

LA DANZA Y SUS CRUCES



Encuentro con

Brenda Angiel / Adriana Barenstein / Alejandro Cervera

Roxana Grinstein / Silvina Szperling / Susana Szperling



LA DANZA Y SUS CRUCES

Durante todo 2024, en el marco de las celebraciones por el 40 aniversario del CRRRojas, se fueron llevando a cabo actividades con artistas de distintas disciplinas, que fueron invitados a reflexionar sobre su obra, su paso por nuestro Centro y sobre la manera en que esos factores interactuaron.

Contamos con la presencia de figuras del teatro, la danza, las artes visuales y la música que revisitaron nuestro espacio y sus trayectorias en los más diversos encuentros. Además, para las muestras patrimoniales Nuestro Rojas, de cada área, se realizaron entrevistas que fueron proyectadas, por fragmentos, de manera pública.

En esta oportunidad, presentamos la mesa La Danza y sus cruces, moderada por Pablo Bontá, que contó con la participación de Brenda Angiel, Adriana Barenstein, Alejandro Cervera, Roxana Grinstein, Silvina Szperling y Susana Szperling.



Brenda Angiel

es coreógrafa, docente, gestora cultural, creadora de la danza aérea desde 1994. Sus primeras obras se presentaron en el Rojas, entre 1995 y 1998. Con su compañía se presentó en importantes festivales como el American Dance Festival, el Holland Dance Festival, además de hacerlo en Rumania, Colombia, Estados Unidos, Rusia, Italia, China, entre otros. Fue docente de danza contemporánea y de danza aérea en el Rojas; Programadora del área de danza entre los años 1999 y 2005. Desde el Rojas realizó el primer Festival CiuDanza, que luego continuó dirigiendo hasta el año 2020.

Adriana Barenstein

es directora de escena, coreógrafa, gestora, curadora, e investigadora. Cursó estudios de Filosofía en la UBA. En la actualidad se desempeña como asesora de danza y performance en el Centro Cultural Borges de la Secretaría de Cultura de la Nación. Investiga el hecho escénico, el cruce de estéticas en los lenguajes contemporáneos de la danza, y el vínculo de la teoría y la práctica. Coparticipa con un capítulo que se llama "Anotaciones sobre el tiempo" en el libro *Idioma de la danza* de la editorial Excursiones, que se publicó en 2020.

Alejandro Cervera

es músico, coreógrafo, director de escena. Sus obras están en el repertorio de las principales compañías de danza del país, incluyendo el Ballet Contemporáneo del San Martín y el Ballet Estable del Teatro Colón. Sus trabajos se han presentado en México, Estados Unidos, Europa y China, y ha obtenido los premios *María Rúa Nova*, los premios *ACE* y los premios *Teatro del Mundo*, que otorga el Rojas. También, como Brenda, fue Programador del área de danza del Rojas y creó el Festival Rojas Danza.

Roxana Grinstein

es coreógrafa, docente y gestora. Sus obras se han presentado en diferentes festivales de Argentina, Islandia, Suiza, Austria, Italia, Alemania, México, Chile, Venezuela, España, Mozambique y Argelia. Ha obtenido diferentes distinciones; ex directora artística de Pro Danza; curadora de festivales; jurado en concursos nacionales e internacionales. Es codirectora y fundadora del teatro El Portón de Sánchez, un teatro independiente emblemático de la ciudad de Buenos Aires. Y también es directora de la compañía de danza de la UNA, que se va a presentar en la apertura del festival *Rojas Danza 40*.

Silvina Szperling

se formó en danza contemporánea, incursionó en video danza, género del cual es pionera en Argentina. Varios de sus cortometrajes fueron premiados en distintos eventos y festivales. Fundó y dirige el Festival Internacional *Video Danza BA*; su primer largometraje documental *Reflejo Narcisa* se estrenó en el BAFICI en 2015 y recorrió festivales de Argentina, Cuba, Brasil, Uruguay, entre otros países. Dicta clases de danza en múltiples entornos artísticos y educativos de la Argentina, América y Europa. Es titular de la Cátedra de Crítica de Danza en la UNA, la Universidad Nacional de las Artes.

Susana Szperling

es coreógrafa, docente, investigadora y profesora de composición coreográfica del Departamento de Artes del Movimiento de La UNA. Dicta seminarios en distintas universidades de Europa y Estados Unidos. Es egresada del Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín. Recibió becas de estudios y creación nacionales e internacionales de distintas fundaciones y festivales. Creó más de 25 obras, las cuales se presentaron en América, Europa y África. Fue jurado del Festival *CiuDanza*, del INT - Instituto Nacional del Teatro -, del Fondo Nacional de las Artes y vocal del Directorio del Instituto ProDanza entre los años 2021 y 2023. Bailó en obras de Oscar Araiz y de Susan Marshall en Nueva York. Es expresidente de la Asociación Coreógrafos Contemporáneos Argentinos - Danza Teatro Independiente - Cocoa Datei.



Adriana Barenstein

PRIMER ACERCAMIENTO AL ROJAS

Amí me convocan en el año 1984, cuando vuelve la democracia. Veníamos de tiempos muy oscuros, ya todos lo sabemos... El director de Cultura en ese momento era Lucio Schwarzberg. Él me pidió un proyecto para crear el departamento de Danza.

Nos enfrentábamos a diferentes desafíos. Primero había que crear un grupo que viniera todos los días a ensayar; eso era fundamental. Gente como María José Goldin, que la veo aquí, o Sergio Pletikotic; en fin, que tuvieran las ganas y las posibilidades de venir todos los días durante cuatro horas a ensayar, y que de alguna manera sería la usina a partir de la cual se crearon otras cosas, como por ejemplo los ciclos de danza contemporánea, la veo a Teresa Duggan que también estuvo en estos ciclos; también hubo ciclos de conferencias; una cantidad de cosas que se

hacían: La escuela de danza-teatro, los talleres abiertos a la comunidad de danza, en fin...

Me parece que en realidad era el momento que se vivía, el momento democrático, donde la Universidad, a través del Rojas, tuvo políticas públicas que hicieron posible que eso existiera sin importar quién estuviera.

Lo que quiero destacar, lo que quiero pensar hoy en esta mesa tiene que ver con lo importante que es la Universidad gratuita, la Universidad para todos, y que es la única manera de que podamos tener un poco más de igualdad.

Y hoy a 40 años de todo eso, con un poco de tristeza tal vez, pienso que hay que hablar de cómo rescatar espacios que estaban ganados, como es el de la Universidad, que por supuesto sigue siendo un espacio de investigación importante y me refiero a la UBA en el mundo. Pero bueno, tenemos que defenderla, eso es obvio.

Volviendo a aquel momento, yo veía cuáles eran, de alguna manera, las pautas, en realidad los cruces. Pienso que los cruces están siempre porque no existe alguien solo en el mundo, siempre es colectivo. Y es cruce entre los cuerpos, entre las personas, entre los artistas y también cruces con el momento que se está viviendo. Quiero insistir con eso; el momento que se está viviendo, las limitaciones de cada momento y las posibilidades. Aquel era un momento -estoy hablando de la vuelta de la democracia- en el que realmente todos teníamos ganas, había mucha energía y el grupo y la gente que participaba tenía ganas de ser parte.

Y gracias a todos ellos, es que fue posible eso que se hizo, que además abrió horizontes para otra gente. Toda esa gente que participó en aquel momento hoy tiene sus carreras, tiene sus horizontes, tiene sus propios proyectos, pero es una alegría saber que en algún momento estuvimos juntos y aprendimos juntos.



Roxana Grinstein

EL ROJAS ANTES DEL ROJAS

Conocí ediliciamente este espacio porque acá estudiaba Psicología y esto era el Aula Magna; recuerdo las escaleras que iban a nuestras aulas; incluso había un coro de ciegos con los que siempre nos topábamos. La imagen que tengo es de mí misma en este espacio estudiando Psicología; esta era una sede de las muchas sedes que tenían hace un montón de años, en dictadura. Después de un tiempo se cerró. También yo dejé la facultad; viajé afuera; volví. Cuando volví de los Estados Unidos me acuerdo de que fui a anotarme nuevamente en la Facultad. Me recuerdo a mí misma, esperando en el hall para entregar la carta para reinscribirme, más o menos en el año 1979.

Después conocí al Rojas como Rojas y, si el Rojas cumple 40 años, digamos que yo cumpla 41 porque mi primera obra fue en 1983 que la bailaba el señor que está acá [Pablo Bontá]. No la estrené acá, la estrené

en un lugar donde vos ibas a estar [Adriana Barenstein] y terminaste no estando. Era en la calle Florida y se llamaba “Catalinas”; íbamos a hacer un ciclo de cuatro coreografías y terminamos siendo tres porque alguien desistió. No vamos a hablar de ese tema [risas]. No importa, lo positivo es que llegamos a puerto de alguna manera y estrenamos una obra que al año siguiente, 1984, se estrenó acá con Pablo Bontá, En esa época no había muchos bailarines hombres, entonces las coreógrafas usábamos a los mimos; él [Bontá] era un mimo en ese momento, que después terminó en el grupo de Adriana, pero vino de mi mano. Imaginate si a mí me hablás de historia con estas canas... Pero bueno, ese fue mi primer acercamiento al Rojas. Con mis coreografías hice acá en la primera época “La espera encantada”. Después también “Buscando el uno”. Él [Bontá] entró a un grupo que no voy a decir [el de Adriana Barenstein], y a partir de ahí yo tuve que buscar otros [mimos]. Me sacó el bailarín; bueno, no importa, no pasa nada. Es un chiste, no pasa nada. Después seguimos trabajando. También digo, hubo muchos ciclos. El del Rojas fue un ciclo importante, pero también quiero mencionar el ciclo que teníamos los martes y miércoles en el Teatro Cervantes. Muchas de acá hemos estado en ese mismo ciclo, como Tere [Duggan] y era muy importante porque realmente era un espacio increíble. Y esos ciclos también generaron mucho movimiento en la danza, y me encanta decirlo porque me da pena cuando las cosas desaparecen. Entonces, solo es un comentario, era un espacio hermoso y sería bueno no perder espacios. Este es mi vínculo con el Rojas antes del Rojas.



Susana Szperling

LOS NOVENTA

Comencé a coreografiar acá en el 95' y estuve como bailarina -mientras estaba en el Teatro San Martín- junto a Carlitos Casella y Celina Goldín Lapacó, en una obra que realizó Celina apenas se hizo la apertura democrática, y bailé en este escenario.

Hice eso en el Rojas y luego también en el San Martín. Luego de un tiempo,

ya en los 90', me fui a vivir a Estados Unidos y volví. Volví sobre todo a hacer pie en el Rojas de la mano de mi hermana Silvina y su Festival de Video-danza, y también dando clases, que fue súper lindo porque era ese momento en el cual todo lo que se traía era muy fresco para acá.

Y sigo dando clases acá, muy contenta porque me encanta que siempre hay un grupo de gente diferente que pasa por este espacio, y tiene mucha convocatoria, y me parece un espacio que tiene muy buena difusión -siempre la tuvo-; y que tiene mucha circulación de gente... Es cierto también que con el transcurrir del tiempo aparecieron un montón de espacios en la ciudad de Buenos Aires: teatros independientes; las universidades también, la UNA. Y eso también generó que por ahí el público específico que venía a formarse acá tal vez no se esté formando en extensión universitaria sino en carreras, pero para mí es un espacio muy vital.

Aquí yo podía venir y armar obra; aterrizar y hacer residencia; ensayar. Y fueron muchas las obras que hice estrenando aquí. Y también luego empecé a circular hacia el portón de Sánchez cuando abrió en 2001.



Silvina Szperling

Primero, gracias por esta convocatoria. Me parece, ya desde cuando vinimos a hacer la entrevista, que es bastante emocionante esta cuestión de los 40 años; el año pasado que fueron los festejos de 40 años de democracia y este año los 40 del Rojas. Poder valorizar y revalorizar los espacios y el camino recorrido que es tan importante. Este era un lugar de encuentro tremendo. Por eso acá somos varias personas que votamos

por que vuelva el cafecito del Rojas, porque hacías la clase o hacías el ensayo, pero también te quedabas un par de horas o llegabas antes.

Primero empecé dando clases, no me acuerdo sinceramente el año exacto, pero tiene que ser a principios de los 90'. Y en un momento tuve una especie de revelación en mi vida que fue encontrarme con la videodanza, el taller que dio Jorge Coscia en la recién inaugurada Biblioteca Nacional.

Yo ya estaba dando clases de danza, de técnica. Me gané una beca en el Americana Festival y cuando volví propuse hacer un festival de videodanza acá.

Recién estaba viendo un videíto ahí en la galería del Entrepiso y estaba Gonzalo Córdoba, que fue uno de los primeros directores técnicos de este lugar. En ese momento la infraestructura técnica del Rojas era muy buena. No así el camarín, las butacas y todo eso. Había pocos teatros que tenían una pantalla y un proyector, entonces teníamos la base para desarrollar una serie de actividades por lo que me parece que fue muy importante haber comenzado en el Rojas por esta idea de estrenar o programar ciclos, ensayar y tomar o dar clases. La idea de la difusión, la formación, las mesas... Todo circulaba en una misma comunidad y en un mismo edificio.

En ese sentido era muy acogedor, sobre todo teniendo en cuenta que en los '90 la cosa estaba complicada porque había pasado la primavera democrática y estábamos en un momento de mucha precariedad. La cultura siempre tuvo una precariedad tremenda, digámoslo, pero en ese momento sumada a todas las otras precariedades que había con todas las privatizaciones, etcétera, el Rojas era un refugio y un lugar muy abierto a propuestas. Estaba el Festival de videoarte de Jorge La Ferla, que hacía poquito que había empezado.

Teníamos mucho de esa circulación de los cruces, que no era solo con la gente de danza -que realmente era muchísima gente la que estaba acá- sino con la gente de video, con la gente de Artes Visuales, con la gente de Letras; y eso también lo hacía un espacio bastante particular, donde conocí a un montón de referentes de la danza, del teatro, del circo, de la murga, etcétera.



Brenda Angiel

IDAS Y VENIDAS

Cuando empezó la democracia venía a ver muchas de las obras que se hacían acá y creo, si mal no recuerdo, que tuve cierta participación en algunas de ellas. Después me fui a estudiar a Nueva York y cuando volví le insistí mucho a Adriana [Barenstein] para que me deje enseñar acá. Venía de estudiar en la escuela de [Alwin] Nicolais y en ese momento estaba el grupo de Adriana pero no había nada por fuera del grupo; había

ciclos pero no clases. Me terminó dando el lugar y la verdad que funcionó muy bien, empezó a venir mucha gente a las clases, en ese momento no había Extensión. Yo iba a estrenar una obra en la Fundación Banco Patricios, que no funcionó, y vine acá al Rojas.

Yo ya había empezado a probar suspendernos en sogas y arneses y vine acá, hablé con quien era director en ese momento -Darío Lopérfido-, le dije que quería estrenar una obra acá y me dijo que sí; me programó los viernes a las 11 de la noche y empezábamos a llenar e hicimos toda una temporada. Para mí fue muy importante esa obra.

Al año siguiente yo me sentía como la Maradona de la danza porque había ganado en la Fundación Antorchas y el Fondo Nacional, entonces hice otra obra con más gente y la metí todo acá. Había una pared transparente y bailábamos con los pies acá, la armábamos y la desarmábamos -hay unos ganchitos que quedaron por ahí dando vueltas- y bueno, acá hicimos también temporada.

Después de ahí armamos con Mariana Bellotto el taller coreográfico y vos [Susana Szperling] hiciste coreografías. Creo que estuvo funcionando dos años. Estaba apuntado a estudiantes avanzados de danza que quisieran tener una experiencia de trabajo con coreógrafo.

Y a partir del 99' empecé a ser Curadora del Área de Programación. Estaba acéfalo, no había nadie programando; empecé y pensé en varios ciclos que después inauguré. Me traje acá un machete para nombrar algunos que estuvieron porque eran muchos y mi memoria falla, pero eso lo dejamos para después. Habíamos armado varios ciclos: uno que se llamaba "Al fin solos"; otro era de danza y humor; otro que era para coreógrafos que recién hacían su primera obra y se llamaba "Debut"; y un ciclo de obras cortas.

Y para mí algo muy importante es que la primera idea de Ciudadanza, yo la presenté acá, y el Rojas la presentó a la Ciudad; es un festival que resultó ser muy importante para la danza de la Ciudad. Nació acá y después, por temas logísticos y económicos, termina siendo de la Ciudad. Ahora no sé dónde está, pero en su momento existía.



Alejandro Cervera

LOS DOS MIL Y MÁS

Yo fui espectador no asiduo en los años 80'. En realidad, veía sobre todo a las cuestiones más teatrales y underground: a ver a Batato, Urdapilleta, las Gambas [al ajillo].

Estaba acordándome que di un curso acá, debe haber sido para el año 2000, no sé bien..., lo estoy hilvanando con unos recuerdos más personales. Fue un curso de música para bailarines, que era lo que yo enseñaba intermitentemente en el taller del San Martín, dada mi condición de músico, bailarín, etcétera. Es algo que hice y se hizo, además,

una muestra; fue muy lindo ese trabajo... Era un grupo sumamente heterogéneo; había una señora que venía a ese curso, tendría unos 80 años, se asomó a una de las aulas de arriba y preguntó: “¿y esto qué es?”, a lo que le contesté: “es música para bailarines, pero si a usted le gusta lo puede hacer”. Ella vino y era fabuloso verla hacer los ejercicios con otra gente que, por cierto, era mucho más joven.

Eso fue una cosa aislada.

Un día sonó el teléfono. Era la secretaria de Fabián Lebenglik que me pedía que viniese a hablar con él. Yo no sabía muy bien quién era, sabía que era una persona de las artes plásticas porque a veces leía algunas notas de él en los diarios. Así que hablamos y me dijo “me gustaría que vieses como puede estar la danza en este lugar. Te podemos pagar muy poco”. Me podían pagar \$500 (quinientos pesos) por mes, que era poco ya realmente en esa época.

Entonces yo dije que sí porque me parecía que era muy interesante este lugar, como un lugar menos convencional que los lugares donde yo trabajaba habitualmente, que eran estos teatros. Fui cinco años Director artístico del Ballet del Sur en Bahía Blanca, y en el San Martín fui, en algún momento, Director asociado de la Compañía y estuve cinco años en ese trabajo que tiene que ver con programar y velar, digamos, por el funcionamiento de un organismo. Y esto era diferente a eso, porque era un espacio donde había que ver cómo se podía trabajar.

Yo tuve un gran maestro en ese tiempo en el que estuve en el San Martín, que fue Kive Staiff, y él fue una persona de una capacidad de gestión pocas veces vista y con una enorme amplitud de criterios y de ideas.

A mí siempre me gustó mucho estar en el San Martín. Estuve diez años bailando, coreografiado y dirigiendo la compañía, y fueron como diez años de mucho aprendizaje viendo cómo Kive [Staiff] se manejaba y hacía funcionar ese teatro. Porque creó el grupo de títeres y la escuela de títeres; creó el grupo de danza contemporánea, que ahora se llama Baile Contemporáneo, que en realidad lo cambiamos nosotros, pero se llamaba Grupo de Danza Contemporánea; creó el taller... Era un hombre de ideas a futuro, digamos, como de grandes inversiones en lo cultural. Y yo tenía “esa” idea, como de una especie de funcionamiento hacia distintos lugares, porque Kive [Staiff] hacía una temporada nacional, una temporada internacional, una temporada de clásicos, una temporada con escritores nuevos o emergentes. Tenía un programa de televisión y

tenía el teatro; tenía publicaciones, tenía galería de fotografía, etcétera. O sea, había un montón de cosas que estaban funcionando al mismo tiempo y a mí me quedó, y me sigue quedando, esa idea desde lo institucional de un poli funcionamiento, se puede decir.

Entonces tomé esto que me proponía Lebenglik, un poquito con esa idea de la danza puesta y atravesada justamente por otras muchas cosas, y también la danza entrando en otros espacios y, de a poco casi sin darme cuenta, estuve muchos años viniendo acá y trabajando en distintas cosas. De a poquito pudimos ir incorporando espacios que a mí me encantaban: éste [la Sala Batato] por supuesto, la Cancha, la Biblioteca, la sala Abuelas, el bar, la vereda, etcétera. Y a través de distintas cosas, de los festivales y de otros programas. Fueron muchos años desde esa invitación y creo que hasta el año 2017, que por algún motivo la relación se fue diluyendo.



Los cruces

P.B.: Gracias. Ahora si les parece, lo dejo a su criterio, quisiera que ustedes vayan pidiendo la palabra y vayan hablando sobre el objetivo de la mesa: “los cruces”.

Te pregunto Brenda ¿cómo se te ocurrió la primera vez, colgarte? ¿Cómo surgió Bailar en el aire?

Br.An.: Surgió porque yo iba a estrenar en la Fundación Banco Patricios y la escena tenía tres frentes; o sea que la gente iba a estar sentada en cada uno de esos lugares. Nosotras éramos justo tres bailarinas, y yo no quería decidir en mi coreografía hacia dónde íbamos a tener nuestro frente. Entonces se me ocurrió que si éramos móviles y no podíamos dirigir nosotras hacia dónde iba a ir el movimiento, iba a ser algo más azaroso, más democrático, más impredecible. Entonces, con esa idea en mente, me suspendí en el aire por primera vez y me di cuenta de que

había un montón de otras cosas también y otras posibilidades. Bastaba con cambiar alguna coordenada, por decir así, acercarme una columna o, cuando vine acá Rojas, pararme en el borde del escenario, poner los pies en una pared y usarla de piso. Entonces me empezó a fascinar porque había todo un mundo nuevo ahí inexplorado, y también bastante propio, porque lo fui investigando...

Una cosa me parece importante que no conté, y es que acá di mis primeras clases de danza aérea, que me acuerdo cuando dije que quería dar clases de danza y que no tenía nombre, me dijeron: “¿Cómo llamamos lo que vas a hacer?” Y respondí: “No sé, poné aérea”. Y ahí quedó, pero en realidad no existía, era todo nuevo.

Ad.Ba.: Me pareció interesante lo que contó Brenda, “ponele aérea”, porque me parece que muchas veces los nombres de las cosas que se hacen, que están vivas y que van cambiando todo el tiempo y se van transformando, son nombres que quedan por eso. Y a veces también pasa que uno se remite a esos nombres como nombres que están nombrando algo que ya no existe, que no es el caso de danza aérea, pero sí de otras cosas.

P.B.: Con respecto a la danza-teatro hay un tema interesante, porque al haber un desarrollo de la danza -teatro a lo largo de los años, y con creadores como Pina Bausch por ejemplo, hay como un lenguaje propio, ¿será?

Ad.Ba.: Yo pienso que Pina Bausch obviamente es un lenguaje propio; me parece una creadora, una gran artista.

Me parece que el nombre que se les da a las categorías, que se les otorga a los lenguajes artísticos es muy relativo, que en algún momento se puede llamar de una forma, porque también hay un aire de época que hace que las cosas se llamen de esa manera porque tenés palabras que están a mano y que podés nombrar de esa forma. Y uno va aprendiendo y va cambiando; yo me refiero a lo que me pasa a mí, pero lo veo en un montón de gente porque en realidad lo que predomina es el cambio. Y vos, sin embargo, en ese cambio que es permanente, sos el mismo y vas creando cosas.

Y bueno, en mi caso tuve la suerte, porque es suerte, de que se me



abrieron lugares. Primero el Rojas, que yo le agradezco infinitamente todo lo que aprendí, todo lo que me dio, lo que confi6 y hoy estoy, tambi6n coincido con el resto de la mesa, muy emocionada de poder estar ac6 hablando con ustedes que son todos compa6eros que pasaron por lo mismo. Pero quiero decir que es muy dif6cil atrapar, sobre todo el tema de los lenguajes...

Los cruces existen todo el tiempo, yo lo veo. Lo que pasa es que hay gente que tiene m6s habilidad para manejar los cruces, o que se fuga m6s hacia otros lenguajes, y hay quienes no, hay artistas que se dedican a un lenguaje que lo llaman de una cierta forma y que no cambia. Y tambi6n es l6cito eso, porque en realidad lo 6nico que importa es lo que producís, lo que gener6s, si ten6s en cuenta a los dem6s, si quer6s al p6blico; sobre todo si no te encapsul6s y no te quedas pensando que sos una maravilla haciendo algo que a lo mejor un d6a fue bueno, otro d6a es malo y otro d6a es m6s o menos porque nadie triunfa todo el tiempo y nadie fracasa todo el tiempo.

Lo que yo creo, digo esto y paso el micr6fono, en lo personal con respecto a las etiquetas y la danza-teatro o teatro-danza, o performance, es que son justamente etiquetas. Si uno puede etiquetarse y al mismo tiempo desetiquetarse y despu6s etiquetarse de otra manera, me parece que est6 bien, que no hay una manera y cada uno piensa distinto.



Rótulos y pantallas

Sil. Sz.: En el caso de la video-danza, que también tiene un montón de otros nombres en todo el mundo, como Screen-Dance, Dance-film, cine-coreografía, coreo-cinema, etcétera. Yo personalmente soy de la generación que empezó en los '90, y que estábