campos de estudio. En el mundo de las artes, en los intersticios de las artes visuales y las artes escénicas, el performance es una forma expresiva que por lo general se manifiesta en acciones conceptuales cuyo soporte fundamental es el cuerpo del artista. En el campo de los estudios culturales, el performance es utilizado como paradigma analítico para aproximarse a aquellas actividades expresivas de índole diversa que involucran un proceso comunicativo entre quien genera la actuación y quien la presencia.” (Szurmuk e Irwin, 2009, P.207).

En consonancia con esta concepción, pensamos la propuesta performática teniendo presentes las inquietudes que nos llevaron a abordar este trabajo en un primer momento, por eso nos interesa que el dispositivo pueda dar cuenta de la manera en que nos relacionamos con otros y cómo nos pensamos a nosotros mismos, en el mundo real y digital. ¿Dónde y cómo aparece la otredad hoy? Para esto planteamos una serie de escenas que intentan reflejar la fragmentación social, la preponderancia del individualismo y la importancia de lo colectivo a partir de patrones rítmicos, pausas, figuras grupales con movimientos sincronizados y la integración del público con un rol activo como parte de la obra. Un punto importante para el desarrollo general de la producción fue retomar aquellas sensaciones que experimentamos como espectadoras de las obras que analizamos. ¿Qué efecto generaron en nosotras las obras que vimos? ¿Qué efecto queremos generar con la nuestra?

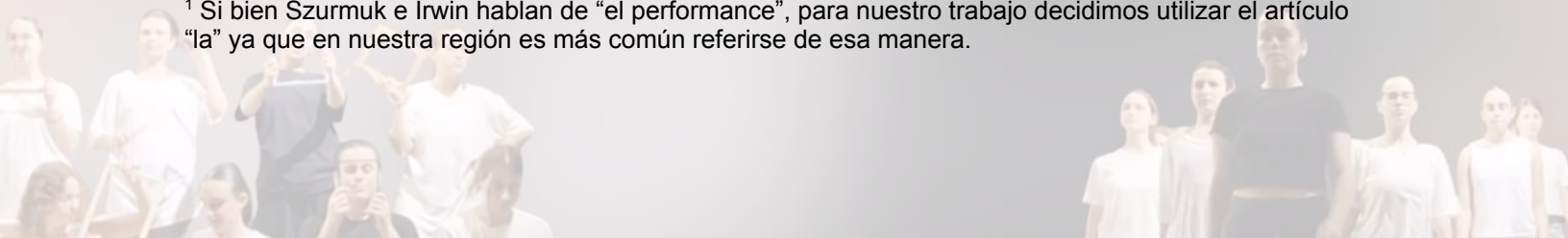
El nombre que elegimos para el dispositivo es ***Habitar el destiempo*** dado que con él intentamos reflejar la experiencia del ser social en convivencia con otros en un contexto donde el tiempo parece fragmentado, superpuesto, simultáneo, permitiéndonos existir en varios lugares a-la-vez, tanto físicos como virtuales. Entonces, ¿cómo habitamos ese destiempo?

El proceso de pre-producción

Al imaginarnos el dispositivo, pensábamos entre diez y doce personas en escena interpretando una coreografía que reflejara las problemáticas expuestas. Aunque no sabíamos quienes iban a actuar, ni habíamos decidido el lugar, pretendíamos que sea una creación colectiva.

Si bien la obra no es estrictamente de danza, decidimos convocar a bailarinas y bailarines de la ciudad que tuvieran experiencia con el movimiento corporal y con presentaciones frente a un público. A partir de recomendaciones, contactamos a estudiantes y egresadas del Instituto Isabel Taboga y a personas que han realizado

¹ Si bien Szurmuk e Irwin hablan de “el performance”, para nuestro trabajo decidimos utilizar el artículo “la” ya que en nuestra región es más común referirse de esa manera.



cursos de danza en otros espacios, quienes a su vez llamaron a otras y se fue generando una red de personas interesadas en participar del proyecto. Así formamos un elenco de nueve mujeres.

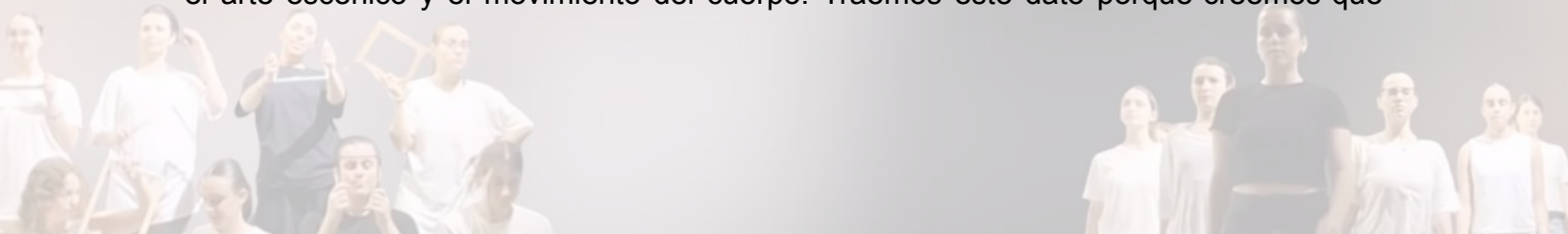
Quisiéramos aclarar que nuestra idea es que el dispositivo pueda seguir realizándose en el futuro con personas que no tengan necesariamente trayectoria en experiencias escénicas o artísticas y del movimiento.

A partir de dinámicas y recursos estéticos y dramáticos que observamos en las obras *Amor y Escenas del Próximo Capítulo* elaboramos un guión con varias escenas sueltas que intentaban emular las sensaciones de ahogo, encierro, saturación, etc. que experimentamos en el mundo digital y que motivaron este trabajo. Lo que hicimos fue describir las imágenes que teníamos en mente y a cada una le asignamos un nombre. De esta manera, la obra comenzaba a estructurarse.

Contábamos con el elenco y un guión disparador para la creación colectiva de escenas, pero antes de ensayar, y en consonancia con el modo de producción que Hernán Peña propone en sus obras, decidimos reunirnos con las intérpretes para primero poner en común nuestras ideas. Al hacerlo, comprobamos la potencia del trabajo colectivo. Fue fundamental estar permeables a las experiencias que traen aquellas personas que tienen conocimiento sobre un tema. Es decir, charlamos con personas que tienen un recorrido en las artes escénicas, en la expresión corporal y la construcción de obras, la sinergia que se generó fue clara.

Encontramos en esta instancia un punto en común con el proceso creativo y colaborativo de *Amor*, obra en la cual cada actriz y actor aportó su idea o texto para llegar a la estructura final. De la misma manera, buscamos que todas las personas del grupo puedan participar, reflexionar y discutir colectivamente sobre el dispositivo. Apostamos, al igual que Bondi Colectivo Teatral, por un trabajo colaborativo y artesanal, con la necesaria salvedad que merece el grupo dada su trayectoria de muchos años. Lejos de intentar compararnos, tomamos al equipo y a sus prácticas como referencia e inspiración.

Nos parece importante mencionar que de este encuentro participaron personas que no forman parte del grupo final de intérpretes, pero que realizaron devoluciones y aportes muy significativos para el proyecto, específicamente fueron Sonia Petric y Amalia Aguirre, ambas docentes, investigadoras y trabajadoras de la danza, que además fueron las únicas dos personas de una generación mayor en relación al resto del grupo. Ellas habían sido profesoras de las demás chicas y tienen un recorrido más extenso en el arte escénico y el movimiento del cuerpo. Traemos este dato porque creemos que



colaboran a dimensionar la diversidad de experiencias de las que nos valimos para esta producción.

El elenco está conformado por:

- Aldana Miceli (25 años)
- Fátima del Pazo (22 años)
- Hilda Veron (28 años)
- Julia Calderoni (25 años)
- Lucrecia Ameri Mottura (24 años)
- Malena Del Rio (23 años)
- Martina Bracho (31 años)
- Mercedes Eugenia Echeverría (25 años)
- Virginia Pafumi Tosini (22 años)

El hecho de que sean todas mujeres y de entre 20 y 35 años fue algo casual, pero creemos que es favorable dado que, al pertenecer a una misma generación, es más probable que compartan ciertas vivencias y experiencias socioculturales vinculadas a la digitalización del mundo y las redes sociales. Esto habilita un terreno común entre ellas y nosotras desde el cual crear y reflexionar colectivamente. Relacionamos esto con las pautas de Daniel Soto Calisto y Hernán Peña, directores de las obras analizadas en los capítulos anteriores, en cuanto a trabajar las ideas creativas desde el cuerpo, la emocionalidad y con lo que cada persona lleva dentro.

Además, nos gustaría reflexionar sobre el lugar de nuestra generación en el teatro independiente de Rosario. Tal y como mencionamos en el capítulo dedicado a *Amor*, algo que nos llamó la atención al asistir a la obra fue ser las espectadoras más jóvenes entre los espectadores de la función. Consideramos que esto abre preguntas en torno a quiénes consumen teatro independiente en la ciudad hoy, qué imaginarios circulan y qué vínculos existen entre los jóvenes adultos y las producciones locales.

Otro aspecto relevante sobre el grupo es que entre algunas de ellas se conocían previamente por haber compartido trayectos formativos o talleres. Esto es un punto clave para la confianza y los códigos al momento de improvisar y performatear.

Con respecto a la música, nuestra idea era que el sonido tenga cambios abruptos de ritmo que logran acompañar los movimientos corporales de las intérpretes, combinando sonidos de aceleración y desaceleración vertiginosos y contrastes de velocidad que transmitieran tranquilidad por momentos y aturdimiento por otros. Para



ello, contamos con la colaboración de Jaime Lardizábal,² quien a partir de nuestras indicaciones, creó la canción [“El anillo de Cicerión”](#).

Por otro lado, incorporamos la canción [“Prima”](#) de Pedro Canale. La misma pertenece al álbum *Río Arriba* de su proyecto musical *Chancha Vía Circuito*, que fusiona la música electrónica con sonidos folclóricos latinoamericanos. A partir de ambas piezas, llegamos a la [música final](#) del dispositivo que dura doce minutos.

Además, el dispositivo incluye elementos visuales que, en un determinado momento, se proyectan sobre los cuerpos de las intérpretes. Para potenciar el efecto, las bailarinas tendrán ropa de colores claros. El objetivo es que los cuerpos funcionen como “cuerpos-pantalla” o “pantallas-vivas”.

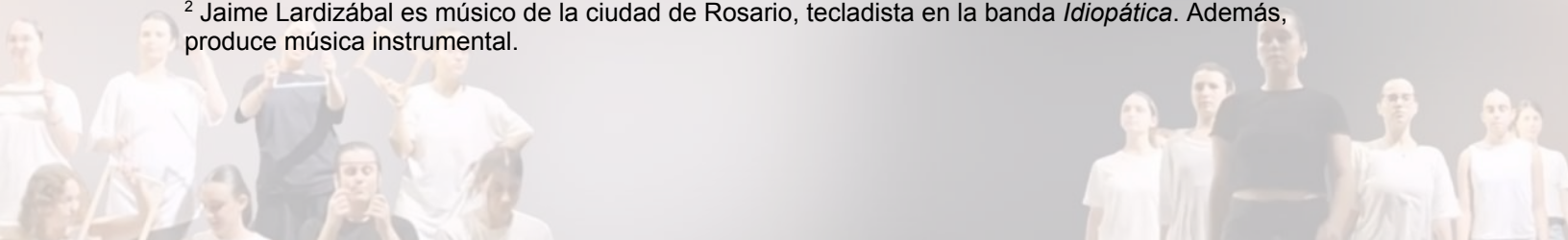
Ensayos

Nunca habíamos dirigido un ensayo y quisiéramos aclarar que no es nuestra pretensión formarnos como directoras de teatro con este trabajo, sino poder retomar nuestro recorrido académico para aprender a diseñar un dispositivo comunicacional artístico. Decidimos comenzar el primer encuentro retomando el porqué del dispositivo, charlamos sobre cómo nos sentimos en relación al mundo digital que nos constituye. Las palabras *cansancio* y *acelere* fueron protagonistas en los discursos del grupo. Continuamos con una entrada en calor para disponer el cuerpo, lo que nos permitía, a modo de diagnóstico, conocer el estado corporal de ese día de las bailarinas. Lo siguiente fue probar las bosquejadas.

Si bien nosotras llevamos un guión con movimientos y formaciones específicas, dejamos una puerta abierta a la improvisación. Propusimos las ideas generales de las escenas y sobre ellas, las bailarinas construyeron sin restricciones. Entendemos que esto se vincula con lo que Daniel Soto Calistro nos contaba sobre la creación de *Escenas del próximo capítulo* al decir que para darle forma a la obra comenzó a improvisar, bailando, ensayando y practicando solo para vivirlo a través de la introspección, trabajando el cuerpo desde los sentimientos, desde los dolores internos y los placeres más profundos.

En el primer ensayo, probamos todas las escenas, modificamos algunas, descartamos otras y definimos el orden y sus transiciones. En los siguientes, nos dedicamos a repasar la estructura ya definida, a ajustar la música y las proyecciones.

² Jaime Lardizábal es músico de la ciudad de Rosario, tecladista en la banda *Idiopática*. Además, produce música instrumental.



A modo de hacerles partícipe del proceso de creación, describiremos las escenas que conforman el dispositivo:

1. Sumatoria en cadena

Las intérpretes comienzan todas en escena, algunas sentadas y otras recostadas en el piso. La música les da el pie para comenzar y de a una se paran y realizan una acción simple relacionada a la vida cotidiana y vuelven al piso. Una vez que todas realizan su acción, comienza una segunda ronda, pero esta vez se acelera un poco el ritmo. Esto se repite hasta que todas realizan su acción de manera compulsiva y a la vez. Lo que comienza como un gesto aislado se convierte en un patrón colectivo vertiginoso. El acto adquiere un ritmo intenso, casi coreografiado, donde la individualidad se diluye en la repetición del grupo. Comienzan a trasladarse por el espacio.



2. Un punto en el caos

Continuando la escena anterior, la bailarina 1 desacelera su ritmo hasta quedar en el centro del espacio caminando en “cámara lenta” hacia el público. A su alrededor hay personas corriendo, gesticulando, aceleradas y haciendo muchas cosas a la vez. Con esta escena buscamos representar el contraste entre lo frenético y la quietud. La bailarina 1 permanece quieta, rodeada de estímulos que no cesan. Se hace visible la necesidad que siente de la pausa, de frenar el mundo aunque sea por un momento. Ritmos de vida intensos, individualismo, lógicas digitales, laborales y sociales actuales, un sistema que exige inmediatez y productividad continuamente, dialogando con la idea y el deseo de recuperar el silencio, la pausa, la presencia consciente y la conexión con el cuerpo.





3. Encerrada

En la escena anterior, las personas que representaban el caos comienzan a caminar alrededor de la bailarina 1 hasta encerrarla en una ronda. Ésta intenta salir, pero no puede. Choca con los cuerpos que la rodean. La ronda se va cerrando y generando sensación de ahogo, sofoque y encierro. La bailarina 1 empuja, pero todas están demasiado concentradas en mantener el ritmo empujándola hacia adentro. La ronda es cuerpo y frontera, y el encierro es físico, emocional, social y simbólico.



4. Como los mosquitos con la luz

La bailarina 1, todavía encerrada, prende una luz blanca intensa. Quienes antes la encerraban quedan hipnotizadas por ella y logra romper la ronda. La bailarina 1 se mueve por el espacio con la luz y el resto la sigue. Ese brillo las domina, las atrae y las ordena. Con esta escena intentamos emular la adicción que producen las pantallas y el consumo de ellas sin pausa para la crítica o la pregunta. La bailarina 1, con la luz, ordena al resto en 2 filas tipo tribuna. Apaga la luz y se les une.





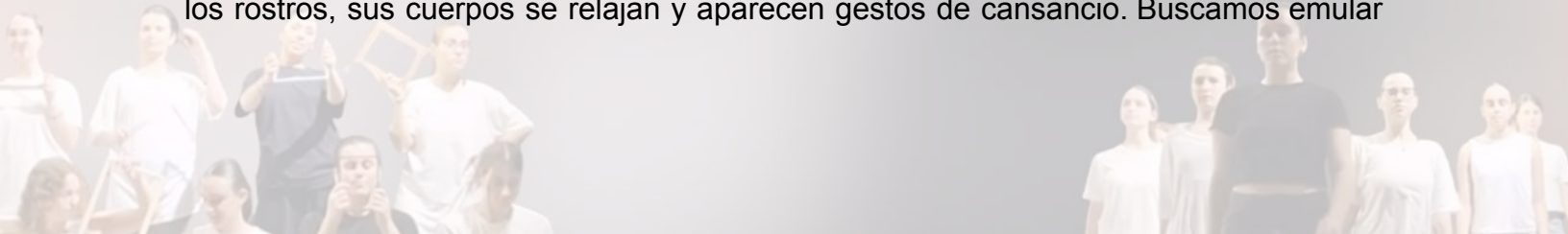
5. Proyección

Continuando con la formación tipo tribuna, sobre ellas se proyectarán imágenes. Algunas intentan escapar de ese reflejo proyectado sobre sus cuerpos, pero no lo logran, siempre son atraídas por ese estímulo.



6. Enmarcada

Cada una toma un marco de cuadro y lo coloca frente a su rostro, como si se convirtieran en retratos vivos. Adoptan posturas perfectas, erguidas, sonrientes, listas para ser vistas, aprobadas, compartidas. Las poses son exageradamente correctas, como si cada gesto estuviera pensado para una galería. Cuando se sacan el marco de los rostros, sus cuerpos se relajan y aparecen gestos de cansancio. Buscamos emular



la lógica de las redes sociales, es decir, que todo lo que allí se muestra es bello, pulcro y feliz. Pero ¿fuera de la pantalla del celular? Rompen la formación tipo tribuna.



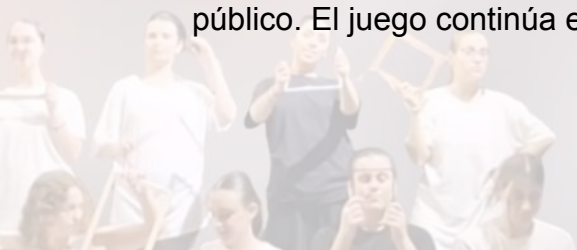
7. Buscando miradas

Una abandona el marco por completo, lo deja a un costado e invita al resto a hacerlo también.



8. Acción reacción tipo aplauso

Surge una nueva dinámica grupal, se ubican en ronda y una aplaude orientando el gesto hacia la consiguiente, como si buscara generar una cadena. Así se crea un juego de acción-reacción donde se contagia el aplauso. Una lo recibe y responde hacia otra. Se da un pulso grupal que se construye a partir del reconocimiento mutuo. Cada gesto genera una respuesta, y entre todos se arma una secuencia rítmica, como un latido colectivo consciente. En determinado momento, se rompe la ronda y se incluye al público. El juego continúa entre este último y la bailarina 2.





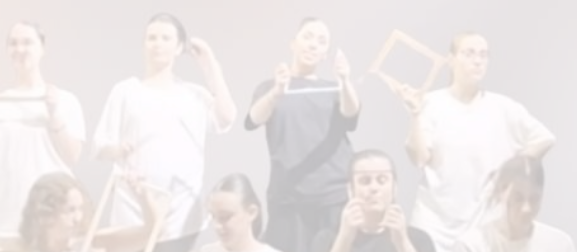
9. Marcha al compás de Cicerón

Mientras el público y la bailarina 2 continúan con la dinámica anterior, el resto forma una V corta dejando el vértice vacío. La bailarina 2 abandona los aplausos y se ubica en el vértice reservado para ella. Ésta comienza a marchar al compás de la [música](#), que va incrementando su intensidad progresivamente, y sus compañeras la siguen.



10. Restatoria

La marcha se desarma de a poco, van rompiendo la estructura y comienzan a caminar velozmente por el espacio. Cada una empieza a realizar la misma acción que al inicio del dispositivo, pero esta vez comienzan de forma rápida e intensa y terminan en cámara lenta. Llegan al piso casi deritiéndose. ¿Se relajan? ¿Frenan? ¿Se detienen por cansancio?





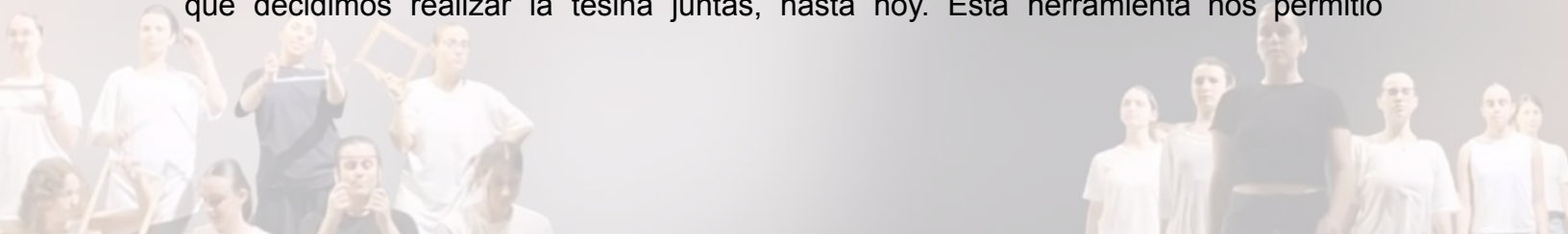
Al momento de elaborar las escenas descritas, tuvimos en cuenta recursos estéticos y artísticos que supimos observar en las obras analizadas en este trabajo. De la obra *Amor, nada que entender* retomamos especialmente la impronta de construir colectivamente las escenas. En lo que respecta a las dinámicas elegidas, tomamos la decisión de que las intérpretes no abandonaran el espacio escénico en ningún momento. También creamos figuras a partir de la disposición de los cuerpos moviéndose en masa, incorporamos el uso de un vestuario de color uniforme y objetos, en nuestro caso marcos y una linterna, en *Amor* abanicos y cartas de papel.

En relación al unipersonal de teatro físico *Escenas del próximo capítulo*, recuperamos los cambios de ritmo y velocidad, el uso de la cámara lenta, la presencia de la música como elemento protagonista por momentos, las transiciones fluidas y la decisión de prescindir de la palabra. A ello sumamos la utilización de proyecciones como recurso expresivo.

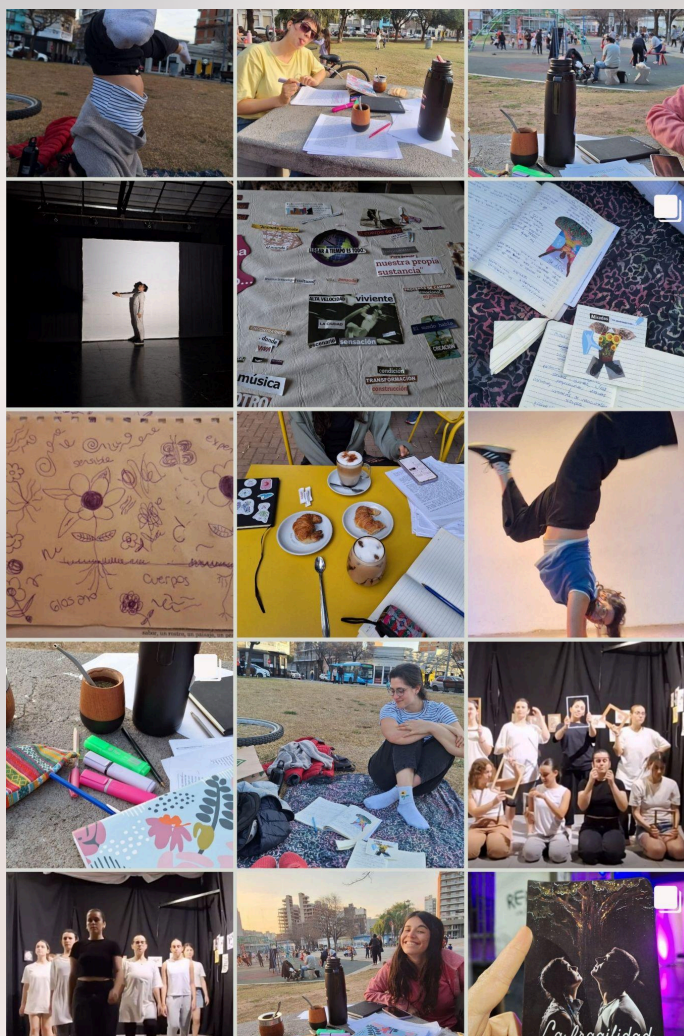
Conclusiones

Si bien nuestro trabajo concluirá con la realización del dispositivo, haber transitado esta investigación nos permitió corroborar la potencia del trabajo colectivo en primera persona. Si miramos para atrás, podemos reconocer en el proceso diversas instancias que se superponen y entrelazan. Desde el momento en el que decidimos enfocarnos en una temática que nos interesaba, pasando por la red de actores sociales que se fue generando, hasta las preguntas sobre nuestro futuro quehacer profesional en el campo de la comunicación social. Creemos que encontramos la forma de este trabajo en el propio hacer colectivo.

A modo de conclusión, nos pareció interesante releer la bitácora (ver en Anexo) que construimos para documentar todo el proceso hasta llegar a este punto: desde el día que decidimos realizar la tesina juntas, hasta hoy. Esta herramienta nos permitió

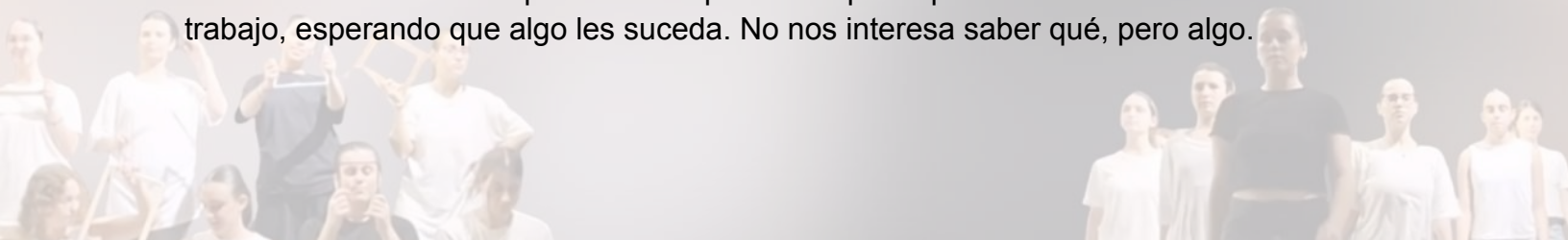


recapitular todas nuestras inquietudes y maneras de abordarlas. Si observamos el camino, podemos encontrar los disparadores que nos movilizaron:



Compartimos mucho tiempo juntas para el desarrollo de esta investigación y construcción del dispositivo, durante el quehacer descubrimos diversas maneras de potenciar la creatividad y el entusiasmo. Nos hemos reunido en plazas y parques a leer y a debatir al aire libre, escuchando y observando el entorno, dibujando y jugando con acrobacias y movimientos. Hemos recortado palabras e imágenes para implementar el recurso del collage y así crear disparadores desde los cuales pensar nuestro tema.

Es así que, como comunicadoras, nos interesa permanecer atentas a las diferentes formas de experimentar y conocer el mundo. Por nuestra parte, apelamos particularmente a lo performático como herramienta de transformación y afectación. Hemos construido el dispositivo del que serán partícipes el día de la defensa de este trabajo, esperando que algo les suceda. No nos interesa saber qué, pero algo.



Si tuviéramos que esbozar una certeza, diríamos que las preguntas más valiosas son aquellas que nos permiten motorizar algo y, que a la vez, abren nuevas. Esos cuestionamientos, esos interrogantes que rompen el orden establecido o el “sentido común”, son los que mantienen viva la comunicación. Y, de alguna manera, nos dejan el compromiso y la responsabilidad de seguir creando espacios e instancias donde se habilite el encuentro sensible, la escucha y la construcción colectiva.

Repensar cómo queremos habitar nuestros cuerpos, nuestros vínculos y nuestras prácticas comunicacionales, en un contexto tensionado por lógicas neoliberales y de hiperconexión, se vuelve una manera de impulsar esta profesión. Es por ello, que este trabajo integrador final alumbra en nuestro camino profesional una línea a seguir indagando sobre aquellas inquietudes que nos surgieron hace más de un año.



Bibliografía

- Alemán, Jorge. 2016. ***Horizontes neoliberales en la subjetividad***. Grama Ediciones.
- Barba, Eugenio. 1987. ***Más allá de las islas flotantes***. Grupo Editorial Gaceta.
- Barbero, Jesús Martín. 1987. ***De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía***. Ediciones G. Gili, S.A. de C.V
- Bidegain, Marcela. 2007. ***Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social***. Buenos Aires, Editorial Atuel.
- Byung-Chul Han. 2010. ***La sociedad del cansancio***. Herder
- Drenkard, Paula. 2020. ***Impresiones sobre el cuerpo, el horror y el amor en los tiempos pandémicos***.
- Foucault, Michel. 1975. ***Vigilar y castigar***. Siglo XXI Editores.
- Goffman, Erving. 1956. ***La presentación de la persona en la vida cotidiana***. Amorrortu editores.
- Grotowski, Jerzy. 1968. ***Hacia un teatro pobre***. Siglo XXI Editores.
- Le Breton, David. 2007. ***El sabor del mundo: Una antropología de los sentidos***. Buenos Aires: Nueva Visión
- McLuhan, Marshall. 1996. ***Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano***. Buenos Aires: Paidós.
- Merleau Ponty, Maurice. 1945. ***Fenomenología de la percepción***. Proyectos Editoriales y Audiovisuales CBS, S.A.
- Meyerhold, Vsévolod. 1972. ***“El teatro de la convención”*** en Textos Teóricos 1, V, 157-162. Madrid: Alberto Corazón.
- Rolnik, Suely. 2019. ***Esferas de la insurrección***. Editorial Tinta Limón
- Sibilia, Paula. 2008. ***La intimidad como espectáculo***. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stanislavski, Konstantin. 1936. ***Un actor se prepara***. Ediciones Ulises.
- Suarez-Villa, Luis. (2001). ***El auge del tecnocapitalismo***. Science & Technology Studies.
- Szurmuk, Mónica e Irwin, Robert Mckeed. 2009. ***Diccionarios de estudios culturales latinoamericanos***. Siglo veintiuno editores.

Anexo

1. [Registros de campo](#)
 - a. Sobre *Amor, nada que entender* de Julia Pérez
 - b. Sobre *Escenas del próximo capítulo* de Emilia Lardizábal
2. [Dossier de Escenas de Próximo Capítulo](#)
3. [Audio y desgrabación de las entrevistas](#)
 - a. Hernán Peña
 - b. Mónica Toquero
 - c. Daniel Soto Calistro
4. [Gráficas y fotografías de las obras](#)
 - a. De *Amor, nada que entender*
 - b. De *Escenas del Próximo Capítulo*
5. [Registro de los ensayos](#)
6. [Bitácora de nuestro trabajo](#)

1. Registros de campo

- a. Escrito por Julia Pérez pocos días después de ver la obra *Amor, nada que entender*:

“La obra me generó risas, fascinación y preguntas. Me quede pensando que el amor no tiene una forma o una manera clara, sino que escapa a la razón y querer entenderlo, es quizás, una batalla perdida. Esta obra de teatro, logra alojar diversas manifestaciones de amor y vínculos.

Durante la función hay parejas que se pelean a los gritos y hasta se golpean, hay personas que lloran en soledad, otras se abrazan, se miran y acarician durante minutos, declaraciones de amor, vergüenza, cartas, canciones y fiestas. Me aparecieron preguntas, ¿podemos sin un otro? ¿Queremos sin un otro?

Me retiré del teatro con una sensación de compartir un sentir. Quiero decir, un poco todos estamos en la misma, un poco lo que le pasa a una también le pasa al otro y se pone de manifiesto en la obra. Al final, lo que nos une es la emoción, lo que nos agrupa es lo sensible. Hacemos colectivo a partir de, en este caso, el amor. Y lo más genial, es que es indefinible y tiene tantas formas posibles como cuerpos lo alojen.

Pienso, luego de escribir esto, si es el cuerpo el que aloja al amor o el amor el que aloja a los cuerpos”.

- b. Escrito por Emilia Lardizábal pocos días después de ver la obra *Escenas del próximo capítulo*:

“Sensaciones diversas: un tira y afloje de sentimientos encontrados. Lágrimas de emoción y piel de gallina, la incomodidad y la angustia, ¿la pregunta? En algunos instantes risa nerviosa y hasta un poco de bronca. Esas fueron algunas de las sensaciones que aparecieron al vivir y sentir Escenas del próximo capítulo.

Nunca había visto una pieza de teatro físico, la utilización de los ritmos, de la música, de las luces, de las proyecciones y, sobre todo, de la corporalidad para construir un relato fue lo que más me atrapó de la experiencia.

La obra me interpeló, atravesando mi cuerpo y mis sentidos. Me atrapó desde el principio, generando una sensación de inquietud que me mantuvo cautiva y expectante. El ritmo rápido e intenso de los movimientos del personaje me hicieron viajar por diferentes estadios emocionales, como si lo estuviera viviendo con él”.

2. Dossier de *Escenas del Próximo Capítulo*

[Acceso al dossier en PDF](#)

3. Audio y desgrabación de las entrevistas

a. Hernán Peña

[Acceso al audio](#)

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: En *Amor*, por ahí —no sé, en momentos en donde... A mí me pasó, al menos— sentí que en muchos momentos se unificaban los cuerpos o se unificaban... En vez de 10 o 13 personas que eran en escena, para mí había una masa o una persona. Y una por ahí hablaba y el resto quedaba como de fondo, con movimientos diferentes. Como que todos construyen la misma... Me acuerdo de una parte específica en la que había una delante y todos construían como que fuese la... No sé si era lo del barco, por ejemplo, o la misma parte que estaban... Me acuerdo de que iban a estar todos así, construyendo algo en todos los cuerpos.

Y esto de que todos estaban en la escena todo el tiempo. Entonces, estás todo el tiempo actuando. Eso es una locura. En muchas obras, bueno, salís de atrás. Cuerpos, claro, que no descansaban. En *Yendo*, por ahí, se van. Yo no sé qué hacen detrás de las bambalinas. Era mejor. Todo el tiempo están muy activos. Y se super nota. No sé, nos pareció genial. Y diferente, al menos, entre esas dos obras Y, bueno, había como objetos muy específicos: los papeles, las cartas, los abanicos, después los celulares.

Hernán Peña: Nosotros trabajamos también en la... O sea, esto viene de la comedia del arte. Digamos, la idea de la construcción grupal está extremada también hasta la construcción grupal escénica. No solo lo que está fuera del escenario, sino que... Entonces, medio que es un poco —por lo menos, también mi orientación particular— trabajar con la idea de bloque escénico, con un cuerpo. O sea, muchos como parte de un sistema que utilizan órganos de un solo sistema, que es el coro. Esto está re bien observado ¿Conocen el coro griego? El coro griego es un bloque de personas que responden a los héroes griegos. Los héroes griegos tienen su historia —o sea, Antígona va a enterrar a su hermano muerto, porque hoy no— y el coro representa un poco la voz de todos. Y más: los miedos, las cuestiones, las preguntas, los dilemas —porque los héroes no tienen dilemas—. Entonces hablan ahí como una masa, y sobre eso están trabajando un poco. Y otra afluencia es el teatro comunitario. Yo soy

de Buenos Aires y durante 17 años dirigí un grupo de teatro comunitario, de vecinos y vecinas, en un barrio de Boedo, un barrio bastante tradicional. Y ahí son... Pensá en elencos de 50 personas, que no son siempre los mismos: algunos van, vienen, otros oscilan. Pero bueno, tenés que encontrar una dinámica para poder incluirlos —la gente que va, que viene— y seguir trabajando sin que perjudique. Todo eso da esta idea de: “no es importante quién lo haga”; sabés que sos parte de un... que lo puede hacer tu compañera o tu compañero. Y dinámicamente interna. Este grupo Bondi, el de *Amor*, hace 10 años que trabajamos juntos. Entrenan con nosotros en la escuela. Vinieron a una experiencia —uno, que es el inicio de nuestra escuela, ya para gente formada— y hace 10 años entrenamos todos los jueves de la vida. Y este es nuestro tercer espectáculo. Todo eso genera también algo que pasa: cohesión o... no sé. Sí, algo bien colectivo, integral, que se nota. Y esto de poder ser una voz, o poder ser un cuerpo entre todo eso, está bueno. Bueno, un poco eso se mezcla y entonces, en lo formal de la obra, también aparece.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Y también pensaba esto que... Porque decías que no es una persona teniendo un personaje, sino que todos y todas en algún momento de la obra tienen su protagonismo, o su momento de monólogo, o de más exposición. Eso también está bueno. Y cómo va cambiando. Tengo muy presente la parte en la que tiran estadísticas, que creo que precede al momento feminista —que nos salió decirle así—. Muy gracioso, por cierto. La parte previa, otro momento.

Hernán Peña: El momento feminista... Ah, sí, claro. Las chicas.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Dicen una frase cada uno. Es como que van tirando armas en esas frases. Y realmente sale muy natural. Porque yo pensaba: son muchas personas, muchas, diciendo... Lo puede decir una sola persona, pero lo dicen diez. Y continúa, está aceitado. Cambian las voces, pero es la misma voz.

Hernán Peña: Cambian las voces, pero es el mismo sujeto. No sé, como que... Hay algo de la voz, hay algo de la voluntad entre todas y todos de contar esto. Claro. Ese “nosotros” precede al relato también. Está impuesto desde el inicio: “Somos una banda y vamos a contar”. Aunque se me parece que eso está contado también. Insisto porque, para mí, los procedimientos de producción justamente definen muchísimo cómo termina el espectáculo. *Las viejas* no la vieron. Es una obra que yo dirigí, pero es un formato totalmente diferente porque es una producción... un modo de trabajar muy distinto: en dos meses,

trabajando seis horas por día, de lunes a viernes, tenés que montar un espectáculo. De cero a cien: este es el libro, esta es la escenografía, todo eso. Entonces es un modo de producción muy diferente a este, que nos lleva... Empezamos a indagar sobre esto antes de la pandemia. Ahí decidimos cuál iba a ser el tema. Empezamos a decir: “Veamos qué tema”. Veníamos de *Grotesca*, otro espectáculo sobre el grotesco criollo, también colectivo, pero eran veintiuno en ese momento los Bondi.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: ¿Ahora cuántos son?

Hernán Peña: Ahora son catorce. Hay gente que vuelve o que está en el otro espectáculo, pero no... Hasta ahora, desde siempre, lo sostienen. Yo creo que estoy tomando todas las vueltas. A mí me importa: el que se va puede decir. Nosotros estábamos hablando del modo de producción: buscar un tema, que cada uno haga un aporte, encontrar cuál es la voz, cuál es el tema que anda dando vueltas en este grupete que tenemos ganas de montar. Nosotros partimos de otra cosa. Primero estudiamos: tenemos con ellos un tema de estudio, lo abordamos, lo estudiamos, lo pasamos por el cuerpo, lo reflexionamos, lo discutimos y, después, sobre ese tema hacemos una producción.

El primero fue la tragedia: hicimos *Antígona Vélez*. El segundo fue el grotesco criollo como género: *Los emigrantes*, y nos metimos con *Grotesca*. Y este era... “El amor en todos los cuerpos”. Fue la frase que salió en su momento, disparadora, a la que llegamos en conjunto. Todo eso —empezar cada uno a traer un material, pedir algo, aportar— hace que también tu voz esté ahí. Incluso los que ya no están y estuvieron en el proceso creativo: está ahí tu monólogo. La carta que dice Angie, una de las chicas, la escribió otra actriz. Muchos lo escribieron ellos; lo que dicen lo escribieron ellos. Todo eso también hace cohesión, que se ve en los cuerpos. Después, la orientación nuestra es muy física. El abordaje de escenas, el abordaje de lo teatral es desde el cuerpo, desde todo punto de vista. Las instrucciones colectivas desde el inicio, en los ejercicios, en las propuestas... También la propuesta es que la búsqueda sea desde lo corporal. La consigna siempre tiene que ver con algo que te ponga en acción en el cuerpo. Nuestro entrenamiento pasó por ahí.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Y pensando en los cuerpos, y también escuchándote decir que hace 10 años que laburan con este... habrán ido y venido.

Hernán Peña: No, todos los que están, están hace 10 años. Los que no están es gente que a veces aparece y a veces no.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Porque nuestro trabajo no recae en el cuerpo físico, digo. Igual quisiéramos dedicar una parte a la diversidad de corporalidades. No sé cómo encaran eso o cómo lo han encarado, o si de otras experiencias que tenés... No sé si para comparar, pero la diversidad de cuerpos o corporalidades, cómo aparece al menos en esta obra.

Hernán Peña: Yo creo que no aparece nada específicamente. Solo es la contundencia de que cada uno tiene su propio cuerpo y sus diferencias. No hay un acento

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: O hasta edades, se me ocurre ahora pensando...

Hernán Peña: No, no creo que tenga un recorte específico. La gente que se acerca, en este caso, fue gente que se acercó a la escuela a entrenar y se fueron quedando. Son todas mayoridades —es el único tema— y después, quien quiere. La mayoría son actores y actrices que trabajan en otras producciones. Esto lo mantienen a través del tiempo porque tienen la característica única de poder trabajar con 10 personas más, 15 personas más, y mantenerlo en el tiempo y entender y empezar a generar un código, una poética, una manera de crear, un lenguaje acorde. Pero no sé si está puesto el acento en la diversidad de los cuerpos. Los cuellos... no les doy pelota. Cada uno me dirá, por su condición: “no puedo agacharme porque me duele la rodilla” o “me conviene quedarme parada porque tal cosa”. Pensá que vengo de trabajar con niños y con gente de 80 años, 70 y pico, en el mismo grupo. En la misma dinámica. No es que los separe: tengo que integrar esos dos universos. Ese entrenamiento me sirve para este tipo de propuestas

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Mi pregunta por ahí va a cómo, cuando se piensa un elenco... pero entiendo que quizás es particular, que habrá físico.

Hernán Peña: ¿Como el físico para el rol? Sí. Para *Las viejas*, me pasó con un muchacho... Fue un casting abierto: fueron 400 personas para 4 personajes, porque no hay mucho laburo para actores de ese tipo, que te pagan por su mes y tatatata. El teatro independiente tiene otras reglas. Y con el chabón lo que me pasó fue que tuve que decidir entre dos. El *callback*, que es cuando ya vienen los preseleccionados: este, este, este... y los probás juntos para ver qué química hay entre ellos y ellas. Y la decisión fue por el físico: necesitaba a alguien que fuera más alto que ella, que fuera más grandote, el galán de novela, y que tuviera también un aspecto... algo muy físico. Me servía que fuera pelado, y uno

era alto. El otro era más petisito. Y lo que decidió fue eso. Pero antes operó otra cosa: las posibilidades de actuar, la ductilidad, la voz. Pero ahí sí opera el físico.

En nuestra carrera, en ese ámbito, funciona un montón. En la publicidad, vos sos parte de... no sé: “ABC1”, “mamá joven”, “papá adulto”, no sé qué. Categorías que van por el cuerpo. Así son las castineras. Bondi —el grupo que hace *Amor*— son lo que son hace 10 años. Entonces no hay una selección.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Justo en estas dos obras, *Yendo* y *Amor*...

Hernán Peña: Exacto. Vienen de la escuela. *Yendo* también. Es mucho más corto el proceso: cuatro años de recorrido. Y también distintos recorridos anteriores. Hay gente para la que es lo primero que hace en teatro; hay gente que ya trabaja en otras obras. Lo mismo pasó en Bondi en su momento, lo que pasa es que ya llevan un recorrido más largo. A veces opera, sí. Y lo corporal.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Teníamos unas preguntas anotadas —a ver si se abre—. Más que preguntar, pensamos más en charla. O que nos cuentes también lo que quieras, porque creemos que todo nos sirve de estos intercambios. Quizás también (lo hablábamos con Lali, la directora de la tesina) haya una parte más formal que la tesina requiere, que es saber sobre tu formación. Algo nos contaste: que sos de Buenos Aires, que hiciste lo del teatro barrial... No sé, tu experiencia, tu vida en el teatro. Si querés contarnos, para situarte en el trabajo.

Hernán Peña: Bueno, te comento. Empecé muy chico formándome en teatro. Vengo de una familia de muy viejos actores y trabajo hasta el día de hoy como actor. Lo común en mi casa era ir al teatro. Después entré a una escuela a los 8 años, una escuela de arte del Estado que va en paralelo a la escuela primaria común, donde tenés materias de arte, solamente materias de arte. Y estuve hasta los 18. Hay sección para adolescentes también: desde los 8 hasta los 19. Muchas materias. En el medio me metí en gimnasia deportiva; después se me pareció demasiado, me lo banqué un tiempo y como a los 14 me fui. Todo chiquito. Me fui a acrobacia, me mandaron más por el lado del circo, y seguí estudiando teatro en paralelo.

Después me fui con un grupo de teatro. Conocí a Eugenio Barba —de antropología teatral— y llegué a estudiar con él, con un maestro más grande. Primero lo conocí por los libros; después lo conocí personalmente. Organizamos giras. La antropología teatral es un marco teórico que nos ayudó un montón: es

una forma de observar las actividades performáticas o escénicas, muy focalizada en lo corporal. La lectura es de los movimientos. Antes había hecho la escuela de Raúl Serrano, de teatro. Es uno de los maestros más grandes de la línea Stanislavski, Acción Física. Conocí a Raúl Serrano y un grupo de teatro con los de Barba. Estuve unos años. Después comencé *La Comedia de Hacer Arte*: hicimos un espectáculo juntos y ganamos un premio Estrella de Mar a la dirección. Empezamos a vivir del teatro. Yo vivía en Buenos Aires y también fui asistente de Alicia Zanca, que fue una directora muy conocida, una actriz. Ahí pude entrar al teatro oficial de Buenos Aires: Teatro San Martín, Teatro Cervantes. Poder trabajar en grandes escenarios. Y otro teatro comercial, que era con “Chicas Católicas”, con gente más conocida. Soledad Fandiño, Lopilato... una mezcla rara. Como actor y como asistente de dirección. Yo era actor. Después me vine para acá. La última obra que estuve fue en el Teatro San Martín. Me vine para acá. Me dijeron que yo tenía que dedicarme solamente a dirigir. Ese es todo el recorrido. Estudié afuera; estudié acá y afuera. Estudié sobre la pedagogía de Lecoq —que es otro de mis grandes maestros—, hice una formación sobre él y me dedico a eso también. Estudié en Buenos Aires. Todo eso es parte de lo mismo. Estudié dirección con Schumacher. Son muchos años. Yo tengo 51, y debuté profesionalmente a los 16 como actor. Una variedad de experiencias.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Teníamos una pregunta, con esto que decías: que eras actor y ahora sos director. ¿Cuál creés que es la diferencia a la hora de lo corporal? En la construcción corporal en una performance o en una obra de teatro, ¿cómo se ve esa diferencia entre un director y un actor?

Hernán Peña: Uno pone el cuerpo en escena: lo pone todas las noches. Y el director lo pone en un ensayo, pero después no lo pone. Porque yo soy bastante corporal: hablo y me muevo... y después estoy sentadito ahí, una felicidad bárbara. Es re distinto. El compromiso físico es re distinto. El compromiso físico... Se me fue la pregunta.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: El compromiso físico, la diferencia... o cómo es esa construcción. El actor pone el cuerpo, pero el director también. Tenés una idea, querés plasmar algo, construir un relato a través del cuerpo de otra persona. Debe ser difícil.

Hernán Peña: En mi trabajo como director, lo primero es observar. Me centro en escuchar más que en decir. Tomo mucho de lo que el actor o la actriz ya está haciendo. Yo propongo una estructura para que puedan sentirse cómodos, en

confianza y en complicidad conmigo y con sus compañeros. A partir de ahí, con ciertas reglas básicas, las escenas empiezan a aparecer. Por ejemplo: si decimos “Julietta en el balcón”, bueno, no puede salir volando porque está en un balcón. Son reglas que ordenan, pero mi foco está en mirar y escuchar.

Con el tiempo aprendí que gran parte de mi trabajo es encontrar la mejor forma de comunicarme con cada actor y cada actriz. Aprendí, en carne propia, lo obturante que puede ser una palabra fuera de lugar, y también lo vital y estimulante que puede ser una palabra que habilita. Para mí, todo se trata del buen funcionamiento del vínculo: director, intérpretes, escena. El resto es trabajo y obstinación. No es que tenga una imagen rígida de lo que quiero. No se trata de “hacé esto porque es así”. Trabajo más con conceptos. Mis primeras imágenes son corporales: cómo están los cuerpos en el espacio, el color de la luz, un dibujo que me ayude a pensar. Siempre vuelvo a eso: cuerpos, posiciones, posturas. Es como modelar el pensamiento a través de lo físico. El pensamiento es lo que hace que una actriz camine como si estuviera en un bosque, o como si el piso fuera de fuego. La corporalidad cambia porque la imaginación cambia. El pensamiento es energía, y esa energía modela el movimiento: puede ser ondulante, rígida, pesada. Si pienso en agua, mi cuerpo se mueve de una manera; si pienso que empujo una roca, mi musculatura se transforma. Hasta ese punto llega la imagen. Pero quien tiene que convencerse de esa imagen es el actor o la actriz: del cuento que estamos contando, del universo, de la atmósfera que se necesita.

Para mí, un ejercicio fundamental de dirección es ponerse como primer espectador, con una mirada lo más inocente posible. Yo no puedo pensar en lo que les va a gustar a los otros; tengo que convencerme a mí. Confiar en que, si algo me emociona a mí y a mis compañeras, probablemente a alguien más también le suceda. En *Las viejas* descubrimos que había muchas más risas de las que imaginábamos. Y esas sorpresas son lo maravilloso del teatro: aparecen cuando está la gente ahí. En la Comedia de Hacer Arte siempre decimos: “hasta la función 40 no tengo idea de lo que estoy haciendo”. Y es verdad. Hacíamos muchas funciones al año. Antes de la pandemia viajábamos muchísimo: escuelas, festivales, teatros de todo el país. Un grupo iba a Patagonia, otro al norte. Volvían, y así cada año, el mismo circuito. La Comedia de Hacer Arte es una asociación civil y un grupo teatral con 27 años de trabajo. Tenemos nuestra propia Escuela de Actores y Actrices; Bondi salió de ahí. Hay una tradición y una forma de trabajar que están muy presentes en la escuela. Ahora estamos construyendo una sala nueva, acá enfrente. No tiene techo todavía. Necesitamos hacerlo pronto: un año como mucho. Solo el techo cuesta veinte

millones de pesos. Todo esto empezó con dos millones que ganamos en un concurso antes de la pandemia. Hoy tuvimos una reunión ahí y fue buenísima. El lugar es hermoso, incluso sin techo. El cielo estaba increíble. La escuela, la Comedia y la sala forman un trabajo integral. Es todo parte de una misma tradición y de un modo de hacer teatro. ¿Nos vieron alguna vez? ¿Iban al teatro antes de esto?

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: La verdad es que este año fuimos muchísimo más.

Hernán Peña: ¿Antes de la facultad?

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Antes de la facultad, no tanto. De chicas sí: mi mamá me llevaba al teatro independiente y mi papá al cine. Después, durante la secundaria y antes de empezar la facultad, no tanto. Y los últimos años tampoco. Pero el año pasado descubrí mucha música local y este año descubrí mucho teatro local. Antes no era algo tan presente.

A mí el teatro siempre me gustó. Lo hablé incluso con mi psicólogo: no sé por qué nunca estudié teatro. No tengo una respuesta. Es algo que quiero desde chica y no me pesa no haberlo hecho, pero nunca se dio. Estos últimos años estuve muy cerca, y creo que el año que viene algo voy a hacer porque me siento muy conectada. Me apareció “Cielo”, que es de la Comedia de Hacer Arte, en Instagram, y me generó mucha curiosidad. En la secundaria hice algunas cosas: en el Superior de Comercio me dio teatro Caro Torres, y fue una de las materias que más amé. Pero fuera de eso no hice demasiado.

Hernán Peña: Sí, los actores son personas muy particulares. Imaginate: gente a la que le gusta exponerse, mirarse, mostrarse. Requiere sostener un nivel de entrega muy grande.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Y vos dijiste que fuiste actor. Eso es llamativo. ¿Pero no te considerarás actor ahora?

Hernán Peña: No, no. Dejé voluntariamente. Cuando empecé a dirigir —primero cine, porque estudié cine— empecé a desarrollar una mirada desdoblada, una mirada desde afuera sobre lo que estaba haciendo. Y eso es todo lo contrario a lo que necesitás como actor. Es una mirada de director. No podés tener las dos cosas a la vez. No funciona.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Guau, como algo que un poco te limita.

Hernán Peña: Sí, totalmente. Porque el actor, cuando está actuando, no puede tener esa mirada de pensamiento externo. Si aparece esa mirada, generalmente deja de actuar. El director sí la tiene; es su trabajo. Igual hay actores a los que les gusta mucho dirigir y actuar a la vez, pero no es lo más frecuente. Para mí, dirigir es observar: tomar decisiones, observar y escuchar. Es como cuando empezás a entender más de cine: ves una película y ya no podés dejar de analizar los planos, los encuadres. Al principio puede ser una consecuencia inevitable. Después quizá te olvidás un poco, pero siempre queda algo de esa mirada.

Me gustó mucho lo que dijeron antes: esa idea de lo analógico del teatro, de lo que no es reemplazable. Creo que eso es lo que mantiene vivo al teatro desde hace tantos años. No es filmado, no es reproducible, no es un archivo: sucede ahí, con cuerpos reales, materia presente. A mí me encanta lo analógico, lo que tiene volumen, tacto, materialidad; lo que no es electrónico. Aunque acá usamos “esos cositos”, los teléfonos... pero que no son teléfonos. Son objetos escénicos que reemplazan a los celulares reales. Y está bien que lo anoten.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¿Ah, qué eran? Porque parecían luces o linternas con colores. Sobre todo en las escenas cuando están todas así, o cuando mandan el mensajito y lo prenden. Pero uno no ve el celular real. Para mí, que no sea un celu real suma muchísimo. Yo cuando veo un celular real en escena —o incluso en la tele, cuando un periodista lee un mensaje— me saca. Primero me irrita, y después me saca de la ficción. Me deja de convencer, no importa en qué contexto.

Hernán Peña: ¿Sabés que hay muchísima gente que me dice lo mismo? Con los teléfonos. En *Yendo* hay un montón de teléfonos: todo el tiempo hablan por teléfono. Y fue un tema. La asistente de *Yendo* es la hermana de Cielo, las Pignata. Luz era alumna, actriz del grupo. En un momento se fue con Sergio —no recuerdo ahora a dónde— a Buenos Aires por un año. Cuando volvió, no quiso seguir actuando. Estaba muy tomada por otra cosa y decidió dedicarse a la asistencia y a la dirección. Y le encanta. Es re complejo ser asistente en *Yendo*.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: ¿Trabaja más con director y con elenco?

Hernán Peña: Sí, tiene eso: la articulación entre todo, lo administrativo, los ensayos, pero también las cuestiones técnicas —qué sucede, la música, la luz—. Y para mí una función importante es que me pregunten cosas sobre los procedimientos o las elecciones. Cielo, más todavía, porque nos conocemos hace mucho. Que te interpele, ¿no? Sobre esto o aquello. Porque si te pregunta y vos decís “sí, es verdad”, te obliga a pensarlo. A preguntarte. A no quedarte solo. Sí, sí, obvio. Por eso para mí es re importante —aparte de la confianza— ese rol, que es súper. Acá se usa mucho solo como “el que pasa la letra”, ¿entendés? Como quien te va siguiendo el texto por si te quedás. Pero tiene otra función que es rigurosa, que es esa.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Claro, aportar otra mirada también.

Hernán Peña: Sí, otra mirada. Y desde la base, ¿viste? Cuando hablás con el escenógrafo, cuando hablás con nosotres del equipo.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Claro. Porque hay muchos equipos en el teatro, ¿no?

Hernán Peña: Sí, sí, obvio. Todo lo que es vestuario, escenografía, utilería. El lugar mismo donde lo hacés. La luz, la tramoya.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: En *Las Viejas* creo que hay muchas cosas que bajan y suben. Esos colores me encantaron. Pensaba en esto que decías —y que charlamos ayer cuando nos juntamos—: que el teatro es la única forma artística que sucede y puede ser grabada, pero todo lo otro queda como algo material: una foto, una pintura, un escrito. Y eso es lo que lo diferencia: lo otro es un registro de algo que fue.

Hernán Peña: Claro, los otros lenguajes son el objeto en sí mismo. La película es la película. La pieza plástica es la pieza. Acá la grabación no es la obra. No es eso. Es otra cosa. De hecho, la vivencia es muy diferente cuando mirás... Nosotros, que a veces como jurados del INT o en otros eventos tenemos que ver videos de obras, sabés que no es eso. Porque la vivencia solo la tenés cuando estás ahí, con otra gente, mirando esa obra. Y lo que te pasa por el cuerpo. No es lo mismo. Hay cosas que te parecen larguísimas en video y en vivo decís: “¡Qué rápido pasó!”. En 50 minutos podés sentir que pasó en 10, o al revés: podés pensar “que termine ya” y pasaron 30.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: La segunda vez que vi *Amor* se me hizo corta y dije “¿ya terminó?”. Necesitaba más. Me pareció muy loco. Nunca había visto una obra dos veces. Y esta vez me acordaba de lo que seguía, me autospoileaba... La primera vez, por ser descubrimiento, se me hizo más larga.

Hernán Peña: Sí, para mí las primeras veces tienen eso: lo emotivo no se repite cuando ya la viste. Tenés más detalle la segunda vez, pero no tenés la sorpresa, la emoción.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Y pensaba que un poco por eso elegimos el teatro: la presencia, el aquí y ahora, lo que pasa por el cuerpo y la sensibilidad... y luego la percepción, no sé cómo decirlo.

Hernán Peña: No es solo intelectual. O por lo menos, en el teatro que a mí me interesa, no es solo un disfrute intelectual: es muy sensorial también. La propuesta es que vaya por ahí, a ver si se logra. Viste que hay obras que solo las resolvés en la cabeza, con el intelecto. A mí eso me aburre un poco. No me alcanza. Quiero que me pase algo. Ser transformado. Tener ganas de saltar, de llorar, de reír, lo que sea.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Fuimos a La Noche de los Teatros Independientes, a La Orilla Infinita, y vimos tres fragmentos de obras. Habrán sido treinta minutos en total. En una me quedé llorando literalmente, así. Y salimos y había un DJ, gente bailando, un montón de estímulos enseguida. Yo estaba como: “guau”. No había llegado a procesar lo que había pasado por el cuerpo. Me quedé pensando en esa pausa que genera el teatro: el estar ahí, con la sensibilidad abierta a que pase lo que tenga que pasar.

Hernán Peña: Es re corporal también espectar, estar del otro lado. La gente se empieza a mover cuando se aburre, y vos —que sabés— decís “algo está fallando”. Si no te preguntás nada, si están quietos, relajados, es otra señal. O cuando empieza la risa, el aplauso... también son señales.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Nosotras, en el trabajo que estamos haciendo, lo enfocamos desde una mirada sensible. No desde el puro intelecto. Porque creemos —y en estos años de carrera lo vimos— que el conocimiento no es solo razón. Nos interesa retomar que el conocimiento también se da a través de los sentidos: del tacto, la vista, la emoción.

Hernán Peña: Sí, creo que sí. Y yo siempre pienso —y lo afirmo un poco también— que uno va al teatro porque quiere ver esa transformación. No que todo quede como estaba. Incluso en los personajes más chiquitos: vos ves a un personaje que llega, empieza, y querés ver qué le sucede, cuál es su tristeza, cómo se transforma, cómo es otra persona, u otra cosa le pasa. Y algo de eso le tiene que pasar también al público. Es como una gran metáfora. No te digo que te cambia la vida, no hablo de eso, pero algo en tu humor fue diferente. Entraste de una manera y te vas con algo distinto. O con una idea resonando. En el mejor de los casos, es eso. Pero para mí, cuando va a lo sensible, la idea o lo conceptual queda impregnado de otra manera —esto que ustedes decís—. Te quedan cosas aunque sea una imagen, los abanicos... porque hay algo que se capta con todo el cuerpo y te deja una huella.

Me pasa con obras que, por ejemplo, viene gente a la escuela y me dice: “Yo vi *Rosaura a las 10* cuando estaba en tercer año del secundario”, una obra que hicimos y estrenamos en el ‘98. Imaginate la edad que tienen ahora... Y se acuerdan: “Me acuerdo que hacían tal cosa”, “Me acuerdo de cuando caían las plumas”. Y son cosas que, en algún punto, están unidas a lo emotivo. No estoy descubriendo nada, pero lo compruebo cada vez y me gusta tratar de hacer esas cosas. Y para mí es el compromiso de los cuerpos lo que entrega algo de eso. Cuando ves a alguien súper comprometido, te atraviesa. En el teatro comunitario pensaba siempre en ese poder: lo hacíamos en plazas, en espacios del barrio, y el impacto que tenía ver a una persona usando su cuerpo de otra manera, distinto a como lo ves cotidianamente. Pero sigue siendo tu vecina, la que está todos los días en la vereda. Solo que está usando su cuerpo para jugar a ser otra persona, y eso es transformador. En los grupos de teatro comunitario, cada vez que hacen una función, dos o tres personas se suman. Después habrá que ver si lo sostienen o no, pero algo pasa.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Sí, también pensamos que ahí se rompe el esquema habitual de cómo uno usa el cuerpo, que es más rígido o formal, como “me siento”, “hago tal movimiento”, o cosas que están socialmente pautadas.

Hernán Peña: Claro. A mí me pasa con la música, el teatro, la poesía: más allá de lo que dicen o hacen, ver cómo mueven el cuerpo, cómo se comprometen, transmite muchísimo más que la rigidez. Creo que va por ahí: compromiso corporal igual huella mnémica.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Potencia. Es muy loco. En general pienso mucho —y con este trabajo pensamos juntas— que el cuerpo es realmente todo.

Y si una no frena a pensarlo... porque recién dijiste eso de “estoy haciendo algo obvio”, pero frenar a pensarlo es muy fuerte. Porque es gracias al cuerpo que podés todo. Solo pensarlo nos destroza —pero en el buen sentido— porque nos encanta, y porque está bueno que lo pensemos.

Hernán Peña: A veces terminamos tratando todo de manera automática. Yo me olvido. A veces cambiamos cosas y después digo: “¿Qué hicimos con eso? ¿Cómo voy a hacer tal cosa?”. Depende también del campo al que te dediques: hay campos donde el cuerpo está anulado de acá para abajo. Hoy está más esa cosa de: “Bueno, trabajo de esto, pero hago Pilates”, o algo que conecte un poco más con el cuerpo. Mucha gente hace cosas sin concientizar: “Tengo un cuerpo, tengo elasticidad, no tengo...”. Pero usar el cuerpo de manera expresiva, expresar a través del cuerpo, es otro mecanismo. Y está buenísimo cuando descubris el canto, la voz.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: ¿Tenés para recomendarnos algún texto en particular? ¿De él?

Hernán Peña: Sí. *La canoa de papel* es un tratado de arqueología teatral. Después está *El arte secreto del actor*, que es más un manual.

La antropología teatral lo que hace es comparar distintas tradiciones teatrales y plantea que separar teatro y danza es una herida de Occidente. En Oriente, teatro-danza es una misma palabra. Los actores son actores-bailarines, bailarines-actores. Compara expresiones de distintas tradiciones del mundo y ve qué elementos constantes hacen que el trabajo sea eficaz, más allá del lenguaje y de la tradición. Hay algo que siempre se repite: cuerpos en desequilibrio, manos con oposiciones, ritmos... cosas físicas que están ahí aunque no se busquen directamente. Es técnico, pero está buenísimo. Además escribe de manera muy poética. Después, bueno, Ariadna Muschkin también es una gran referencia. Igual, para ustedes —que van más por la vía de la investigación en comunicación— quizás les sirve desde ese cruce entre cuerpo, poética y pensamiento.

Julia y Emilia: Sí. Yo —Emilia— ahora trabajo de periodista, pero porque es lo que surgió. Periodismo en energías renovables, un nicho muy específico. Pero en el futuro no sé. No sé si soy comunicadora social todavía. Esa es la pregunta. Lo que sí sé es lo que no me interesa: las redes, el mundo del periodismo tradicional, los medios masivos. Este campo —investigar el cuerpo, el movimiento, la acrobacia— ahora que me conecté de nuevo, digo: claro, es por ahí.

Hernán Peña: ¿Vieron la fragilidad de la memoria?

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: No, pero está en nuestra lista. Creo que este año no... no, no creo que ya no.

Hernán Peña: Acaban de salir, no me acuerdo... Sí, la misma. Se van en el verano, se van con los *trepiditos*. Ellos tienen unos mellizos y un hijo más. Ahí va. Y viajan todos juntos, en camioneta. Claro. Daniel hacía... ¿saben si sonido? Sí, hacía algo. Porque Daniel Soto... Soto.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Es chileno, pero está acá. Ah, es el que... es el que hace *Será el próximo capítulo*. No, es el que pensamos que era quien los asiste técnicamente.

Hernán Peña: Es probable. Me parece que sí, porque dejó de ser el elegido; estaba en la parte técnica, creo. Sí, porque montan toda una estructura.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Sí, nos contaron... Me puse una foto. Y con él nos juntamos hace una semana: hicimos también una charla como esta. Y mañana vamos a ver una obra que hace —ya más allá de *El próximo capítulo*— que es una obra de teatro físico, que es de él solo, sobre un poco los ritmos de la ciudad. No me acuerdo bien cómo era el... sí, vamos a verlo. Sí, sabemos lo de la técnica teatral... Me encanta la parte de reseñar —ya sea recitales, teatro— pero bueno, no sabría por dónde arrancar. Pero me encanta todo eso. A mí me encanta ver, saber y conocer los hilos. Conocer más.

Hernán Peña: Ahora está el Festival Fontanarrosa, donde estrena la Comedia Municipal. Hay un concurso que es la Comedia Municipal: por concurso se elige la obra, el director o directora y el elenco. Se hace una vez por año; es importante porque es una de las pocas fuentes de trabajo desde el Estado para actores, actrices y directores. Se estrena ahora una que dirige Miranda Postiglione. Bueno, se estrena eso. También yo trabajo con una técnica que es la máscara neutra. Es una máscara que inventó Lecoq, un pedagogo francés. Es una máscara que no tiene expresión —aparentemente no tiene expresión— y que solamente vive en presente. Tiene unas características: cuando usás esa máscara hacés de vos misma una cosa... No habla, es muda. No tiene recuerdos, no tiene presente ni futuro. Es presente puro. Y bueno, lo que sucede cuando tenés la cara neutralizada... Hablando de expresión corporal: empiezan a pasar muchas otras cosas con el cuerpo. Se vuelve locuente. En general andamos con el cuerpo medio mudo; ahí se vuelve hablador. Comunicás con el

cuerpo y no con la cara ni la voz. Está muy relacionado con la primera infancia: lo tenemos ahí cerca, en un costado... Explorar todo por primera vez. Es hermoso. Le Coq, entonces. Tiene un libro que se llama *El cuerpo poético*. Es muy interesante. Puede ser bibliografía. Yo les paso a quienes hacen Experiencia I, y después se los paso por si les interesa. Lecoq habla específicamente del cuerpo; les puede servir. Es un libro corto, de muy fácil lectura, muy bien diseñado, por capítulos. Y está en PDF. Importante. Es un plomo en la compu, pero... muy cariñoso. Escuchaba a un neurólogo —estas cosas que no hay que creerles mucho, los conductistas o adultas— pero decía que leer en la computadora no deja memoria y leer en papel sí. Un pibe que hace divulgación científica, que tenía muchos programas en la tele... No me acuerdo. Que hace como... No, siento que está... lo tengo por acá, viene. *Brockenstown*, no sé... algo así. No lo recuerdo. Que es de Orwell, creo. Pero bueno, siempre habla desde ese lugar. Puede ser. A mí tener el papel me... siento que queda. Lo otro es como... no sé. Algo de eso pasa. Algo bueno.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Sí, sí. Siempre hablamos de lo que impulsó esta tesina: de cómo lo digital... bueno, tampoco es que nos arruine. Y siempre decimos: no estamos en contra, no nos posicionamos en un lugar de “no, no, ya no más”, porque es imposible. Aparte es complicado: atraviesa todo, ya se sabe.

Pero bueno, esto de cómo... no sé si se pierde, pero se transforma la manera de vincularse con otros. Qué pasa con las individualidades, lo atomizado, o esto de... qué pasa con el grupo. Si es más complejo en este momento hacer grupo.

Bueno, Bondi Colectivo Teatral tiene diez años. Hay algo que... bueno, ya lo contaste, que funciona, evidentemente.

Hernán Peña: Es cada vez más complejo. Hacer un ensayo es mucho más difícil con un grupo que hacerlo solo y con el director; todo se complejiza. Las agendas: hay que acordarlas, es re complejo. Pero bueno, también tiene su premio: está buenísimo. Por ejemplo, en la comedia somos nueve, y encontramos metodologías para sostener cuando no somos todos: reunión cuando siete ya van, ese tipo de cosas. Podemos tomar decisiones. Nosotros trabajamos por consenso y no votamos mayoría nunca; entonces las cosas nos llevan bastante tiempo, porque hasta que no haya consenso no avanzamos. Trabajamos hace 27 años con una psicóloga social, Julieta Serrano. Antes era más regular; ahora es más a demanda, pero dos veces por año vamos, tres a uno. Antes era semanal, ahora menos. Trabajan sobre la dinámica, sobre cuestiones más de Pichon Rivière y todo ese palo —no es que hacemos terapia—. Claro, a la hora de tomar decisiones, por ejemplo: organizar, pensar tareas, objetivos. Producimos muchas cosas, gestionamos muchas cosas aparte

de nuestras horas de trabajo: la escuela, las giras, la construcción de esto, la campaña para agarrarlo al fondo. Cada espectáculo es un mundo aparte: la producción interna, los viajes. Nueve, de los cuales cuatro se sumaron a la comedia hace un par de años. En realidad somos todos originarios del noventa y pico. Yo sé que esto les va a servir para algo. No lo sabremos. Fue medio divague, pero era la idea: divagar, recorrer el territorio. Lo necesitábamos.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Sí, sí. Otra cosa: no nos sale tampoco a nosotras la entrevista formal.

Hernán Peña: ¿Dónde vieron *Yendo*?

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: En La Usina. Y vimos *Amor* en El Rayo.

Hernán Peña: Sí, sí. Esta sala va a ser como la de Rayo: más alta. Es un tipo de sala. Está buenísima. Un poco más alta, así con gradas. Está buenísima. Bueno, no la conozco, es lo que va, porque... se puede desplegar esas gradas largas.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Ah, la que vas como al último escalón.

Hernán Peña: No, a alto. Ah, entonces te metés adentro y... Sí. Te permite jugarlo y usarlo para otras cosas si quisieras. En *Yendo* bien con doble frente igual es bastante complejo, pero bueno: esto de poder tener la sala para poder cobrar toda la extensión. Si es galpón... sí, porque también la disposición del espacio hace a la obra. El recorte. Todo es una decisión muy importante: si va a ser a la italiana, en redondo... La italiana es la habitual, semicírculo. Doble frente. Lo que más se usa es la italiana: los grandes teatros, escenarios rectos. A veces al oído.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Bueno, nuestra tesina al principio tenía más que ver con la parte espacial: cómo se transformaba espacialmente el lugar. Si era un teatro chico o grande, con dos frentes... qué le pasaba al espectador según dónde estaba. Si el actor tenía micrófono o hablaba a viva voz. Si estaba cerca o lejos. O si el escenario estaba más arriba y el público abajo. La primera idea inicial fue sobre cuestiones de puesta en escena.

Hernán Peña: Lo fundamental para la puesta en escena es, por un lado, cómo tomar el espacio escénico: la posibilidad que tiene ese espacio material y cómo transformarlo en un espacio dramático. Eso: el bosque dentro de esa sala, lo

que le aportás de ficción a ese espacio. Cómo articular esos dos universos. Ese es un tema para un director: cómo hacer que se vea “playa”, por ejemplo. Para mí es muy importante esto que decías del espectador, porque yo pienso el teatro desde la percepción del espectador, no desde el escenario. Para mí, el procedimiento es que van llegando imágenes a su cabeza y él arma un relato. Por eso no pongo tanto el foco en lo que sienten los actores y las actrices —“tenés que sentir tal cosa”— sino en cómo llega del otro lado. Por ejemplo: oyendo que hay humo y una luz, yo me imaginaba el bosque. No era nada, pero con la luna roja... Si esa luz no estaba roja, no era lo mismo. Era roja y te metías ahí. O los sonidos, los pasos. Siendo por ahí más evidente la búsqueda de los cambios de ritmo que generan cosas en la sensorialidad. Aparte, varios sentidos sinestésicos: el oído, la vista, funcionando en simultáneo, con informaciones no siempre iguales.

Pensar en los opuestos. Tratar de evitar hacer lo que digo o decir lo que hago. Que vayan por dos caminos diferentes. Hay un momento donde se unen y otros donde abren más que cerrar sentidos. Entonces trabajo mucho en la oposición entre lo que estoy haciendo y lo que estoy diciendo. La oposición como dos canales diferentes de información: dos relatos distintos. Puedo hacer una secuencia: corto una flor y después hago que esa misma secuencia sea para matar una hormiga. Con las mismas acciones lo uso para cosas diferentes. Son procedimientos muy específicos. Se llaman “equivalencias”: hacer que una persona haga una secuencia con una espada y después la misma secuencia, pero con una flor. Entonces el cuerpo tiene algo parecido, pero un poco extrañado de sí mismo, y eso se vuelve cautivante. Pasó con las flores: en *Amor* hay un momento en el que se van pasando un ramo de flores de uno a otro. Es el inicio de la obra: se los tiran. Trabajamos también con otros objetos que no sean la flor. Entonces no lo tratamos como un ramo de flores, pero no es para que alguien lo vea necesariamente. Simplemente, en la percepción hace algo que te llama la atención. Hay algo un poco extrañado que cautiva. No ves el procedimiento, pero algo te llama.

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: Mañana vamos a ver a Daniel, del que hablamos antes.

Hernán Peña: ¿Dónde están?

Julia Pérez y Emilia Lardizábal: En la EMAU. ¿Y estas dos obras las escribiste vos?

Hernán Peña: Son creaciones colectivas. Hay distintas formas de hacerlo, pero *Yendo* se dividió por equipos. También fue un tema que apareció al indagar primero la temática que estaba dando vueltas: la noche fue el primer tema del que querían hablar. El tema del oscuro, lo que se veía. De ahí llegamos a *Yendo*.

Pero bueno, partimos investigando sobre la noche: algunos textos que hablaban de la noche, de la luna, de los eclipses.

Las escenas las dividimos por equipos. Primero presentaban las actrices y los actores una situación, y sobre eso fuimos trabajando. Escribíamos, después las perfeccionábamos por equipos: tal equipo trabajó con la oficina, tal con la música, tal con tal... Como un equipo de dramaturgos. Lo que sí hago yo es el corte final. Más allá de que haya escrito también concretamente, hago ese corte final: decir “esto va acá, esto va allá”, como la edición del director en una película. “Esto lo saco, acá pegué un poquito, de esto no hablamos tanto, lo sacamos, esto va acá, esto va allá”. *Amor* fue un re laburo. Fue *patchwork*. Muchísima cantidad de material que nos quedó afuera. Lo que vamos a hacer es la *versión 2*, que es otro material que también habla sobre el amor, pero desde otro lugar. El tema es que te obligan a ponerle subtítulos porque ya están los nombres más o menos “alucinados”: “Argentoles”, claro, tiene uno y ya está. Entonces siempre hay que poner un subtítulo que lo diferencie. Pero eso no creo... A mí me gustan las palabras cortas: *Yendo*, *Amor*. Son fáciles de recordar. Pero claro, estás diciendo “amor, amor, amor”, ¿no? *Amor al cubo*. Bueno, tengo mucha información. Gracias, gracias por el interés.

b. **Mónica Toquero**

[Acceso al audio](#)

Desgrabación:

Julia y Emilia: Bueno, teníamos unas preguntas ensayadas, pero la idea es que sea una charla y que todo lo que surja sea bienvenido. En primer lugar, gracias por estar acá y por tu tiempo. Es muy 17 de diciembre, muy diciembre. La otra vez estuvimos charlando con Hernán y ahora queríamos hablar con integrantes del elenco.

Mónica Toquero: Gracias. Ni con ninguno hubieras tenido inconveniente, porque somos, la verdad, un elenco maravilloso. Me encanta. Sí, de verdad. No lo digo porque me estén grabando. Y además, a mí particularmente me gusta trabajar y aportar a jóvenes. Porque sé que apporto cosas que a lo mejor no estamos de acuerdo o que quizás para estas mentalidades son casi... pueden

ser incomprensibles. Pero bueno, me parece que está bueno que se conozca de dónde venimos, por qué y de alguna manera llegamos a este lugar, porque hubo otro lugar. Hubo otras formas. Y bueno, me parece que está bueno. Así que me gusta mucho trabajar con mis compañeros, que son obviamente todos más jóvenes que yo. Y me gusta mucho poder charlar con gente joven.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Para empezar, y esto también es más formal de la tesina, me interesa si querés contarnos tu formación en el mundo del teatro. Sí. ¿Cómo llegaste? ¿De qué? ¿Cuándo? ¿Sos de Rosario?

Mónica Toquero: Rosario. Sí. Yo soy de Rosario, y en realidad sobre el escenario estoy desde muy chiquita porque bailaba. Bailé durante muchos años. Empecé muy chiquita, hace mucho tiempo, o sea, ya te digo, con seis, siete años. Soy de arriba, sobre el escenario. Bailaba. Bailaba, sí. Sí, o sea que siempre estuvo el teatro como muy metido en mí.

Después, bueno, por cuestiones de mudanzas, de trabajos de los padres, de las madres —o sea, cuestiones— dejé de bailar y empecé a hacer teatro con una persona muy conocida de acá de Rosario en ese momento, que no será un hombre porque ya en ese momento éramos más jóvenes. Y con ella empecé a hacer teatro y, bueno, después de ahí nunca dejé de hacer teatro.

Hice mucha poesía, me formé mucho con la poesía. Uno de mis adorados es el poeta santafesino José Pedroni, que para mí es maravilloso y que, bueno, después, muchos años después, hice un espectáculo sobre Pedroni cuando se cumplieron los 100 años de su nacimiento. Y bueno, después medio que dejé un poquito de estar así tan, tan, tan fuertemente sobre las tablas. Pero bueno, seguí en la escuela de mis hijos, porque cuando uno tiene esta cosa siempre la pone en algún lugar. Claro. Entonces era la que organizaba el acto, la obra de teatro de los padres y ese tipo de cosas. Pero fue por un poco, un poco tiempo.

Y bueno, después me llamaron —una persona que me conocía, una señora que antes era directora mía del Centro de Estudio Brasileño; yo bailaba en esa época en el consulado—. Me llamó para que haga una participación en una fiesta que había española, porque sabía que yo podía bailar y que le podía cantar: “Y vos podés cantar, y vos podés bailar, y vos podés un poquito hablar”. Entonces hice una participación cortita, y bueno, ahí ya me volvieron a traccionar de esa manera, y ya empecé a volver a estudiar y a hacer talleres y a mezclarme otra vez en este medio, y a empezar a hacer cosas propias con esta mujer, con la idea del tráiler. Hicimos muchos unipersonales. Después empecé a

armar mi grupo. Yo tuve un grupo durante muchos años que se llamó Grupo Rosario Teatro, con el que viajamos, hicimos temporadas en Villa Gesell, en Miramar. Teníamos un grupo con varias obras dando vueltas, hasta que después tuve una sala con un socio con el cual no me fue bien y entonces.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¿Acá en la ciudad?

Mónica Toquero: Acá en la ciudad. Entonces, bueno, me bajé de ese proyecto y seguí haciendo esto siempre de alguna manera: o convocada o, generalmente, de moto propia. Buscando a veces a Buenos Aires, a buscar, a leer y trayendo, convocando. O iba a ver a veces las muestras de los chicos de la Escuela de Teatro. Entonces convocaba también actores según lo que me parecía que necesitaban los personajes y la historia que les quería contar. Así que bueno, yo medio como que me moví por varios lugares: sobre el escenario, abajo del escenario, en la producción. Y a esta altura, bueno, hace doce años estoy trabajando con Hernán, Cielo y los chicos de Bondi, que se formó hace diez años, desde el inicio de Bondi.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Y con Hernán, ¿vos te referís a la comedia de Hacer Arte?

Mónica Toquero: No, me refiero a Hernán. Dos años antes hicimos *Canillita*, porque él vino de asistente de dirección —ahora se me fue el nombre de esta mujer— y hicieron una convocatoria y soltaron la comedia y yo me presenté. Y bueno, ahí lo conocí. Y trabajamos ese año y al año siguiente con *Canillita*. Y bueno, después ya enseguida él abrió la posibilidad de los cursos. Así que cuando abrió la posibilidad de los cursos, ahí estaba. Y más allá de otros talleres o lugares donde yo puedo ir a investigar, siempre me quedo ahí porque es mi casa y hay muchas otras cosas.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Qué bien. Y tuviste también el rol, no solo de actriz, sino también de productora, mirando vos tu propio espacio y tu obra.

Mónica Toquero: Sí. Ya ahora, ¿viste? Bondi tiene otro sistema. Bondi tiene un sistema de trabajo muy común, incluso hacemos comisiones. Como somos muchos —que la verdad que hay pocos grupos que se dignen de ser tantos— entonces armamos comisiones: comisión de publicidad, de vestuario, de escenografía. Y entonces, bueno, ahí vamos armando y es como el trabajo se reparte. Y la verdad que es un placer trabajar. Es un placer trabajar con Bondi. Para mí es un lujo. Es increíble. Porque es un grupo heterogéneo. Hay de todo:

desde un clown, un cantante, un bailarín, una actriz que viene del teatro... O sea que estamos muy heterogéneos y creo que en eso radica la riqueza de Bondi. Totalmente. Así que sí, esto es un recorte muy contento de ellos. Y además esto que ustedes hablan del cuerpo... Bueno, ustedes vieron *La gozolana del mago*. No sé si vieron anteriormente *Grotesca* o *Antígona*, que son nuestras dos primeras producciones. Y siempre el cuerpo... O sea, el cuerpo... Si no está el cuerpo... De hecho, cuando yo trabajo como docente y trabajo con grupos nuevos, las primeras clases las tratamos de dar sin palabra, porque la palabra dura un poco a veces. Y es preferible que aprendan primero a romper todas las ataduras que tenemos con el cuerpo —que las tenemos. Y muchas. Y muchas. El teatro sí hace maravillas. Es maravilloso lo que se puede hacer. Y lo que puede hacer la gente que a lo mejor no cree que lo puede hacer. Eso es más importante todavía. Sí.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: A mí siempre me llama mucho la atención eso. Porque también, además de las obras y movimientos, va a haber alguna clase de teatro como de observadoras. Y me llama mucho la atención eso, la facilidad de poder romper con esos esquemas de estructura, de cómo uno se mueve y cómo está, y poder ser libre y jugar con el cuerpo. Y ahí se generan muchas cosas muy interesantes.

Mónica Toquero: Es impresionante. Es impresionante. Porque la palabra que vos dijiste es fundamental, que es *jugar*. O sea, un niño... Yo tengo una nieta de un año y nueve meses. Es una cosa preciosa. Y bueno, es el juego ese. Es el que podemos lograr los actores cuando realmente nos ponemos en el lugar de que vamos a jugar. Que es eso lo que hacemos cuando actuamos. Y entonces le damos al cuerpo todas las posibilidades de que haga lo que tiene ganas de hacer. Después el director se encarga, ¿verdad? Claro. De limpiar, de decir “me gusta esto”, “esto no”, “esto es mucho”, “esto es poco”. Pero eso es maravilloso. Cuando la gente se da cuenta de que lo puede hacer, se nota. Se nota una persona que lo está haciendo por obligación y se nota la persona que está disfrutando. Es tan claro. Es muy transparente. Es muy transparente, porque aunque no lo vean ustedes, que ven el teatro, o yo que veo teatro, lo vemos a lo mejor desde un lugar más técnico, pero el público a lo mejor no lo ve en forma técnica, pero lo percibe de otra manera. Sí, sí.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Se percibe diferente. Total. Para mí sí, se nota. Es la pasión con la que uno lo hace también. La pasión y eso... Lo olvido. Y va. Y ahí va.

Mónica Toquero: Una liberación de dejar un rato, capaz. En mi caso sería dejar a Julia por llevarla, pero... Sí, que tampoco es la cuestión de estar cómodo, porque es: me exployo, bueno, y después me acomodo. Eso, claro. Y me parece que estar en el cuerpo es —yo creo que es más importante que la voz. Sí. Porque yo tenía un tío que tuvo —les cuento las historias íntimas— cáncer de garganta. Y cuando se quedó sin poder hablar —era una persona muy histriónica, con su palabra, con todo— pero cuando dejó de hablar, su gestualidad se hizo tan impresionante que seguía siendo el protagonista. Guau. Entonces, a lo mejor estábamos pensando: “¿Qué hacemos para fin de año? ¿Armamos algo? No sé qué”. Entonces él escribía: “Yo hago de mudo”. Tenía esa salida. Y la expresión de cómo salía ese cuerpo a decir “yo hago de mudo” tiene mucho que ver. Sí, total. El cuerpo es maravilloso. Sí, sí.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Me hacés acordar a lo que hablábamos con Hernán, entre nosotras bastante, que es: siento que por ahí la palabra va del lado de la razón. Quizás proponemos razón a una audiencia y ahí luego eso boza. Y lo que nosotras pensamos con este trabajo es que conocer el mundo —o si nos llevamos a los términos de la facultad, que es trabajo— el conocimiento puede ser por la razón, pero también por la emoción, los sentidos y lo sensible. Y eso queríamos encarar con esto, que es lo que estás diciendo. Y me hizo acordar eso: que la razón, todo bien, pero hay más. Claro.

Mónica Toquero: Es también, me acuerdo, como uno lo sienta, como uno lo perciba. Yo he tenido grandes discusiones con una escritora maravillosa, que no está más con nosotros, pero con una mujer muy especial, Fanny Trainer. Y hablábamos siempre —las dos éramos muy amigas— sobre esta cuestión de que una imagen puede valer más que mil palabras. Entonces ella, la escritora, y yo, un poco de todo, así de entrevida que soy. Y entonces teníamos muchas de estas discusiones. Porque la imagen —que también un poco tiene que ver con el cuerpo, porque es lo que se ve— es muy fuerte. Es muy fuerte. O sea, hablando del teatro, que a veces un momento de una mirada entre un actor y una actriz, o un cambio de cuerpo de un actor o de una actriz, vale más que si le hubiera dicho “no te quiero”. Entonces, vamos, vaya hacia el cuerpo: es importante.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, totalmente. Hace poco vimos una —como tal por el marco de trabajo— una obra muy personal de teatro físico. Yo en particular nunca había visto algo sin diálogo, una obra sin diálogo. Y yo dije: “Bueno, a ver, ¿qué pasa?”. Y salimos, creo que las dos salimos... Yo completamente atravesada. Por momentos me encantó, por momentos me angustió. Increíble cómo esto de no... sin ninguna palabra, transmitir un montón

de cosas y entendés, o por lo menos cada uno arma su propia idea y su propia interpretación. Así que sí, increíble. Es como la música.

Mónica Toquero: Ahora, creo también que si hablamos de teatro, también tiene que estar la concepción de que estamos haciendo algo para otros; y que el otro —esto que vos dijiste es importante, por lo menos para mí— el otro tiene que entender lo que quiera, pero *algo*. Si se queda fuera, a mí particularmente, por más que sea divino, no me sirve. A mí. Que me parece que a veces puede pasar. Sí, porque a veces hay búsquedas —a los bailarines les pasa mucho esto— la búsqueda es sobre la excelencia, sobre... “Di cuarenta y cinco piruetas”. Y la verdad que hubiera preferido que dé dos y que a mí me lleguen al alma y que me hagan llorar. A que dé pirueta para cantito. Me mareo, no me importa más. Digo esto, ¿no? Que a veces también tiene que ver con esta decisión de: ¿qué quiero transmitir con lo que me pasa? Me parece que es importante tenerlo claro. Y sobre todo si no vamos a hablar, porque hablando es muy fácil. Digo, escribo, me siento en una silla y ya. Pero me parece que el otro es más interesante. Pero cuando se juntan las dos cosas bien hechas —o sea, con una palabra bien escrita y un cuerpo que desborde según lo necesario, porque también, viste, tampoco... Si me saco la flor del ojal porque te la quiero dar a vos, porque tus ojos son... viste que hay cantantes que hacen eso. Muy literarios. Todo su movimiento tiene que ver con lo que están cantando. Bueno, que así: que sueña, ¿no? Pero sí, yo creo que el cuerpo es maravilloso y, con la posibilidad que tenemos de poder hacerlo en todos los cuerpos. Somos muchos cuerpos distintos. Yo tengo una edad distinta. Si bien me encuentro entrenada por la actividad que he hecho en mi vida, pero de todos modos... Y me parece que está bueno esto también de que todos los cuerpos tienen posibilidades de hacer, de manifestarse.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Y ese abordaje... ¿cómo...? En los grupos en los que estás, Bondi, por ejemplo, ¿cómo lo...? No sé si lo describirías, pero ¿cómo lo trabajás? ¿Cómo te preparás antes de actuar? Quizás también... Son dos preguntas distintas. Son dos preguntas distintas. La que quieras responder primero.

Mónica Toquero: Mirá, el abordaje de los cuerpos... eso se lo tendrías que preguntar —no más— cómo él arma la situación. Pero en general lo que vamos haciendo es trabajar de lo mínimo, desde el movimiento mínimo al máximo, para volver al mínimo. Por ejemplo —el ejemplo hace como cientos de millones de cosas— por ejemplo, buscar los desequilibrios; trabajamos mucho los desequilibrios; trabajamos mucho la columna, porque la columna, un mal

ensamble, marca un montón de cosas. Trabajamos mucho... Ahora, en *Amor*, por ejemplo, teníamos que buscar estas personalidades específicas, a ver a dónde las buscábamos, con qué detalle, con qué caminar, con qué gestualidad, qué forma teníamos de mover los brazos, qué máscara hacíamos con esto y qué contramáscara iba con ese personaje. De hecho, hay personajes que tienen durante la obra máscara y contramáscara, siendo el mismo. Entonces, trabajamos todo eso. Y antes de la función, en general lo que tratamos es de calentar y trabajar estos cuerpos según el personaje que vamos a... a qué tenemos que hacer, cada uno; y, por supuesto, la entrada en calor. Entrar en calor físicamente como entra cualquier persona —digamos, tiene que entrar en calor. La voz y el cuerpo, obviamente.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Algo que quería preguntar, porque es una cosa que nos llamó mucho la atención, o por lo menos a mí me gustó mucho de la obra, es esto de que, bueno, primero, que todo el tiempo están en acción, no salen nunca a escena. Y eso es increíble, porque son muchos y están todo el tiempo actuando. El cuerpo está todo el tiempo en el personaje, eso a mí me llamó mucho la atención. Y también el hecho de cuando construyen la escena todos juntos; cuando se forma esa grupalidad de un conjunto, de generar algo, una figura o algo, todo en conjunto. Eso es como algo que está buenísimo desde lo compositivo, y entiendo que también en este colectivo está bueno construir.

Mónica Toquero: Es hermoso construirlo. Solo se puede —no es porque yo lo halague a Hernán solamente, sino también a Celo— solo se puede con dos cabezas como ellos. *Amor* es una obra muy completa, muy compleja. Tiene muchísimos recursos. Hernán es complejo. Es complejo. Bueno, nosotros cuando hicimos *La Tezca* también fue una obra donde había escenas —o sea, nada que ver con esta— pero también había escenas y había grupalidad. En eso nosotros tenemos un destaque o una marca que está bien que la tengamos, porque somos muchos y está buena la grupalidad.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ver gente junta es hermoso.

Mónica Toquero: Sí, y ver cómo también todos se mueven en conjunto. Todo es impactante. Es muy atractivo ver el mensaje que genera o el sentido que se construye. En *La Tezca* nosotros teníamos todos atrás percheros, un perchero cada tres, y éramos dieciocho en *La Tezca*. Íbamos sacando escenografía, haciendo escenas, haciendo canciones o movimientos grupales, y después otra escena; y había gente que se cambiaba ahí atrás, se descambiaba totalmente, se cambiaba totalmente. O sea, también es complejo. Pero yo sabía que salía

del escenario de la grupalidad y yo tenía que ir así, así, y un vaso venía a mi mano porque tenía que salir del escenario. Eso es casi mágico. Eso se logra con el trabajo que hacen de disposición... casi el cielo y el mar... y te vuelve a ver, porque hay un grupo muy increíblemente unido por el destino divino. Claro. En ese momento teníamos una chica que tocaba el acordeón, después está Facundo que toca la guitarra, José que toca el clarinete... O sea, vos no sabés lo que fue. Impresionante.

Y *Amor* es más compleja todavía. Es complejísima. Es muy compleja de hacer, de recordar: “¿Dónde voy? Yo voy para allá... les cago la vida...”. Y mucha escena en conjunto. El movimiento de veloces por momentos. Se cruzan y nadie se choca cuando se cruzan.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Están muy ensayados, claramente. Trabajado. Es muy espectacular. A nosotras nos fascinó. Porque sí, notamos todas esas cosas; quizás por observarlos un poquito —no sé, no minucioso, pero nos gusta— entonces veíamos muchos detalles. Y la cantidad de recursos, sobre todo también, que imagino que va a haber más, que quizá no sabemos porque no subíamos teatro mutuamente, pero desde recursos técnicos, desde recursos del diálogo, del cuerpo, de la construcción colectiva... hay un montón de cosas para analizar. Está buenísima.

Mónica Toquero: Sí, la verdad que sí, que es una obra que tiene... para analizar es maravillosa. Porque tenés para analizar un montón, porque te vas metiendo. Y yo —porque analizo mucho, supongo— con mi familia, con mi marido, que va y ve tres, cuatro veces la obra, es como que la reconoce, reconoce las cuestiones. Que también eso cambia igual todas las veces.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Seguro.

Mónica Toquero: Esto que hablábamos del espacio, por ejemplo. Porque el teatro está vivo, entonces es imposible que dos obras sean iguales. Y los cuerpos están distintos. Porque a mí me pasó la cuestión de la Virgen, que yo estaba con una rodilla así. Y yo me veo —claro, el público no lo sabe, pero yo me veo caminar, esto lo repongo— yo me veo caminar en un video que me mostró un compañero: cómo se nota que yo estaba dolida. Pero si vos me preguntabas en ese momento, a mí no me dolía absolutamente nada. El único momento donde se notó mi rodilla fue cuando caí de rodilla —que había que caer de rodilla— y dije: “¡Oh!”. Y mi compañero de al lado —fijate lo que es Bondi— me agarró y me dijo: “Yo te levanto, yo te levanto”. Entonces eso es también los cuerpos. Eso también es: que el cuerpo del otro te signifique

seguridad es muy importante. Yo, que trabajé en un unipersonal y voy a trabajar este año otro muy personal, agradezco profundamente el trabajo de aquí.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, porque también —perdón, tengo muchas preguntas pero lo digo antes— también esto de que el cuerpo se entienda más allá de decir nada. Estoy segura que sí, que lo deben trabajar también; de no hablar y saber qué está pasando, el trabajo del otro.

Mónica Toquero: Totalmente.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: No, iba a preguntar porque hablaste de unipersonales, y tenés esas dos experiencias: de unipersonal y de grupos grandes. No sé... comparar no es la idea, creo, pero no sé cómo son los trabajos de cada forma.

Mónica Toquero: Y son muy distintos. Muy distintos. O Hernán nos contaba —bueno, vuelvo a Hernán, porque sí, hablamos con él— de cómo armaban, qué dinámicas tenían para armar las obras: que buscaban un tema, los compañeros en común... Mirá, en el caso de *Amor*, además —te digo, no sé si te lo dijo— nos quedó material.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ah, creo que sí. Dijo que tenían un montón de cortes.

Mónica Toquero: Nos quedó una cantidad de material impresionante. Porque nosotros decidimos *vo/ver* a hacer una nueva producción en un momento dado. Entonces dijimos: “Bueno, ¿de qué queremos hablar?”. Ya habíamos trabajado sobre el grotesco, hicimos la obra... “¿De qué queremos hablar?”. Estábamos trabajando vanguardia. “¿Y para montar algo nuevo?”. Bueno, y alguien dijo: “¿Y si hablamos del amor?”. “Bueno, ¿de qué amor?”. Esa fue la primera discusión. A ver: el amor... tiene muchas formas. Es inusitadamente enorme. Entonces, si empezábamos a hablar del amor que yo le pongo a mis nietos, o a mi marido, o a mi amiga... eran voladas. Bueno, así que decidimos hablar del amor de *este* amor. Este amor de... o sea, de pareja; romántico; de trío; sexual; romántico, depende cómo cada uno lo quiera mirar. Bueno, y a partir de ahí Hernán empieza a tirar algunas cosas: algunas improvisaciones, algunos... no sé, a veces arma duos, a veces arma tríos, y a veces, bueno, “dos grupos de cinco y tal cosa”. Y bueno, y se va recolectando material.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¿Y cuándo empezaron?

Mónica Toquero: Sí, lo que pasa es que con *Amor* empezamos antes de la pandemia.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro, qué locura.

Mónica Toquero: Después se cortó, después seguimos en pandemia por Zoom.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ah, claro.

Mónica Toquero: Después fuimos —ya te digo— recolectando material de todo tipo. Hasta grabado, porque lo filmábamos, ¿viste?

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro.

Mónica Toquero: De todo tipo. Tenemos un montón de material. Sí, sí, es imposible hacer un recorte. Después él seleccionó, se quedó con esto. Pero quedó un montón. Quedó un montón de material. Es que va muy amplio.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, eterno el tema amor.

Mónica Toquero: Claro.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Al principio hablaste también un poco de qué sentís con el público. Qué vínculo como actriz... no sé si... No es qué esperar del público, sino... O qué esperarás... ¿Cómo ves esa relación como actriz para con el público?

Mónica Toquero: No sé si un actor o actriz tiene un objetivo. Cada uno... Yo creo que... Yo particularmente creo que... Yo hago teatro para *todo* el público. Para todo el público. O sea, no hago distinción de sexo, religión, eh... dinero, posición económica, política. O sea, me parece que estar sobre el escenario significa, sí, poner lo que yo pienso sobre el escenario con mi obra. No tengo por qué decir: "Miren que yo soy... ¿eh?". Pero si yo pongo una obra, se supone que elegí esa obra, o elegí estar en esa obra porque estoy de acuerdo con lo que estoy manifestando en esa obra. Ya ahí estoy poniendo lo que quiero.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, sí, estabas hablando de eso.

Mónica Toquero: Yo hago teatro para todo el público que me venga a ver. No quiero dejar a nadie afuera. No quiero que nadie deje de entenderme ni deje de

venir. Porque... es una patada en el hígado para... para el piberito, para el muchachito, ¿me entendés? Me parece que el teatro tiene que ir más allá de eso. O sea, la relación que tengo con el público es, primero, de respeto absoluto. Absoluto. Me parece importante no... no pensar que el público es tonto. O sea, no dar tantas explicaciones al público, sino hacer. Esto de que el cuerpo, y la palabra justa, y no de más. Porque si no... el público... No son niños. Ni a los niños los tratamos de tontos cuando hacemos infantil, ¿eh? Entonces... o sea: tener ese respeto por el público, que no son tontos. Y que, bueno... los respeto, los quiero a todos. Mi hermano me dice: "Me aplaudo a quien tenga ganas, ¿no?". Me aplaudo. Sobre todo, desde el respeto.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Me parece que eso es fundamental. Me parece muy interesante esto de decir... de no dar todo sobre las... de no dar toda la información o querer explicar cada cosa. Porque también lo interesante del arte en general, y de, bueno, el teatro también muy fuerte, es esto de que vos salís de una obra y la gente se pone a discutir, o a decir: "Yo viví esto, me gustó esto...".

Mónica Toquero: Es eso lo que tenemos que generar. Porque si no generamos eso, la verdad... Sí. Si queda todo dado... no hay... Es que ahí se termina, se completa. O sea: nosotros venimos ensayando, y las personas que se bañaron, se cambiaron, se tomaron un vehículo para venir al teatro, ven la obra y después van a su casa o a tomarse un café y charlan sobre lo que nosotros hicimos. Y así se completa el teatro. Si no, no existe el teatro. Es decir, el otro que te observe. Claro. O sea que estaríamos ahí... y adivinamos. Hermoso.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Está buenísimo eso. Sí. Después te pregunto... además de... no sé si es personal, pero... a mí me llama la atención, como nunca hice teatro —he hablado con un micrófono y que me vea gente, pero hasta ahí— ¿cómo vivís vos eso de... cómo la gente está mirando? ¿Te desconectás? ¿Te abstraés completamente?

Mónica Toquero: Y... depende de cuál sea la obra que esté haciendo. Hay veces que uno tiene —porque así lo exige la apuesta— que mirar al público. Sí. Y es muy interesante la mirada del público. Mirar al público a los ojos es maravilloso. Y hay veces que no. Tenemos que conservar esta cuarta pared. Claro. Y trabajar con eso como premisa. Claro. O sea que todo depende un poco de cuál sea el criterio de la apuesta. Claro. Pero la presencia del público se siente, obviamente. Es energía pura. Sí. Entonces es perceptible.

Inevitablemente la percibimos. Y además también cuando hay una risa o cuando hay un aplauso.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro. Hernán nos contaba esto, de que cuando ve que el público a veces se mueve o mira las luces, dice: “Es porque algo malo está pasando”, o “como que se está aburriendo”, o “se hizo largo”. Son como pequeñas señales. No sé, es interesante. También nos decía que a veces el público se ríe y él piensa “acá se tenían que reír, acá estaba pensado”, y después sucede.

Mónica Toquero: Viran el camino. Pero tiene que ver con esto que decíamos antes, de esto de que está vivo. Está tan vivo que provoca a veces lo que uno no cree que puede provocar.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro. Impredecible. Sí, aparte cada obra que hacen va bastante diferente, y luego se hace en un lugar diferente.

Mónica Toquero: Claro. En un tiempo diferente también. Es todo un juego. Entonces cada uno lo recibe de una manera distinta. El público... cada una de esas personas que está sentada en la platea es diferente a la que vino la función anterior. Entonces es lógico que perciba distintas cosas. No, no... no podemos pretender que sea todo exactamente igual, porque sería una cosa mecánica espantosa, además. Y nosotros estamos distintos. Y ellos son distintos. Entonces, bueno, es lógico que pase eso. Pero es hermoso también.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí. Súper interesante. Real. ¿Qué es lo que más disfrutás de hacer teatro? Y en eso de hacer teatro, ¿qué es lo más difícil?

Mónica Toquero: Claro. Mirá, yo disfruto mucho los ensayos. Yo disfruto muchísimo —muchísimo— los ensayos. Casi tanto como las producciones. Compartir con mis compañeros es maravilloso. Son momentos sanadores. Y por ahí lo que menos disfruto es lo que tiene que ver con producción. Que, digamos, es lo que los actores no tenemos ganas de hacer. Pero lo hacemos porque no tenemos productores. Claro. Tomamos el rol un día u otro. Y sí, inevitablemente tenemos que hacer un poco de todo. Sobre todo en el teatro independiente que hacemos nosotros. Pero eso... pero los ensayos para mí son uno de los momentos más lindos de mi semana. Es el día del ensayo.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Qué lindo. Sí. Bueno, nos has dado un montón de lindas palabras, la verdad, y nos has compartido algo muy lindo. Yo no sé si

de nuestro lado, seguro hablando, busqué algo más, pero no sé si hay algo más que nos quieras contar o que te gustaría...

Mónica Toquero: Esto, que yo creo que... El teatro... Una pregunta. Bueno, yo cuando doy clases les digo a mis alumnas —he tenido varios grupos de alumnas que a lo mejor vienen y dicen: “Sí, porque a mí me dijo mi terapeuta... me dijo: ‘Vine acá a hacer teatro porque...’”—. No es el taller de teatro. Generalmente van a un taller. Yo he dado talleres en clubes. Nosotros no somos psiquiatras ni psicólogos. No es terapéutico. Lo dejo clarísimo: venir a hacer teatro *no* es terapéutico.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Me encanta.

Mónica Toquero: Claro. Porque es una responsabilidad muy grande. O sea, que una persona venga y se crea algo que no va a suceder... Sí es sanador. Sí es sanador. Yo tengo absoluta convicción de que es sanador. Por el solo hecho de poder compartir con otro, de poder liberar tu cuerpo, de todo lo que se provoca en ese rato que usamos para hacer teatro. Porque en cada una de esas cosas chiquititas estamos haciendo teatro: compartiendo con el otro, mirando al otro, poniendo en juego el cuerpo, cantando. Porque no hay cosa más hermosa que cantar con otros. Es hermoso. Cuando se escuchan muchas voces, aunque sean voces que están mal... queda lindo, es hermoso. Se genera algo muy único. Es lindo. Así que bueno, eso. Eso siempre lo digo porque me parece que es importante. La gente muchas veces inicia un taller con una derivación muy auténtica.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Te iba a preguntar algo, pero no sé cómo relacionarlo con el teatro. ¿Cómo te llevás con lo digital? O esto que hablábamos al principio, que yo te contaba...

Mónica Toquero: Me llevo muy mal. Por eso tengo compañeros tan amorosos que me indican todo lo que tengo que hacer. Entonces me mandan la información y me dicen: “Moni, tenés que poner... qué sé yo... copiar y compartir”. Me indican. O mi hija. Porque yo creo que, a esta altura de mi vida —yo soy bastante mayor—, tengo el poder de decidir qué quiero aprender y qué no, en qué usar mi tiempo y en qué no. Entonces no tengo ganas de usarlo en aprender a estar con el teléfono, porque no me gusta. Yo, a la mañana, lo miro a ver si me mandan... Y cuando por ahí se me da por entrar a alguna de las redes sociales, me doy cuenta de que estuve una hora... de una hora de mi vida, que podría haber estado tomando sol en el patio. Y digo: “No, no tengo ganas de

aprender para que me consuma". Reconozco que... porque tengo una hermana que tiene más o menos razón. Me dice que yo me "pago con la mano". No tengo ganas. No me llevo bien. Me gusta lo que hacen muchas veces con la virtualidad, me encanta. Me parece que todo lo que está pasando en relación a la difusión, por ejemplo, la mano que nos da la difusión, todo esto es maravilloso. Como nunca hemos tenido apoyo de nadie y mucho menos posibilidad de estar ni en la tele ni en la radio, porque todo es caro. Entonces me parece maravilloso. Ahora, si yo lo tengo que hacer, sinceramente... no, no es lo mío. No me llevo bien. No lo descarto, lo comparto. Me gusta estar presente, que me expliquen, que me digan, que me manden. Me parece regio. Lo prefiero volante, por supuesto. No soy cerrada. Pero no de hacerlo yo, ¿me explico? No lo sé manejar, ni lo quiero saber manejar. Lo tengo muy claro.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: A veces nos pasa que lo que dijiste: estar una hora mirando una cuenta pueden pasar una o dos... o más. Y salió un poco este trabajo por el hecho de encontrar en el teatro un espacio en el que uno está presente, y su cuerpo, su mente y su atención están presentes por una hora, una hora y media, dos... lo que sea. Es muy difícil en el día de hoy, en el mundo en el que vivimos, que hay todo el tiempo estímulos. Yo creo que debe ser el único lugar donde la gente apaga el celular.

Mónica Toquero: Y en el cine, que ni siquiera es cuestión de los chicos: con los padres, ¿no? Yo... si hay alguien que odio... El otro día en La Comedia miré a una mujer, que yo creo que no está muerta de casualidad por una mirada... Ya te dicen que apagues el celular. Apagá el celular. Siempre suena uno. Sí, sí, es real. Es terrible. Pero te lo dicen. Te piden "apaguen los celulares". Lo ponen y... se olvidan. Pero si yo me siento y te dicen "apagá el celular"... ¡pagalo! No, no, no. Entonces, a mí eso me fastidia. Me fastidia mal. Y con mis nietos me pasa igual. Yo a mis nietos los llevo mucho al teatro porque creo que es lo que más... me parece que lo más importante que podemos dejar es el recuerdo. Los recuerdos. Los recuerdos son esto: "Fui al teatro". Yo trato de hacer ese tipo de cosas con ellos, porque me parece que el recuerdo de ese tipo de cosas es importante. Y me fastidia entonces que, si yo le digo a mi nieta: "Mirá que vos te dejaste el celular, apagá el celular, dejalo en casa", vea a una mujer grande que le suena el celular. ¿Cómo? Y te indigna. Y te indigna. Y calculo que a las actrices, actores... o sea, lo escuchan. Y te saca capaz... no sé... del estado. Yo creo que el actor, con el cuerpo, lo manifiesta. Claro. Lo manifiesta. A mí me pasó una vez con una persona que estaba haciendo esto con un papel de caramelo.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ah, el ruidito...

Mónica Toquero: Yo no te puedo explicar cómo me molestaba. Me molestaba. Y seguí un poco y después me paré prácticamente enfrente de ella —en una sala con el escenario abierto— y no se daban cuenta. ¡Wow! Mi cuerpo estaba en posición de hablarle solo a ella. Y vos podés creer que tuvo que venir la iluminadora a decirle: “El papel...”. Porque ella estaba... Y era —fijate lo que es esto, depende del caso— la directora de la obra. ¡Willy!

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¡Ay, no!

Mónica Toquero: Resulta que ella, cuando llegamos ese día a hacer la función, armamos el escenario. Entonces se subió, acomodó una tela... “Qué lindo el escenario”. Mujer muy mayor. Cómo la extraño. Y yo me acuerdo: una vez, acá, yo estaba cantando —de una gran cantante— y había una mujer que estaba en la platea, que jodió con un papelito de caramelo toda la función. Hice lo mismo. Bueno, contó una anécdota. Pasó. Cuando yo estaba haciendo la obra, escucho el papelito de caramelo y cuando vi de dónde venía, me di cuenta de que era ella.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¡No! A propósito...

Mónica Toquero: No es a propósito. Después me dijo: “¿Sabés lo que me pasa? Yo, cuando me veo sobre el escenario, me pongo tan nerviosa... que o me pellizco... —pero en la última no hace ruido—. Claro, pero se ve que justo peló un caramelo y empezó a desenvolverse, y no se dio cuenta porque estaba en sí misma. Estaba en lo que estaba. Estaba nerviosa. Pero bueno... justo lo mismo. Esto también es el cuerpo hablando. Claro. No se dio cuenta. Fijate que no se dio cuenta hasta que no vino la chica. Y se quería matar. No fue mala intención. No, en absoluto. La persona que es mía no puede pensar en una mala intención. Ahí va. La situación la superó.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro. El cuerpo hablando siempre. Eso te saca. Como decís vos, si sentís respeto con el público... el contrato creo que es de los dos lados. El público hace silencio y observa. No te ponés a hablar ni a atender... pero bueno.

Mónica Toquero: Sí. Pero a veces es complicado. Yo, por ejemplo, prefiero directamente no estar en lugares donde se come. Prefiero perderme la emoción. Claro, claro. Mucho ruido. Es muy complicado. Es muy complicado. Porque el

público puede tener buena intención, pero te pide otra cosa, levanta la mano... entonces, el que está al lado se distrae. Sí, no es lo mismo. Hay lugares, por ejemplo... Yo trabajé bien ahí en Entre Ríos, en San León, son Los Virulé. Ah, es decir, estaban culturales abajo. Pero cuando estaban en el bar, estaban las sillas. Yo no fui, pero me han contado. Pero las chicas tenían una metodología que ya habíamos arreglado conmigo: ellos servían y avisaban que cuando empezara la función se cortaba. Entonces se trabajaba bastante más tranquilo. Sí, se podía escuchar. Claro. Pero era por... sí, ¿no? El guiño de mozos. Claro, sí, sí. Viste que hay lugares donde, a lo mejor, se quedaron sin bandeja y vienen a la primera mesa y te buscan la lapicera. ¿Viste? Me está llorando ahí... Bueno, me ha pasado. Sí, sí, sí. Dime, ¿no te cuesta entrar? ¡Ay, sí! La puta madre... ya me perdí. ¿Dónde estaba? No es que me moleste, pero trato de evitarlo. Claro. Porque el cuerpo también se tensiona de otra manera y no puede manifestar exactamente lo que quiere manifestar. No es lo mismo. Porque te das cuenta de que el mundo no está igual. Claro.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, en verdad no está tan atento.

Mónica Toquero: El cuerpo es maravilloso. Sí. Es lo que puede y es lo que no puede hacer. Habla.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Total.

Mónica Toquero: Un montón. Sí. Hay personajes que no tienen un texto y tienen un protagonismo impresionante por una mirada, o porque simplemente un gesto o un movimiento de su cuerpo... O sea, es maravilloso. Es maravilloso, la verdad que sí. Gracias de conocernos. Bueno, no sé si quieren hacerme alguna otra pregunta. Díganme.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Yo no tengo ninguna otra pregunta. Nos has podido responder un montón de cosas que habíamos pensado y otras que no, que nos van a ayudar un montón para el trabajo. Y también —y también— para lo personal. Escucharte. Cuando terminamos estos encuentros, para mí es... el trabajo pasa un poco a segundo plano, porque me gusta más escucharlos por fuera del trabajo. Muy lindo, lo agradezco de verdad. Así que sí, nos sirve para el trabajo seguro. Y para la vida también.

Mónica Toquero: No, es que la comunicación es fundamental en los tiempos que corren. Yo tengo una alumna, por ejemplo, que es señora grande, que está ocupando un puesto importante. Y me pareció muy bien. Me llamó y me dijo:

“Me dieron su teléfono porque yo tengo que hablar delante de gente, y tengo que hablar en radio, y me doy cuenta de que lo que digo no llega bien”. Y me pareció interesante que se preocupe por eso. Claro. Es más, me mandó cosas que ella tenía grabadas y me dice: “Usted me mide el ojo”. Dice: “Esto es rarísimo”. Bueno... así que nos tenemos que encontrar. Pero me pareció interesante que una persona que tiene que ver con lo empresarial o lo político se preocupe. Porque también en esos casos el cuerpo habla. Sí. Y si no son las palabras... esto es importante. No es lo mismo cómo yo me presento a una entrevista o a un lugar donde tenga que dar una disertación. No es lo mismo cómo va a estar parado mi cuerpo, cómo me voy a presentar. Mi directora me dice siempre: “Hagas lo que hagas, siempre tenés que entrar y esperar. Contar mil y mirar. Y que te miren”. Porque la gente, primero, te mira desde abajo. Te mira, te mira, te mira... hasta el calzado que tenés. Después empezás.

Yo soy exagerada. Yo, por supuesto, soy dirigida. Yo soy una actriz bastante obediente. Entraba, arrancaba... Y después lo comprobé. Porque cuando estrené justamente lo de Pedroni, al otro día me llamó una persona de la comisión que nos había dicho de hacer un espectáculo. Y me dijo: “¡Ay, Mónica, qué lindo! La verdad, qué hermoso, qué bien que lo pasamos... y qué zapatos hermosos que tenías”. Y es así. Claro. Porque el público, sea de lo que fuere, te observa. Sí. ¿Y qué observa? El cuerpo, la postura... todo. Sí.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Aparte, virtud de eso de captar la atención. Y aparte eso de empezar, de esperar... como ven, invitar a entrar a alguien que genera la tensión de... bueno.

Mónica Toquero: Claro, totalmente. Pero bueno, es lo más hermoso que tenemos el cuerpo. Lo tenemos que cuidar mucho y entrenar mucho para que no se estanque, sobre todo cuando va pasando el tiempo.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Claro. ¿Vos das clases entonces? ¿En un taller dijiste?

Mónica Toquero: Voy a empezar el taller el año que viene. Ahora empezamos unas clases particulares. Un chico que es cantante... este señor que, bueno, quiere... que son cosas específicas. Claro, un toquecito específico, algunas herramientas para que tenga... para que se le entienda mejor. Claro, el canal es más para lo escénico, por ejemplo: cómo pararse, o cómo respirar, o cómo modular. Algunos ejercicios vocales. Porque hay gente que habla muy “para adentro”, son “vocitas”, y no se les termina de entender. No porque hablen mal, sino por una cuestión de velocidad o de que, a veces, el tema de ser así como

siempre igual, siempre igual... en algún momento, cuando te escuchan, no te escuchan. Claro. Jugar con esa intensidad, con el ritmo. Como la música. No por nada una obra tiene un *piano*, un *allegro*, un *forte*. Claro. Porque si la obra es siempre igual, a los cinco minutos... Y con el cuerpo pasa lo mismo. El cuerpo tiene... en el escenario hay mucha gente que tiene esta maldita actitud de caminar lento porque está solo. El escenario es la vida misma. O en la vida ¿caminás lento o no caminás lento? No. Salvo que, por una situación específica, tu cuerpo haga que vos digas: “Camino lento porque casi no puedo llegar”. Pero si no, es la vida. Tenés que caminar como caminás en tu vida. Entonces son esas pequeñas cosas donde el cuerpo le da veracidad a la palabra. Claro. El cuerpo y la palabra tienen que ir juntos. Porque si no, el público no te cree.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Sí, sí, es verdad. Y esto de los ritmos también... o sea, lo mismo que con la palabra: el grito o el susurro. También en el cuerpo: la rapidez o los niveles. Exacto. En el piso o arriba

Mónica Toquero: Sí, sí, chicas. Me parece bárbaro trabajar en lo del cuerpo, que es hermoso. Y muchas personas, incluso la gente, lo primero que quiere es que les demos “flex”. Claro, la palabra es como que aparece primero, y no es así. Hay que ir dándolo vuelta. Después le ponemos la palabra cuando sea necesaria. Claro. Y qué palabra. Porque si voy a contar todo lo que me está pasando... y bueno... una notita del programa, la llevo así, ¿no? Claro. Me parece que es un trabajo interesante el que están encarando, porque para nosotros es muy, muy interesante. Que a veces parece que no hay registro de eso, y está bien que no tenga registro, porque es como contarle... sí, contarle la magia. Pero existe. Existe que trabajamos mucho sobre el cuerpo. Trabajamos mucho sobre el cuerpo. Y bueno, sobre todo cuando hablábamos en concierto.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Bueno, excelente. Sí, bueno: gracias por lo que decíamos antes, por el trabajo en sí, y porque disfrutamos charlar y conversar. Y más habiendo visto la obra, empieza a entenderse otras cosas. Lo hemos visto en el escenario y ahora acá. Está buenísimo.

Mónica Toquero: No, aparte *Amor* es hermosa.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Es divertida, a la vez es atrapante, y como que te emocionas también por momentos. Te toca.

Mónica Toquero: Yo creo que a alguien, en algún momento, le toca. Claro, son situaciones tan diversas... Algo, algo de algún personaje te representa.

Totalmente. Es impresionante. Porque me han dicho, por ejemplo: “Cómo me emocioné”. Otra persona me dijo: “Ay, qué fuerte cuando se pelea la pareja, me dio una cosa”. Y otra persona me dijo, de esa misma escena: “Ay, qué divertido cuando se pelean”. Y es eso. El público lee lo que lee.

c. Daniel Soto Calistro

[Acceso al audio](#)

Desgrabación:

Daniel Soto Calistro: A ver, les cuento un poco cómo se generó esta obra y de qué lenguaje es, y cómo llegamos a esto, a lo que es ahora, porque son seis años de trabajo ya, ¿viste? En una primera instancia, parte... a mí me gustó mucho el teatro físico desde que estudié teatro en Chile, ¿viste? Siempre me gustó La Patagonia, cuando contaron *El Búho de la Muerte*, que está basado en una película blanco y negro, muda. Entonces hicieron la obra de teatro, ¿viste? Con una impronta del teatro más contemporáneo que existe actualmente en Chile y en el mundo. Con improntas más contemporáneas, menos clásicas, menos convencionales, digamos. Entonces tiene una banda en vivo y luego se van moviendo... son andamios que van cruzándose. Entonces todas esas compañías, de alguna manera, a mí siempre me dispararon. Viví como paralelamente y me nutrí mucho de esas compañías por diversas cosas.

Entonces me gustó siempre el teatro físico, lo que puede expresar sin ninguna palabra, ¿viste? Siempre lo empecé a hacer. Hice teatro convencional, empecé a investigar el payaso también, y de eso vivo un montón. Pero bueno, el payaso también actualmente lo estoy ocupando sin palabras, ¿viste? Tengo un payaso que es “cara blanca”, que habla mucho, y tengo el otro que tiene un silbato para usarlo de repente cuando quiere captar la atención, pero en realidad no lo necesita el silbato, ¿viste? Entonces es muy corporal. Bueno, esta obra nace... yo soy amigo de Los Cuentos de la Buena Pipa, ¿viste? Y en ese tiempo yo me quedé solo en una casa contracultural que teníamos en Zona Sur, que se llama La Casa Dragón, y en el verano me quedé solo y estaba escuchando este tema, un tema de Los Cuentos de la Buena Pipa que se llama *Escenas del Próximo Capítulo*, ¿viste? Empecé a improvisar con el cuerpo, siempre bailando. Siempre yo ensayo solo, y me gusta mucho la soledad para practicar y entrenar, porque te ponés en otro lado, no en el lado de la competencia sino en el lado de la introspección, ¿viste? Trabajo desde ahí el cuerpo, desde los dolores internos muy profundos también, y los placeres profundos también. Me puse a hacer este

número que dura todo el tema, ¿no? Este tema de Los Cuentos. Se lo propongo cuando lanzan el disco en *El Set*, ¿viste?, que es un laberinto. Me invitaron a participar en toda la puesta en escena.

Participo en toda la puesta en escena y, cuando tocan ese tema, me pusieron un escenario especial donde yo hice el primer cuadro de esta obra, ¿viste? Este primer cuadro nace cuando yo estaba inspirado y creando con mi cuerpo, ¿no? Nace por las experiencias que tuve en Chile como trabajador, ¿viste? Y porque yo me exilié también, ¿no? Que era la poca posibilidad que yo veía como un poblador. Un pibe de barrio, un apellido Soto. “Soto” en Chile es un montón, ¿viste? No es un apellido exclusivo.

Daniel Soto Calistro: Yo vengo ya desde el bajo pueblo, ¿no? Desde entrada. Entonces, en base a eso, las condiciones humanas y sociales me parece que te someten, te canalizan, te ponen en ciertos lugares aunque vos quieras estar en otros, ¿no? Sobre todo en Chile, que tuvo 17 años de dictadura, y al neoliberalismo se le metió pero zarpado en lo más dentro de nosotros como pueblo, ¿viste? Entonces el chileno es muy “tira para abajo”, ¿viste?

Entonces yo decía: “No, yo soy actor”. “No, pero un trabajo de verdad”. “No, tengo un trabajo de verdad”. Y paralelamente tenía que laburar en muchas huevadas que no me gustaban. Nunca dejaba de hacer teatro. Entonces este primer acercamiento a la obra nace de esos recuerdos: nace de cuando yo renuncié a mi último trabajo patronado que tuve y dije: “No, loco, yo me voy con postura”. Y me voy a viajar a Argentina, me voy a viajar a Latinoamérica, y llegué hasta acá y después ahora he viajado por otras partes del mundo, pero llegué aquí a la trinchera, digamos. Hice mi trinchera acá. Qué bien. Entonces dije: “No, me voy”. Y hay una parte en la obra que cita mi sensación más profunda, que fue cuando me pasan mi DNI —mi carnet se llama en Chile—, y yo miro la fábrica que no veía nunca el sol. Teníamos media hora de colación, ¿viste? De colación, de merienda. Entonces media hora solamente. Y yo comía re rápido para salir a un pasillito donde entraba el sol. Era un rayo de sol. ¿Viste? Era re loco, porque yo, a los 13 años, fui militante social, ¿viste? A los 13 años supe que había, en mí, una forma de ver el mundo, que hay un desequilibrio zarpado y recontra impuesto. Entonces eso nunca se me ha ido. Nunca se ha apartado de mí: ni en mi teatro, ni en el rap, ni en nada de lo que yo hago. Ya sea vendiendo cerveza en el parque... ya no sé. Pero patronado nunca más tuve desde esa vez. ¿Viste? Que esto estamos hablando de 15 años atrás. Entonces, la obra tiene algo... como que esa... cuando me pasan el DNI, yo salgo de la fábrica esta —de una bodega gigante, de una farmacéutica— y yo miro el sol y

veo un parquecito al frente. Yo sentí que estaba cargando el sol. Y todas las cosas que uno... y cuánta gente se somete a trabajos esclavizantes que los alienan, ¿no?, y que entran en esa cadena y ya solamente lo asumen. No existen otras herramientas para esas personas, para poder salirse de esos lugares. Y es un garrón. Y no lo hacen porque no quieran: es porque el sistema no te lo permite. Claro, que nos somete de esa forma a todos, ¿no? En ese escenario, creo yo. Entonces la obra... cuando digo “tengo ganas de hacer una obra de teatro físico”, empecé a buscar poesía, libros, cuentos. Siempre me pasan cosas, ¿no? Disparadores. Digo: “No, pero si agrando esta hueá de cinco minutos que tengo y la convierto en un espectáculo de teatro, ¿no?”. Y ahí empecé a flashear con mi compañera de ese momento, que es bailarina. Entonces me ayudó mucho en lo corporal a empezar a construir esto, y yo en lo teatral, en la puesta en escena. Siempre me gustó mucho trabajar con sombras, ¿viste? Entonces, la obra... la puesta en escena de la obra es espacio vacío, una pantalla blanca, y atrás hay una caja de proyecciones artesanales que van proyectando sombras y te van contando por dónde va pasando este personaje. Para llegar a las emociones que tiene el personaje no me es muy difícil porque viví muchos años trabajando en huevadas que no me gustaban, con un amigo que está alienadísimo, con personas cercanas, con series, con películas... lo veía por todos lados, en verdad, ¿no? Entonces, obviamente, yo tengo una técnica actoral, lo que es crear un personaje, ¿no? Yo —el que está sufriendo en ese lugar— aunque sí siento empatía con el personaje que cuenta esto, siento un montón de rabia con este personaje porque piensa de otras maneras también. Claro. Porque es un representante del neoliberalismo, digamos, ¿no? De la esclavitud del siglo XXI. Tal cual. Entonces la obra trata de un día, de esta persona, un día de su rutina: que va al trabajo y vuelve a su departamento. Ok. Eso es el esqueleto, más esqueleto del esqueleto, digamos. El pececito antes de salir del mar, ¿viste? La columna vertebral. Esa es la gracia. El cuento está en que esta persona, como no le gusta, sueña o viaja en imágenes, en cosas, a lugares donde le gustaría estar. O a sueños re oscuros también, ¿viste? A lugares oscuros que lo come su misma cabeza, su misma angustia. Porque en verdad llega a su casa —que es un departamentito—, capaz que tiene su Playstation, tiene su cosito, un gatito... pero nunca habla con nadie, ¿no? ¿Cachái? Porque hay un montón de realidades así. Y que más encima, después de la pandemia... que eso me parece muy loco. Porque esta obra la hice, no sé, dos años antes, tres años antes de la pandemia.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¡Ah, un montón!

Daniel Soto Calistro: Sí, sí. Porque en verdad tuvo esta primera instancia de creación, y después yo la solté. Bien. Cuando rompimos con la compa de esa vez, también fue un cambio en mi vida rotundo, ¿viste? De opciones, de ver cómo vincularme, un montón de desconstrucciones de mi vida. Entonces solté la obra, la dejé guardadita en una maleta. La sombra la hizo Fernando Traverso, no sé si ubican. Fernando Traverso, que es el que crea la bicicleta de los desaparecidos. Ah, está guay. Es un viejito... bueno, él es amigo, somos muy amigos con Fernando. Y él construye la sombra, ¿viste? Entonces es un equipo que siempre... esta obra, yo trabajo con Severo Kalachi también, entonces llegamos al consenso de que las obras tienen vida propia, ¿viste? Y nosotros participamos de esa. Pero no es de nadie, no le pertenece a nadie. Esta obra está viviendo y te está diciendo: “Ven, vos ven para acá, dale, va, y construyamos y digamos socialmente algo”, ¿viste? Colectivo. Está lo colectivo, que antes escuché que hablaron. Claro. Entonces, bueno, quedó durmiendo la obra hasta que apareció una amiga de un amigo y me dijo: “Oh, a mí me gustaría hacerle las luces a alguna obra de teatro porque me gusta mucho el cine”. Y yo dijo: “Yo tengo una obra que es media cinematográfica, que hace proyectar sombra”. “¿En serio?”. Después habían pasado como dos años. Quería trabajar, sí, va, y empecé a convocar a mis colegas: a la Cari, a la Carita, a la Vir, que son colegas de hace muchos años, y les digo: “Caras, ¿quieren trabajar la obra y empezarla a hacer de nuevo?”. “Dale, Dani, sí, de una”. Bueno, papá. Y la retomamos. Y armamos el proyecto y ganamos un Plan Fomento. Y toda esa plata la invertimos en hacer toda la escenografía y la pantalla y todo 10.0, digamos: que sea así todo fino. El libro de presentación de la obra, también, a diseñadores; los afiches, todo; la sesión fotográfica con Guillermo Turin; todo el diseño de vestuario con una diseñadora. Y como que dijimos: “No, esta plata la vamos a ocupar y hay que hacer crecer el montaje”. Yo le pagué a una bailarina para que me empezara a entrenar, mucho, ¿viste? Hasta que estrenamos. Fue como reestrenamos, no sé cómo se puede decir, pero bueno: esta versión, este elenco, volvió a estrenar en La Vigil. Volvimos a estrenar en La Vigil y... ¿ese año fue? Esto fue hace dos años.

Y bueno, eso. Y la obra ha gustado un montón porque yo soy más aristotélico, ¿viste? Como que no me gusta complicarme, no me gusta ser conceptual. Quizás la gente que lo hace, bacán, pero yo siento que mis espectáculos son para gente que no sabe si le gusta el teatro. No solamente para gente que le gusta el teatro.

Entonces trato de comunicar poéticamente, profundamente, pero algo social que lo vemos ahí, que podemos entenderlo todos. Una vecina de acá puede ir a ver

la obra y lo ve... no sé, entiende por lo menos: “Ah, ya, le está pasando esto, esto”, ¿viste? Mi cuerpo no lo trabajo desde lo conceptual: lo trabajo desde los sentimientos. Entonces, cuando hay un movimiento —porque la obra la voy haciendo— son 45 minutos que yo estoy todo el rato en escena bailando y contando con el cuerpo.

Hay un momento de la obra —les cuento así para que entiendan un poco y vayan tratando de que les sirva lo que les digo— hay un momento en que recreamos ese instante cuando la persona está sola en su casa y se siente bien de decir: “Ya, no estoy trabajando, no tengo nada”, y ese momento de soledad que dura comúnmente muy poco, pero es pleno placer con vos, ¿viste? Entonces esa emocionalidad yo tengo que trabajarla desde el personaje y actuar verosímilmente, que sea el personaje. Tiene que estar sintiendo eso. Pero ¿cómo lo siente? Bailando. Entonces baila y se mueve según esa emoción que nace desde adentro, digamos. Si lo hiciera solo por bailar, ese movimiento no tendría sentido. ¿Me explico?

Julia y Emilia Lardizabal: Sí, sí, sí.

Daniel Soto Calistro: Entonces ocupo la danza y la pantomima, pero siempre desde la verosimilitud actoral. Que la gente esté creyendo lo que está viendo, que se olvide que soy yo, que se olvide que es su amigo, que se olvide que es su vecino, que se olvide que es un actor, ¿no? Entonces, ¿qué pasa? Como esto... esta obra toca un tema que es, ¿cómo se llama esto? Transversal. En las grandes ciudades pasa un montón. La gente lo entiende con mucha simpleza y se emociona mucho.

Me tocó el privilegio —para mí es un privilegio, una suerte muy, muy grande— ir a hacerlo a la cárcel. Sin ningún recurso. Solamente la música, mi remera negra, me puse un jean y los zapatos del personaje. No me dejaban entrar más nada: no me dejaban entrar maquillaje, vestuario, nada. Solo un amigo con un equipo de música. El amigo que me contrata, que me pide el trabajo en la cárcel, era un egreso de filosofía de 40 reos. Filosofía, encuadernación y escritura. Algo así: 40 reos, que trabajan con distintos profesores. Entonces mi amigo me dice... yo iba a ir con mi espectáculo de payaso, con otro colega, que tenemos mucho, con lo que uno hace: es gracioso. Entonces íbamos con esa impronta. Y mi colega me dice: “No, Dani, sabés que te dije que sí, pero en verdad no podía”. Yo no quería dejar clavados a los compañeros privados de libertad. Entonces dije: “No, yo voy a ir igual”, le digo al Pipu. “Ya, Dani, pero ¿qué onda?”. “No, preguntá si puedo entrar un vestuario, que es un mameluco... pero un mameluco hecho por

una diseñadora teatral". "No, no podés entrar nada", me dicen acá los gendarmes. "¿Maquillaje?" "No, tampoco. Porque piensan que se van a maquillar y se van a escapar". Yo le digo: "Ya, hueón, no importa. Voy igual. Y tenemos estas moneditas, no pasa nada, yo voy igual". Y fuimos. ¿Qué me pasó? Yo, como vengo de barrio, nunca solté esa hueá. Con los presos tuvimos un contacto: "Buena, hermano, buena". "Hola, hola chicos, ¿cómo están?". "Uy, vos venías a hacer la obra", me decían. "Sí, sí", les decía. Entonces ellos se tenían que graduar primero, que les pasaron un cartoncito, todo. En el patio, ¿viste? Los patios que vemos en las películas, así, pero tal cual. Ya se gradúan y yo calentaba ahí, todos me miraban. Les digo: "Oye, ¿me pueden ayudar a correr una mesa...?" —que son de fierro, así, grises—. Había que correr como tres, como seis o siete mesas, ¿viste?, para tener el espacio escénico. Y mientras hacíamos eso, yo le digo: "Acomodemos las sillas, siéntense". Y les empiezo a contar que yo vengo del barrio, que lo que van a ver a continuación es una obra de teatro físico. Que si han ido al teatro alguna vez... ¿viste? Por ahí me levantaban la mano, que habían visto, qué sé yo. Siempre teatro más clásico o alguna comedia. Les empiezo a explicar: "Bueno, esto es una investigación, un lenguaje que se llama teatro físico para mí. Pero cuento una historia. Así que tienen que tomar atención para entender la historia". Y yo me iba metiendo la remera dentro del pantalón. Ese fue el cambio de vestuario que hice. Mientras iba hablando con los personajes Me termino de meter la remera en el pantalón y me pongo en la posición en que empieza el personaje. Y mi amigo me manda el *play*. Y ahí me meto en el viaje, ¿viste? Porque para meterse en el viaje yo tengo que meterme en un estado actoral creativo, que se llama... Estas son investigaciones que he llevado desde la *protopsiciana*, ¿viste?, del teatro, desde Stanislavski para adelante, mucho estudio antropológico. Una ñoñería en la actuación, ¿viste? Sí, yo soy muy ñoño en la actuación. Pero un viaje. Entonces entro en ese estado y empiezo a hacer la obra. Termina, ¿viste? ¡Ay, el aplauso! Los profes no tenían idea de que iban a ver esa obra, ¿viste? Nadie sabía que iban a ver eso. Ni mi amigo que me había contratado. Se aplauden así, yo recibo el aplauso... y quedan todos así.

Nadie decía nada. Y yo así como que me voy a secar la respiración... y les hago de nuevo así, ¿viste? Porque era todo pasado ahí: no había bambalinas, no tenía dónde esconderme, nada. Entonces les hago así... y me aplauden de nuevo, ¿viste? Y de nuevo quedan así. Un silencio, ¿viste? Hasta los profes, todos. Y digo: "Bueno, ahora pongamos cumbia, bailemos un ratito". Y ahí se cagan de la risa, ¿viste? Y como que hay un desagote, ¿viste? Se descomprime. Y se me acerca uno. Hay una parte de la obra en que yo toco a alguien del público, ¿viste? No les voy a contar en qué contexto lo hago, pero toco a alguien del público. Y justo elegí a un pibe que tenía aquí... un tajo, de aquí hasta acá,

¿viste? La vida lo había apaleado, digamos, ¿no? Entonces justo lo elegí a él para tocarlo. Y cuando lo toqué, lo que le sucedía al personaje le sucedió a esa persona también. Entonces se me acerca así, todo rudo, todo loco, terrible, brígido, ¿viste? Y se me acerca uno así medio llorando. Y uno me citó una sombra. Me dice —porque yo no sé cómo la vio, pero era sin sombra ni nada—: “A mí me gustó mucho esa parte en la que agarrás el sol”, me dice.

Y dije: *chaval, los cogió el sol a todos*. Es que es sin nada, sin nada. Y entonces, bueno, eso es muy zarpado porque, como estoy tan adentro y estoy viendo yo de verdad eso —o el personaje en verdad, ¿no?— eso, por las puertas del alma: la mirada, los ojos, ¿no? El público lo recibe. Y lo ve. Y puede llegar hasta ese punto de conexión, ¿viste?

Si lo que sentimos **posta**, estamos comprometidos como artistas —como intérpretes o como obreros del arte— a sentirlo posta en escena, el público lo va a disfrutar, lo va a transitar con vos y lo va a vivir. Son cosas que le pasan a tu vecino. De última, vos ya estáis casado, tenés tres hijos, no estáis solo. Pero a alguien le pasa alrededor tuyo, ¿no? O esta alienación puede estar... no sé, una vez me pasó en San Nicolás. Que llega una loca y me dice: “¡Eh, hiciste re llorar a mi esposo! A mi marido”. “Oh, disculpale, qué sé yo”, yo así como: “Disculpá...”. “No, muy buena”, me dice, y se va, ¿viste? Y yo sigo charlando acá con otra gente, y de repente viene un loco así. ¿Quién era el marido? Era el marido. Era el marido. Y me hizo un abrazo así. *Ah, zarpado*. “Gracias”, le digo yo. Y me dice: “Loco, me hiciste llorar porque yo toco la guitarra”, me dice. “Y yo tengo tres kioscos y ya con uno podía vivir bien. No sé por qué tengo tres”, me decía, ¿viste? “¡Cáchala hueá!” Y el loco lloraba: “No sé por qué tengo tres y yo quisiera tocar la guitarra, quisiera estar ahí, en el campo”. ¿Te cachái, no? Eso sí: esa persona se sintió interpelada por eso, ¿no?

Es porque hay algo sociológico que, de verdad, se está manifestando a través del cuerpo, y que no es necesariamente la palabra. El cuerpo comunica un montón, un montón. Entonces también saber leer a la gente es algo interesante, que eso también me lo ha dado el teatro. Y el movimiento ocupa. Yo soy de principio anarquista. Ese es mi principio de vida y trato de ejecutarlo. Digo “son mis principios” porque nadie puede ser anarquista —según mi perspectiva— viviendo en este mundo, digamos. Entonces trato de ponerme a prueba constantemente en búsqueda de esos principios. Siempre antifascista, obviamente, anti libertario, como es peculiar en mi ley. Anarquista. Pero eso: trato de llevarlo al teatro, trato de llevarlo al rap, sin ser panfletario tampoco. Que la gente la pase bien porque está viendo un espectáculo. Que la gente se divierta, que la gente entienda. Porque para mí es importante comunicar. Yo

tocaba en una banda que se llamaba *Los Eternos Inquilinos*, ¿viste? Gran nombre. Y cuando yo tengo el micrófono, aprovecho. Tocamos para 2.000 personas cuando se abrió la pandemia, ¿viste? Y fue la marcha del 24 de marzo. Toqué en el escenario principal. Ahí va. Fue una chichicita así loca. Un mar de gente. Una pantalla gigante, ¿viste? Una experiencia muy linda, pero bueno... habían pasado cosas muy feas con un colega que trabaja en los semáforos, malabarista, que lo habían matado —al Jimmy— por estos ajustes de cuentas y la locura que hay entre la barra brava, narcotráfico y la política. *My God*. Entonces, bueno, el teatro trato de argumentarlo y vivirlo desde ahí. Esta obra creo que es mi búsqueda más profunda sobre eso, ¿viste? Incluso en el trabajo que tenemos como compañía. O sea, ante todo el buen trato: tratarnos bien, tratarnos humanamente, toda nuestra bondad y disposición y amor en pos de construir una obra de arte o ser partícipe de una obra de arte, ¿viste?

Y que se haga desde ahí. Cero ego, ni mierda, ni competencia. Porque el teatro ya en sí —vivir de la hueá— es muy difícil. Entonces que gire la rueda, ¿viste? Que empiece a girar... hay que darle su tiempo y saber no desesperarse. Así que suspendimos, porque creo que fue una decisión necesaria. Porque primero está el cuidado de la obra y de nosotros, ¿cachái?, para brindar un buen espectáculo, que eso es lo que vamos a hacer. Y si no estamos preparados, no va a venir la gente suficiente. Si no vamos a estar concentrados —sea el espacio que sea, da lo mismo— la gente... nos tenemos que cuidar, esperar. Después va a suceder, de vuelta.

Vamos a hacer una función en la EMAU, que nos pasaron el lugar. Lo veníamos pidiendo al principio del año y ahora nos dieron esa fechita que nos viene pero re bien. Porque también eso yo lo veo así —una imagen gráfica—: una obra de teatro, para que ruede y empiece esto de ir a girar y que la gente la empiece a ver y todo eso, es una piedra gigante que está en un borde de un acantilado y nosotros acá, chiquititos, empujándola así... la hueá. Pero este trayecto antes de que caiga... este trayecto es eterno, es larguísimo, no tiene un tiempo determinado. Y hay que ser paciente con ese tiempo. Entonces estamos ahí, empujando hace un montón de años pero sin abandonar, porque estamos comunicando. Y ya se abrirá. Los tiempos son súper lentos. Nunca pensé en hacerme plata con el teatro. Ahora vivo de eso. Porque perseveraré con el tiempo y dije “soy una persona austera también”... No tengo grandes adquisiciones materiales y no me interesa tenerlas. Entonces ahora que vivo un poquito más del teatro es más lindo. O viajar... ahora nos vamos a Ica con otro espectáculo que se llama *La Fragilidad de la Memoria*.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ah, lo hemos leído; no la vimos, pero la vimos y leímos.

Daniel Soto Catastro: Bueno, vamos a tener una función pronto.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¿No estuvo en el EMAU también?

Daniel Soto Catastro: Sí, estuvo en todos lados. Tenemos 73 funciones.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: ¡Ah, una locura!

Daniel Soto Catastro: Nos vamos a Europa el próximo año con ese espectáculo. Ahora nos vamos a Ica, a La Regla. Esa obra también dice y comunica lo que nosotros queríamos comunicar y decir poéticamente, teatralmente, con mucho trabajo. Fueron 15 meses de laburo, pero así: marcial, muy disciplinado. Los pibes entrenaron... la disciplina que se muestra en esa obra, toda su vida.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Perdón, ¿es también un teatro físico?

Daniel Soto Catastro: No. Es una obra de teatro y circo, donde el circo está al servicio de la dramaturgia. Hicimos una obra que nos gustaría ver a nosotros, ¿cachái, no? Entonces trabajamos con el CB Kalachi —actor de acá de Rosario— que hace *El Ángel de la Valija*, tiene *Las Juanas* también. Bueno, con él laburamos: él es el director, yo hice la asistencia en dirección y hago las luces y el sonido de ese espectáculo. Yo soy el director de cuando nos vamos de gira: decisiones y etc. Pero a ese espectáculo también le dimos mucho laburo. Y vos sabés que no te va a llegar la moneda al toque, ni cagando. Pero cuando ya empieza a girar... Y los pibes, que igual ya venían. Y somos todas amigas, familia. Su hijo y mi hija son amigas, ¿viste? Entonces hay una cofradía humana que tratamos de sostener, más allá de lo empresarial y la guita y todo eso. Que son cosas que, obviamente, nos ayudan a poder vivir, pero hay otras improntas mucho más importantes antes de... Después la plata viene, sigue. Qué sé yo.

Pero las experiencias humanas que hemos vivido con esa obra y con *Escenas* han sido re lindas, re lindas. Muy profundas. Porque tienen ese compromiso. Porque hay una empatía también con lo que nos pasó, con nuestro barrio, de dónde venimos. Personal, sí. Personal, claro. Entonces, eso.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Guau. Tengo un montón de cosas en la cabeza. Espectacular. Gracias, primero, por todas estas palabras. Yo pensaba que es muy loco, porque muchas cosas de las que fuiste contando fueron cosas que nos fueron surgiendo a nosotras por nuestro lado.

De pensar un montón de cuestiones en relación al teatro, a lo corporal, a cómo el arte es una herramienta también de resistencia frente a ritmos y a imposiciones que tenemos, que nos atraviesan a todos y a todas, lamentablemente. Entonces es muy loco cómo llegamos a poder... sí, encontrarte. Genial. Súper enriquecedor, rico, todo lo que has dicho. El teatro es muchísimo. Tiene muchísimo. No sé si la posibilidad o la expresión y lo que le pasa a la gente: lo que contaste de la cárcel, por ejemplo, o lo que nos contaste de otras devoluciones, como la del hombre, el marido que lloraba.

Que se te acerquen y te cuenten lo que les pasa es espectacular.

Daniel Soto Calistro: —Claro, porque tiene un rol, yo creo, ¿viste? El arte tiene un rol que no lo palpamos, ¿no? Pero tiene un rol en la sociedad. Y es poderoso. Sí, totalmente valioso.

Julia y Emilia: Y también algo que hablábamos, porque nos interesaba mucho todo este tema... Decíamos: “Bueno, ¿y por qué es una escena de Comunicación Social?”. Era la primera pregunta que nos hacíamos: “Uy, ¿cómo lo relacionamos?”. Y al final es esto, ¿eh?

Daniel Soto Calistro: Literalmente, la comunicación está ahí. Ahí está: el sentido, el querer expresar y contar tu idea. Y también apretar un poco las preguntas. Porque no solo a vos como actor, o a quien actúa y lleva a cabo con el cuerpo, le atraviesan un montón de cosas, sino también al que va a ver. Que dice: “Bueno, voy a ver...”, y abre y aprieta un poco los sentidos.

Ahí aparecen un montón de preguntas, reflexiones. Claro: esas son las profundidades que nos conectan. Viste que Albrecht Donsky —que es una de las personas que me inspira mucho en las metodologías actorales— habla de la autorrevelación, ¿viste? Para llegar al estado actoral creativo. Bien. Entonces te autorrevelás para sacar lo más profundo y mostrar lo más profundo que vos no querés mostrar hacia el público, ¿viste? Que es ponerte con el piso así... —Viste, en un lugar extracotidiano. Bien, bien. Entonces, como el cuerpo —¿sabés?— está en un lugar extracotidiano, el cuerpo y tu alma se tratan de defender. Ahí está la técnica actoral. Y decís: “Ya, tengo que estar aquí y vivir aquí. Habitar este lugar”. Y no escaparse. Y no volver al automático. No. Entonces es más profundo, es más profundo, es más profundo. Y entre más profundo haces un personaje, más interpela a las personas que lo están viendo. Más identifica a la gente, al público. Entre que cambiás la mirada, la respiración... Vos estás creando. Por ejemplo, te voy a poner un ejemplo de la comunicación, ¿no? ¿Qué pasa cuando vemos a un actor que sobreactúa o que “maquetea” un personaje? Le decimos: “Ya, crea un abuelito de 90 años”.

Entonces, en el inconsciente colectivo vamos al bastón o a la cosita acá; es el dibujo del viejito. Pero pasa que, si vos construís un viejito de 90 años que hizo deporte toda su vida, si el loco tiene un ritmo de vida, si el loco va a la montaña... Es un viejo que tiene el peso de un viejo de 90 —no camina como uno de 20, obviamente— pero es un viejo con una tridimensionalidad distinta al que nos imaginamos, que está todo para acá. ¿Cachái, no? Entonces, cada personaje tiene su impronta verdadera. Y si vos le desarrollas más cosas, más detalles, el público más se interpela. Y dice: “Uy, ese se parece a mi abuelo. No, a mi vecino Lalo”. ¡Igual! ¿Viste? Porque ya no es “el viejito”. Claro: no son todos los viejos. Exacto. Y entonces ahí sí o sí estás comunicando. Sí o sí estás interpelando desde la comunicación social, ¿no? Porque entre público y actor, o intérprete, o teatro —digamos— se está haciendo una relación. Para mí, yo trato de no perder la oportunidad. Trabajando de payaso, o rapeando en un escenario, o haciendo las luces, o actuando en escena: trato de que el lugar sea ocupado para comunicar. Para comunicar los colores sociales, para comunicar rabia. No una solución, porque nadie la tiene. Pero sí un planteamiento: “Oye, está pasando esto. ¿Qué onda?”. “¿Qué onda? Oye, sucede esto. ¿Se dan cuenta?”. Es como poner en la palestra, en realidad, el cuestionamiento. Y ahí yo creo que está lo poético. No es “tenemos que hacer la revolución”, porque ahí ya te ponen pa’ afletar y vas a otro lado. Esto es una invitación a reflexionar, a abrirte preguntas y a sacarte un poco el automático que todo el mundo tiene. Porque estamos en esto y a veces es muy difícil salir de ese círculo. Entonces, a través del arte, de lo poético, poder... Y son pocos los momentos en los que podemos entrar en este estado de olvidarte de que estás sentado en una butaca, viendo a un actor en vivo, y meterte al mundo de adentro. Eso es un efecto súper mágico: encontrarnos con el público, almas con almas, ¿viste? Para mí es el lugar donde nos gusta llegar con el teatro. Para la gente que laburamos: para que suceda esto. No estamos cuestionando “desde afuera”; estamos con ustedes. Somos parte de todo este pueblo dolido, de todas estas cosas que nos suceden. Y después, las reacciones del público... Bueno: en la cárcel estaban los viejos más cincuentones, sesentones, todos sentados juntos. Entonces todos me iban a saludar, pero ellos no. Pero ellos llegan y me hacen así. ¡Peligroso! Y yo voy, obviamente. Claramente, ¿viste? Los saludo y me dicen: “Loco, zarpado...”. ¿Cachán lo que les voy a decir? Porque creo que también tiene que ver con esto de la comunicación social. El viejo me dice: “Nosotros agradecemos mucho a alguien como tú, que se atreva a venir a entregar esto”. Primero. Segundo: “Tú nos traes algo de afuera para adentro, y eso es sacarnos un día de acá”. Eso es lo segundo. Lo tercero: “Muy buena la obra, porque la gente está encerrada incluso estando libre”. Esas tres weás me dijo. Hermana... Yo llegué a mi casa después de ese día —salí de La Cana y me

trajeron en una camioneta re top, ¿viste? Yo hasta acá— y era la convención de circo, así que no estaba ninguno de mis roomies ni mis amigos. Llego, estoy solo, me compro una cerveza, llego a mi patio... y lloré. Lloré, lloré un par de horas, a cagar. Y después agradecí mucho poder haber llevado eso ahí. Que también sea una experiencia para compartir y que, si se da de nuevo, no dudaría en hacerlo. Pero ni ahí, ¿viste? Porque de verdad estaba sucediendo eso. Porque lo brindamos humanamente, no desde: “Ay no, yo soy artista, claro...”. Esas weás para mí ya están obsoletas. Esa generación que creía que, por ser actor, tenía una vida o un micromundo de dios... Esa mierda a mí no me convence por ningún lado. Nunca me convenció, nunca me... A mí me gusta la empatía: llevarse bien, tratarse bien. El CB tiene un artículo muy lindo que dice: “Ya no es tiempo de conquistar al público”. Porque nosotros somos hijos de la conquista: conquistaron a nuestros ancestros, los mataron. Nosotros tenemos que entrar a amar al público, abrazar al público. Y eso es lo que hacemos nosotros, ¿viste?, cuando hacemos nuestro espectáculo: entrar a amar al público, abrazar. Esto va a ser una instancia mutua, un ritual ancestral, ¿viste?

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Increíble, sí. Y la emoción siempre... o desde que trabajás el personaje, por ejemplo en esta obra en particular, desde la emoción y tu vivencia personal. Creo en la emoción porque es algo que venimos hablando desde que arrancamos con este proyecto: desde la emoción y para la emoción, para quien te está viendo. Y vos querés sensibilizar. Sensibilizar esto: la experiencia sensible, tal cual. Volver a los sentidos, que es lo que pasa por el cuerpo al final. Para mí, si hay algo que se pueda acercar a un concepto de “verdad”, es lo que sentís. Es lo más genuino. Es lo que uno no puede controlar: lo que te está pasando ya está. Todo lo que está afuera puede ser de mentira, no sé... Lo que te pasa acá ya es de acá; te pasa sin que vos puedas...

Daniel Soto Calistro: Claro. A mí, por ejemplo, filosóficamente lo que me encanta es ser payaso. Es otra técnica, es otra herramienta. Está la actuación física, por un lado; está la dirección, por otro lado, en mi ser, digamos; y está esto de actuar de payaso, que también es una locura filosófica profundísima.

Porque la risa es la única catarsis que nos queda casi en la humanidad, que es lo espontáneo, ¿viste? Esa es: la risa aflora. Y te cae risa nomás, ¿viste? Si viste algo que te generó eso, es una catarsis. Y de repente hay gente que se rescata, ¿viste?, y vuelve a eso: al ser políticamente correcto, ¿no? Al “magnificar”, uno tiene que... “Claro, yo no soy así”.

Claro. Entonces, el payaso, como es positivo, ¿viste? El payaso vive en un mundo —esto se los cuento también, a ver si les sirve—. También comunica mucho con el cuerpo. El payaso vive en un universo donde él es un eslabón

perdido, el último eslabón. Ya perdió desde entrada. Es un derrotado, ¿viste? El payaso ya sabe que está derrotado. No el actor: el actor sabe que el payaso está derrotado, pero también sabe que tiene virtudes. Pero cuando vos entrás en el estado de la estupidez, vos sabés que estás derrotado. Bueno, voy a tratar de hacerlo lo mejor. ¿Por qué? Porque es positivo, pero está derrotado. Claro. ¿Viste? Entonces, como está derrotado, todo es nuevo. Todo lo va a intentar, todo lo descubre. Y sin miedo al... sin prejuicio, sin miedo. Lo va a hacer: va a hacer una acrobacia, y él piensa que lo va a hacer. Y se la re cree. Y al público. Bueno: el payaso sabe todo el tiempo que el público está ahí.

El actor que interpreta un personaje teatral —si vos le metés la cuarta pared— el personaje no tiene que saber, se tiene que olvidar absolutamente del actor: que el público está ahí. El payaso: el público está ahí. El payaso no viene de un lugar ni va a otro. El payaso aparece en el lugar. Cambio el personaje de una obra: viene de un lugar y va para otro. Entonces, el payaso vive en ese universo donde todo el rato —no sé vos— va a hacer algo y te mira, y te mira, y mira al público. Es complicidad.

A mí no me gustan las zonas de confort, ¿viste? Entonces, la calle te entrena y tenés que estar ahí, en el semáforo del escenario. Más difícil no puede haber, ¿viste? El semáforo es el entrenamiento del siglo XXI para alguien que quiere enfrentar la escena. Yo lo reivindicaría de esa manera. Porque, primero, el público ya va en una cápsula. Claro, no eligió verte. No tiene por qué entender que igual está ahí así, ¿no? Tenés nada, muy poco. Tenés menos minutos para poder comunicarte, ¿viste? Bueno, en mi oficina —le digo yo— tengo un minuto y veinte segundos. Entonces, yo no tengo una rutina. Yo entro en el estado del payaso y sucede: me subo al bondi, me subo al camión, bailo reggaetón si hay un auto que escucha reggaetón. Estoy en el estado, claro. Voy caminando, miro para otro lado, y la gente me apoya y no está al poste. Y bueno, ando con un celular antiguo, entonces hago historias, me saco selfies con la gente. En el primer año que empecé a hacer esto —todo es una ruta, casi ya se transforma en ruta— todos los obreros de la fábrica de ahí de Gálvez, Pueblo Irigoyen, ese lado para allá, me decían: “Andá a laburar”, “Agarrá la pala”. Todos esos epítetos y prejuicios que existen. Y como el payaso es positivo —eso me encantó de empezar a payasear así en el semáforo— mirá los muertos... un pabeo. Después, ¿viste? Se me resbalaba; no era así como cuando hacía malabares. Claro, era otro lugar. Ahí me ponía del orto que me dijeran cosas. Muchas veces tuve que enfrentarme a lo prejuicioso. Pero con el payaso me da lo mismo. Entonces, empezó a pasar el tiempo y, claro, me ven que hago una rutina de flexiones de brazos, de abdominales, que vengo de Rosario diez kilómetros. Después, la gente me empezó a seguir por las redes también.

Me hicieron una entrevista en la tele de Gálvez. Se hizo medio viral el video —la entrevistita— y empezó a cambiar el paradigma. Y ahora la gente me contrata para un cumpleaños de 15, para uno de 50, lugares re chetos. Re chetos. Me tratan re bien. Y eso reivindicó mi trabajo. El público empezó a hacer este pacto como... bueno. Hay veces que yo no pido plata. Ni ahí. Yo hueveo todo lo que tengo que huevear como payaso. Vivo en el estado y a mí me empiezan a llamar. De repente no doy abasto para ir a buscar la hueá. Yo sigo yendo para entrenarme. Pero la gente me preguntaba dónde andaba. Hace poco fui. No iba hace un año, creo. Y el lugar... me conoce la gente. “Te andamos buscando, dame tu número”. Y les contaba que andaba en México. Otra que me sigue: “Eh, Dani, ¡te seguimos! Que te fuiste para allá, qué buena onda. Cuando tengas la obra mandanos el afiche”. Entonces es bacán, porque gente random de otros lugares que capaz que no va a ver teatro, capaz que se empieza a acercar por tu trabajo, por comunicar, ¿viste? El payaso este me invitó a presentarlo en Casa Arijón y fue un loco de Gálvez el que me dijo: “Con mi familia te amamos”. “Ah, bueno... habla con tu payaso”. Vinieron desde Gálvez porque supieron que iba a estar yo.

Me entró de buena onda, y aquí hay algo de comunicación también que tiene el payaso. Una vez nos enseñó un maestro: “Nunca toquen a alguien si no les ha dado una sonrisa”. Porque estás transgrediendo el espacio físico de alguien. Entonces, si te mira a los ojos y te sonríe, vos podés tocar, tirarle los cachetitos, peinarlo, sacarle la pelusa... lo que tengas que hacer. Y esa persona te va a recibir bien. Pero si no, si esa persona no da nada, vas a otra. Y esa persona... ya resolverás el problema, digamos. Pero no te metas con esa persona. No fuerces que se ría ni nada. Hablás con él, te olvidás de esa persona. Y esa hueá a mí me enseñó un montón, porque de repente querés sostener un chiste y... ah, no. Bueno: hasta aquí llegué. Claro. Y te vas para otro lado y seguís con otra cosa. Y entendés el diálogo que hay entre público e intérprete constantemente. Ni una chiquita palabra. Exacto. Y ahí también tiene mucho que ver la presencia y la conexión con lo que está pasando aquí y ahora. Aquí y ahora: el alto registro. Que son un montón de estímulos y cosas que pasan a la vez y que, quizás, comparado con la vida diaria —en la que estoy en mil lugares a la vez y no estoy presente donde quiero estar—, cambia todo. Claro, el payaso está aquí, acá. Y realmente me encanta. Tiene una picardía... y hay técnicas, ¿no? Yo les cuento por si les sirve el material. Obvio. Viste que el payaso tiene “cascadas”: las cascadas son los golpes. Entonces hay técnicas para hacer los golpes... La cachetada, ponele, de un payaso a otro tiene un previo aviso, ¿viste? O sea, yo te puedo dar una cachetada en cualquier momento —sobre todo desde el *cara blanca* al *augusto*, ¿viste?— que siempre lo rescata, a

comportarte. No sé... ponele que el *augusto* se queda bailando: se corta la música y sigue ahí bailando, ¿viste? Entonces, el otro le toca el hombro y no. Y le vuelve a tocar el hombro y tampoco. Y a la tercera —porque son siempre tiempos de tres— va y le pega el cachetazo. Bien, bien, bien. Entonces, ¿qué pasa? Eso capaz que no está pactado en un diálogo entre un dúo de payasos, pero sí está pactado que la cachetada va a estar en la rutina. Puede venir en cualquier momento. Ok. Pero tiene que tener coherencia: no te voy a golpear de la nada. Siempre te voy a golpear para “rescatarte”, digamos, ¿viste? Bien. Entonces, es una técnica: vos abrís las piernas y el otro se entera. Ah, genial. Entonces, el otro se prepara y lo que tenga en la mano lo suelta; ya se prepara para el cachetazo. Son milésimas de segundo: ¡pac! ¡pac! La mano llega hasta ahí nomás, ¿viste? No pasa de ahí. Claro, llega hasta ahí, y el otro al toque acepta y sigue el impulso, ¿no? Impecable. Eso es cuadradísimo, matemático. Para mí, entre más estructura hay dentro de la obra de arte, más libre es uno. ¿Cachai? Es como jugar un partido: tenés tu esquema, todo ajustadito, espectacular. Porque vos sabés dónde volver, entonces te podés ir libremente a los lugares y contestar. Y tenés herramientas para volver. Claro. Sí, de hecho, en *Escenas del próximo capítulo*, en un ensayo nació “el gato”. Yo lo venía haciendo hace años sin que existiera un gato en la obra. Y en un momento, al personaje —yo veo, es decir, el personaje ve el departamento, qué sé yo— y veo un gato así, gris, blanco. Y yo me agacho, lo acaricio y le doy de comer. Entonces, la actriz que hace la asistencia de dirección —yo dirijo, pero ella me está mirando desde afuera y me va tirando cosas— me dice: “¡Dani, le metiste un gato! ¡Me encanta! ¿Cuándo apareció ese gato?”. Y de ahí quedó el gato, ¿viste? Claro, orgánicamente nació el gato. Apareció. Muy bueno. Así que, no sé... eso. Creo que esa era la única importancia.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Me encanta. Estoy fascinada. Me encanta escuchar... haber escuchado primero esto y luego ver la obra.

Daniel Soto Calistro: Es re distinto. Claro, y su marido —que es profesor de actuación y director y toda la hueá, en México— dice: “¿Pero qué? Ay, ese payaso...”, ¿viste? Y ella ahí cachó la investigación que nosotros veníamos haciendo y lo que es el mundo del *clown* o del payaso, ¿viste? Que es, en verdad, ese mundo. No es el actor que se pone a hacer hueá. Es otro lenguaje, otra investigación: poder ser actor solamente de payaso y no de dramaturgia, de drama ni de nada. Poder ser solamente payaso, buscar el payaso, porque es un lenguaje tan grande, tan infinito y tan zarpado que existe por sí mismo. Pero claro, en el teatro, en la producción, en el cine, en el circo... El circo fue cayendo, y el payaso quedó como “la hueá”. Y es genial igual.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Por eso está derrotado, como dijiste: ya está derrotado.

Daniel Soto Calistro: Sí, sí, representa a los derrotados del mundo. Muy fuerte, muy fuerte. Bueno, ahí en ese festival, en el Teatro Helénico, vimos a Garnis Guterr —ahí les cuento—. Garnis Guterr es una alemana, payasa, la última alumna de los Fratinelli, que son cirqueros e investigadores del clown. La loca tiene 76 años, actúa con su hija, su hijo y su yerna. Una obra que a mí me hizo cagar de la risa, llorar, emocionarme de muchas maneras. Creo que es su obra de: “Esto es todo lo que soy”, digamos. Habla de la muerte, de hecho. Y, hermana, es muy graciosa. El personaje es una loca así, con una peluca rubia, como una señora de casa, con el delantal... Y la loca entra así... y saluda. Y de repente ve un cajón, así... La loca igual a ella, pero muerta. Arranca tranqui. Arranca así, hermana. Qué manera de cagarme de la risa, llorar, emocionarme un montón. Porque tenía cosas muy lindas esa obra. Y ahora, viste, ya se me transformó en recuerdo, en lo que yo recuerdo dentro de mi imaginación. Pero los recursos de esa obra eran impresionantes: los personajes, las gárgolas que se metían de repente —que era la muerte—, cosas así. Y la actuación de ella... Claro, es una clown que está todo el rato viendo que parece que se murió. Claro, claro: está en ese limbo entre la vida y la muerte. Esa es la obra. Pero todo el rato te va diciendo a vos: “¿Y qué hago ahora?”. Y vos sos público, entonces estás ahí cagado de la risa y decís: “No sé...”. Era una obraza. Y yo tuve el placer, bueno, de compartir hotel ahí con la loca: desayuno y escucharla así. Ama México, la mina, así que siempre va. Y es una payasa histórica. Yo no tenía idea de lo ñoño que soy. No tenía idea. Y ahí me enteré. ¿Cómo se llamaba? Cardi Schuter. Alemana, todo eso. Sí, alemana o por ahí. Schuter... algo húngara, no sé, una cosa así.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Guau. Sí, porque al final muchas personas —no todas, porque acá estamos hablando— subestiman el arte. O subestiman al payaso, al circo, al teatro. Y al final hay un análisis, no necesariamente “del libro”, sino de lo que vivís todos los días, que es re profundo, y que al final es lo que te mueve. Sí. Desde el clown o desde tu obra, por ejemplo, que capaz alguien dice: “No tiene diálogo, ¿qué puede decir?”. Claro. ¿Qué puede decir si no tiene...? Depende con qué ojos lo mires.

Daniel Soto Calistro: Bueno, esta obra de Cardi Schuter no habla nada.

Eso te iba a preguntar: si hablaba. Claro: así es el payaso. Dice puras... Se llama “lenguaje híbrido” en la actuación eso, ¿viste? Cuando inventás un idioma, pero la línea de pensamiento está clarísima ¿Viste? Eso es importante también

en comunicar con el cuerpo, ¿no? Yo no puedo comunicar con el cuerpo si no estoy pensando como personaje, no como actor. Si el personaje no está pensando y sintiendo, ¿viste? Entonces yo, por ejemplo, digo: “Voy a ir a abrir la ventana un rato para que se ventile mi departamento”, ¿no? Eso lo estoy pensando como personaje, ¿viste? Esa es su línea de pensamiento. Pero su acción es como... Y no lo dice, pero está. Pensarlo como: “Bueno, voy a abrir la ventana”. Necesita aire ese cuerpo. Entonces, el cuerpo lo siente, porque vos estás sintiendo eso que el personaje siente. “Putá, esto está todo sucio, tengo que lavar las chuchas”. Entonces, ese pensamiento yo lo sigo teniendo, pero el cuerpo lo está expresando, ¿no? Increíble, increíble. Eso para mí es la actuación.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Y que tiene un rol social fundamental. Y que al final —volviendo quizá al inicio de la conversación, que también venimos hablando mucho— cómo el neoliberalismo ha calado, cala, cómo se mete en nuestras vidas todo el tiempo. El sistema está invisible, pero está, y estamos ahí adentro. Estos lugares de resistencia son los que nos interesan a nosotras. Dentro de toda esto. ¿Qué espacios creemos que es tu obra? Es un espacio seguro, por escucharte hablar, que, no sé, decime vos, que va, no sé si en contra, pero que intenta mover algo.

Daniel Soto Calistro: Sí, movilizar. Movilizar algo dentro de esta locura que vivimos. Hay un concepto que me gusta compartir, porque me parece bonito: el objetivo, con la gente con la que trabajo —en cualquiera de los formatos o lenguajes teatrales o escénicos— es movilizar el alma del espectador. ¿Viste? Eso: movilizar el alma. Y lo otro es entender que el aplauso, o por lo menos yo trato de vivirlo así, no es para el actor. El aplauso es para que vos te despertés y digas: “Estoy acá, conchetumare, uff...”. Como despertarse uno mismo del sueño. Ese concepto me lo entregó un maestro de teatro, y yo trato de vivirlo de esa manera: que la gente entre en un mundo hacia adentro, para después respirar, llorar, sentir lo que tenga que sentir. Y ahí, por un momento, liberarte un poco de lo que es la sociedad en sí: de estar cada rato mirando el celular, de todo eso que naturalizamos. Cuando vamos a estos espacios, cuando vemos un payaso, cuando vemos una obra de teatro, eso nos coloca en un lugar más sensible, un poco por fuera del neoliberalismo. Aunque sea por una hora o cuarenta minutos, nos hace volver a reír, a sentirnos niños, a sentirnos felices, tristes, sensibilizados. Por eso también nunca es masivo. El sistema le teme al arte contenido. Por eso nos cuesta tanto vivir de esta hueá. Yo recién ahora, a los cuarenta años, empecé a hacer girar un poco más la rueda. No económicamente, porque estoy ahí nomás; puedo sostenerlo porque soy

hostero. Si no, tendría que laburar a full de otra cosa para sostenerme. El sistema te obliga. Entonces ahora me siento opulento: puedo viajar, moverme. Pero fue masticar la calle y pelearla con todo, siendo morocho y chico como soy, en un mundo lleno de prejuicios. Y en el mundo del arte tampoco es tan “hopao”, ¿viste? Tiene sus hueás. Por eso también soy bastante introspectivo. Me gusta compartir profundamente lo que siento con el arte, porque está bueno conocer esas capas. En el encuentro con ustedes me pasó de atravesarlo por el cuerpo: por momentos piel de gallina, por momentos un mareo para bien y para mal, un montón de información. Para mí fue muy bueno el encuentro.

Si necesitan más, si quieren hablar con alguien más de la compañía sobre su experiencia, puedo ponerlas en contacto. Capaz una compañera que viene trabajando hace un montón en el teatro independiente. La Carito también: está en Casa Sirena, siempre resistiendo y haciendo movidas. Con respecto a lo que pensaban del ensayo, puede ser... pero a mí me gustaría que primero vieran la obra como es. Igual, antes de empezar los ensayos podemos juntarnos en una reunión con la compañía; ahí sí estaría lindo que compartan con nosotros. Pero la instancia del ensayo es muy introspectiva. Sale la escena y es: “Dale, no, apagá, vamos de nuevo, poné la música...”. Es riguroso, es concentrado. Para sostener algo así hay que ser muy autodisciplinado. Yo me siento libre conmigo mismo: me tomo un vinito a la noche, fumo marihuana barata, qué sé yo... pero trato de ser una persona que se autogobierna. Si amo el teatro como lenguaje, como forma de vida y de comunicación, tengo que ser riguroso conmigo. El teatro me da libertad, entonces yo tengo que cuidarme para hacer. Entreno con alguien aunque no gane plata; busco un equilibrio conmigo mismo, sin rendirle cuentas a nadie. Por mis principios ideológicos: creo en la autogobernación. No creo que alguien tenga que gobernarme si yo no quiero ser una mala persona y quiero aportar a los demás. Y vos me preguntabas por mi formación. Yo llegué al teatro en la secundaria, ya me gustaba. Después, militando en La Funa —que acá sería la escache a los milicos que habían torturado gente— conocí a una compañera que fue mi novia. Ella tenía 18 o 19 años y era hija de una de las mejores compañías de teatro de Chile. Yo no tenía idea. Después los conocí y fue como mamar teatro. Ellos fueron mis maestros: obras zarpadas, las mejores puestas. Yo, un pibe de barrio, pero por militar y por la vida terminé compartiendo con esa familia que se transformó en mis maestros. Con ellos vi cosas que me hicieron decir: “Yo quiero hacer teatro toda la vida, cueste lo que cueste”.

Y ahí tuvimos una conversación muy interesante con Zagar, el director de la compañía. Estábamos tomando un vino, mano a mano. Era mi suegro en ese

momento, pero yo no creo mucho en autoridades; para mí todo es un juego más. En un momento me dice: “Yo hago teatro para la gente que le gusta el teatro”. Sus obras viajan por el mundo, van personas muy fifís a verlas, están en los mejores teatros. Y yo le respondí: “Yo creo que voy a hacer teatro para la gente que no sabe si le gusta o no le gusta el teatro”. Y esa noche, borracho, nació mi concepto. Y desde entonces lo defendí a fuego. He tratado de llevar teatro y circo a lugares donde no están: a los barrios donde nadie va a ir al centro a ver un espectáculo, aunque sea gratis. Y ahora eso está pasando con *La fragilidad de la memoria*. Estuvimos en el Tour San Martín, en el espacio donde doy clases de rap. Coordinamos, llevamos a los pibes en situación de riesgo del barrio a ver la obra en el club, a plena luz del día, con nuestro sonido. Teatro en el barrio. Ese es el proyecto para cuando volvamos de Europa: hacer una gira por clubes barriales.

La obra habla de la llegada del neoliberalismo a Latinoamérica, vista a través de un pibe chileno desde chico y una argentina que vive en el mismo barrio. Esa es la historia. Y sí, tenemos fechas en Rosario. Había una fecha en Humanidades, pero quedó movida por el paro. Ayer Taya fue a ver el Tríptico de la Infancia, pero parece que no entra la obra. Montarla es mucho trabajo: tiene una estructura de cuadro fijo, de circo, con muchos telones. Después busquen *La fragilidad de la memoria*. En Le Mans podría ser, pero está todo ocupado. Apenas tengamos la info, se las mandamos.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Mil gracias. El 22 de noviembre, agendado. Sí, de una. Gracias. Nosotras nos juntamos bastante para hacer esto; en algún momento nos tenemos que recibir, ¿no? Y esta es la obra que estábamos tratando de recordar desde agosto. Nos había quedado esa frase del ritmo de las ciudades. Menos mal que nos acordamos.

Daniel Soto Calistro: Un amigo me dijo una vez: “Es como *Tiempos modernos*, pero del siglo XXI”. Así que cuando la vayan a ver... Yo también tengo muchas ganas de que la vean. Y sí, yo entreno siempre: me enriquece. Además me gusta, es mi oficio. Como un soldado que tiene que saber manejar el fierro. Se nota también la pasión que tengo por el teatro y por usarlo como herramienta para comunicar lo que me pasa por la cabeza y por el alma.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Realmente escuchándote se nota eso. Gracias. Es súper rico, enriquecedor.

Daniel Soto Calistro: Cualquier cosa que necesiten para investigar más, les puedo mandar materiales, cocina, libros. Me preguntaban por nombres: sí, nombré a Grotowski. Se escribe J-E-R-Z-Y G-R-O-T-O-W-S-K-I. Él tiene muchos videos. De él hay un discípulo que empieza con la **antropología teatral**: investigar la actuación en tribus de todo el mundo. Ese es Eugenio Barba. Lean artículos de Barba sobre antropología teatral. Seguramente su profe lo nombró. Son investigadores que miran lo teatral desde lo social: la relación de confianza entre actores y directores, la noción de compromiso, todo eso. Otro es Brecht, Bertolt Brecht. Él hace teatro político: pone carteles en escena, rompe la cuarta pared. Es zarpado. Mucha información, sí, una bocha. Bueno, espero que les haya servido para lo que necesitan. Comuníquense. Nos hablamos el 22, seguro.

Julia Pérez y Emilia Lardizabal: Ya nos estaremos contactando. Gracias. ¡Chau!

4. Gráficas y fotografías de las obras

a. Amor, nada que entender



b. Escenas del Próximo Capítulo



5. Registro de los ensayos

[Acceso a videos y fotos de los ensayos](#)

6. Bitácora de nuestro trabajo

16 de marzo de 2024

Decidimos encarar juntas nuestra tesina de grado en una juntada de amigos. Importantísimo momento para darle inicio a esta aventura.

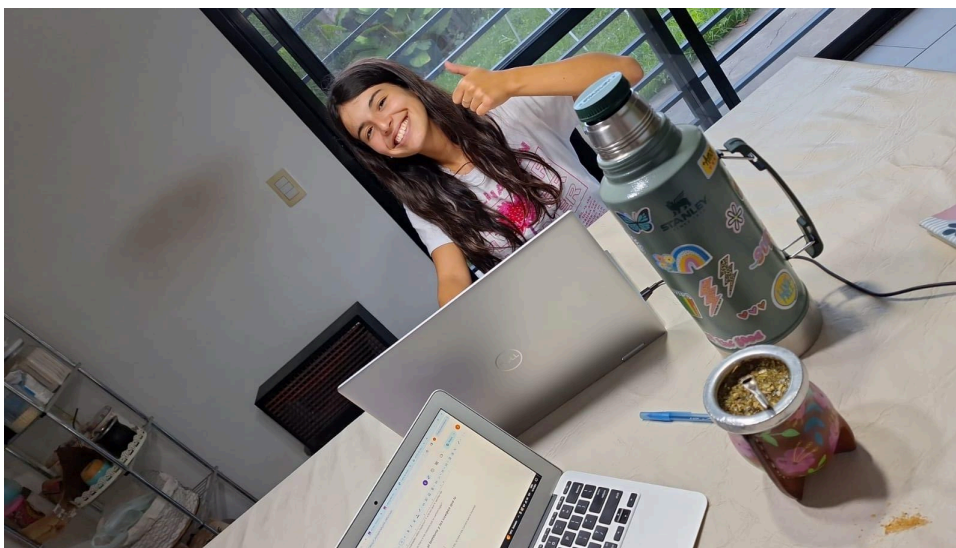


16 de abril de 2024: primera reunión

Casa Julia. Ideas iniciales. Encontrándonos en nuestros intereses.

Cultura, artes, espacios, lugares, montajes, eventos, cuerpos, territorios, movimientos, devenir.

Sabemos que queremos hacer una tesina de producción.



26 de abril de 2024: segunda reunión

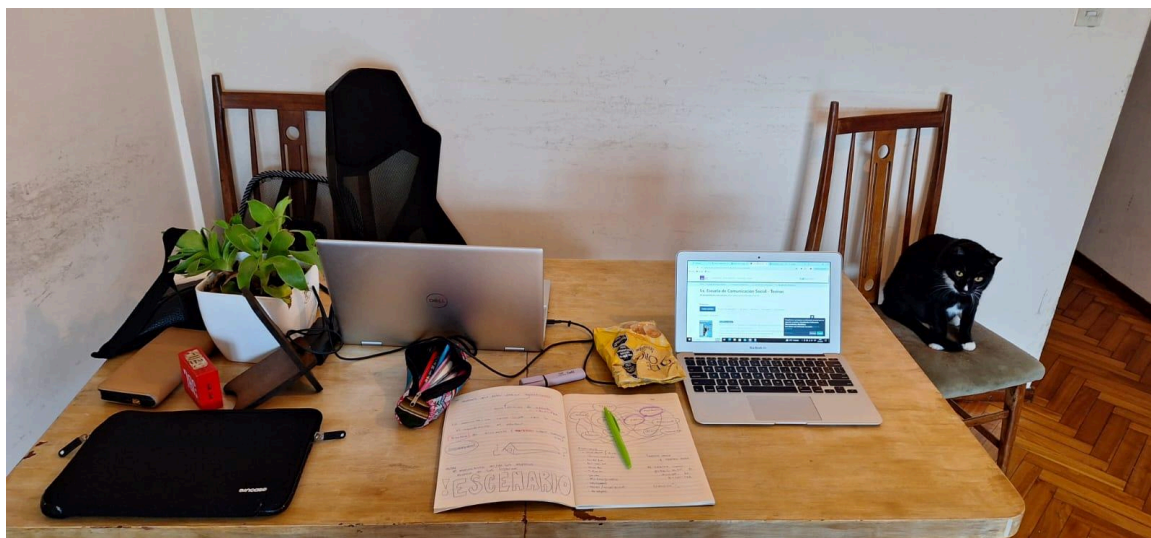
Departamento hermano Emi. Llegamos al teatro como espacio para investigar.

Experiencias posibles en el teatro según la disposición de los elementos en el espacio.

Cómo cambia la experiencia teatral si se modifica el espacio.

Queremos trabajar con diferentes espacios en donde suceda teatro y que ofrezcan una forma diferente de vivirlo: teatro convencional, microteatro, orilla infinita.





Última semana de abril y primera semana de mayo

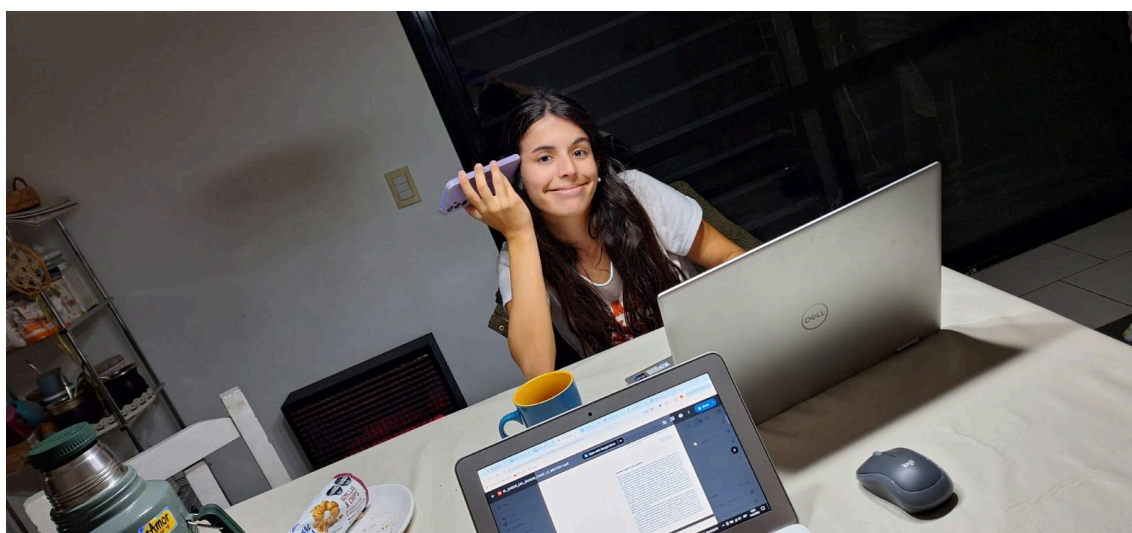
No hubo reunión. Búsqueda de bibliografía. Reflexión sobre el tema. Lectura. Volver a los autores de la carrera. Asentamiento del tema. Digestión del tema. Redacción/boceto de una justificación del proyecto.

13 de mayo de 2024: tercera reunión

Casa Julia. Entendimos que nuestro eje está en la **experiencia** que vivencian los cuerpos en espacios. El espacio que elegimos es el teatro, pero podría ser otro. ¿Qué tiene el teatro de particular y por qué lo elegimos?

Sabemos que nos interesa trabajar desde el punto de vista tanto de los actores como del público. Cómo vive cada quien el momento/espacio teatral.

Decidimos hacer un proyecto audiovisual y contactarnos con Roxana Bordione.



15 de mayo de 2024: reunión con Roxana Bordione

Bar de la facultad. Charlamos sobre la idea que tenemos y organizamos cómo seguir. Roxana nos propuso investigar un poco más el tema, leyendo bibliografía específica y redactar una especie de justificación del proyecto. En el escrito deberíamos poder responder las preguntas por qué el teatro y por qué un registro audiovisual. Por qué todo.

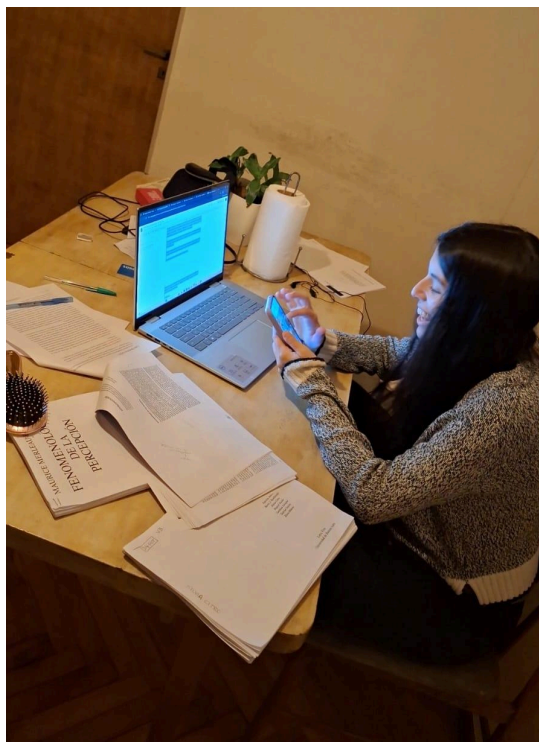
Roxana nos comentó que podemos realizar una performance en la presentación de la tesina además de o complementando el registro audiovisual.

Roxana mencionó a Paula Drenkard como posible referente de material acerca de la temática.

A Roxana le gustó el enfoque desde el/en el público/el espectador que tiene el proyecto.

23 de mayo 2024

Departamento hermano Emi.



(La relación entre Julia y Rupaul va mejorando)

Terminamos de redactar los “bosquejos de una tesina” que resume el recorrido de las ideas que nos fueron naciendo hasta el momento para enviárselo a Roxana y seguir avanzando con el tema.

Empezamos a leer bibliografía relacionada a los cuerpos y la experiencia de los mismos en el espacio. Además, fuimos a ver una obra de teatro “Artículo 19”, ya que creemos que esas experiencias son parte de este proceso.

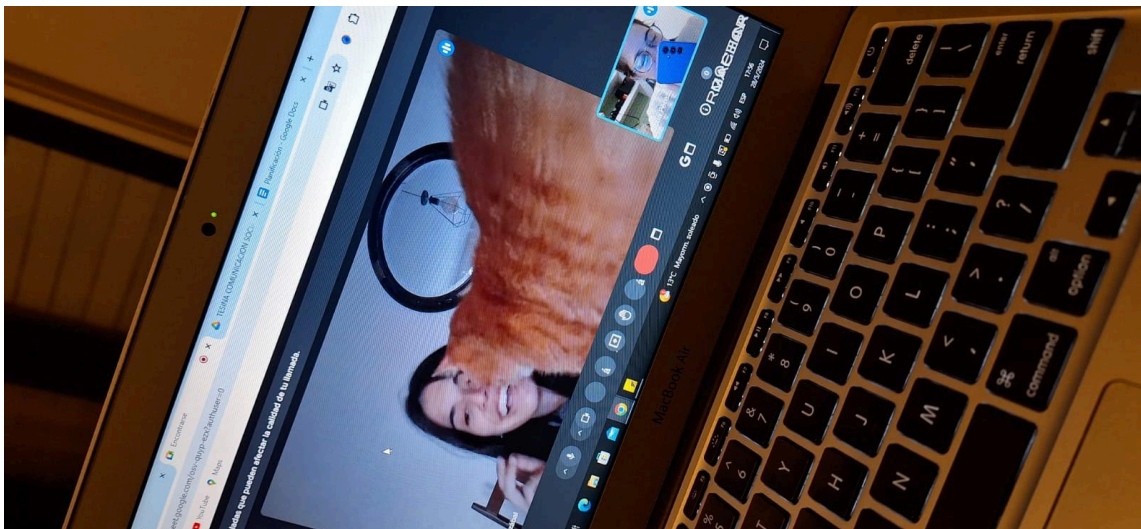


Comimos una pizza y tomamos un amargo obrero, estaba todo muy rico.

28 de mayo de 2024

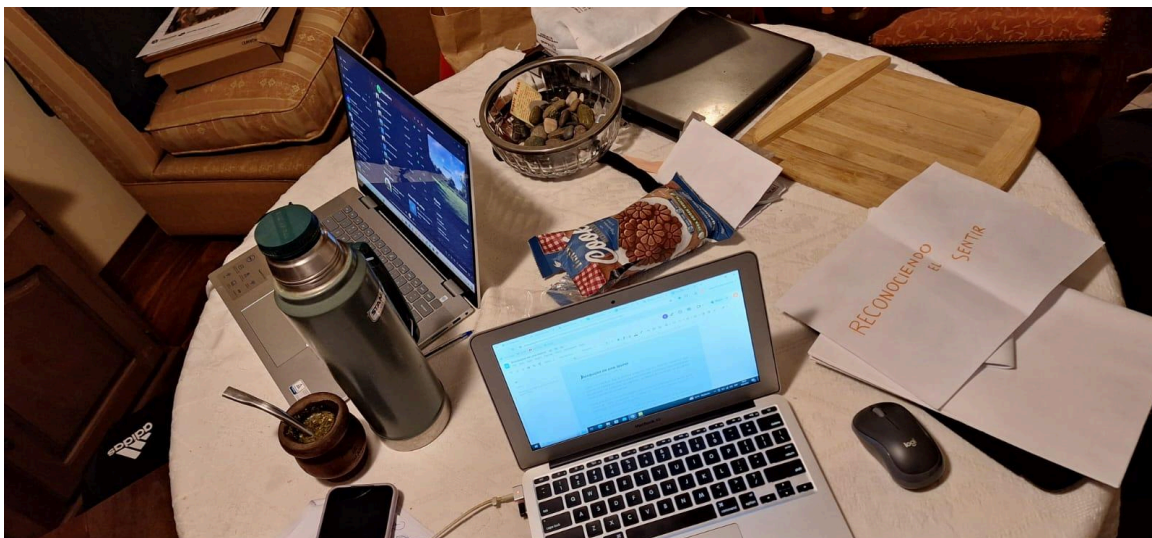
Hicimos un meet en un ratito que tuvimos para conectarnos. Coordinamos cómo seguir y decidimos comenzar a hablar con gente/referentes del mundillo del teatro. Es hora de empezar a definir cuál va a ser nuestra producción ¿un documental? ¿Una performance única? ¿Ambas?

Colón fue parte de la reunión y está registrado:



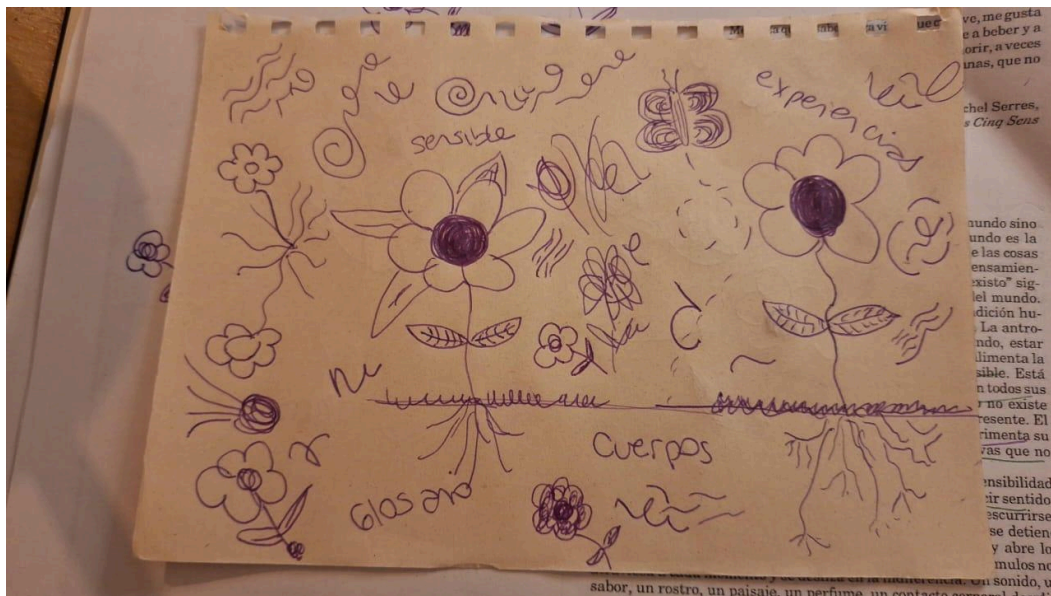
4 de junio

Casa de Emi. Escuchamos música bellísima mientras pensábamos cosas. Sonó, entre otras canciones, Seres Extraños de Perota Chingó.



21 de junio: reunión por llamada telefónica

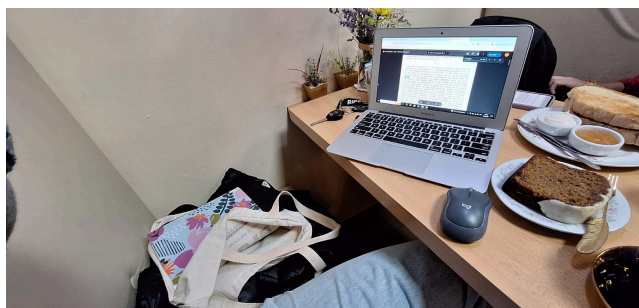
Hablamos casi una hora por teléfono. Nos compartimos mutuamente las lecturas que habíamos tenido los días anteriores. Nos entusiasmos mucho porque llegamos a la conclusión de que probablemente nuestra pieza de producción va a ser una performance actuada en vivo acompañada de un registro audiovisual con entrevistas. Durante la llamada, Emi dibujó unas florecillas.



25 de junio

Quisimos juntarnos en Pipetuá, esquina montevideo y san martín, pero estaba lleno y sin querer queriendo llegamos a Tu Dulce Refugio. Hermosísimo y hogareño bar con música francesa de fondo, que nos hace pensar que estamos en París.

Definimos cuestiones estéticas de la pieza de producción y recopilamos teoría sobre el cuerpo.



Fueron tantos encuentros que dejamos de registrarlos tan detalladamente. En el camino cambiamos de focos, de objetivos, de formatos y hasta de directora —no así de preguntas—.

Fotos, siempre hubo:



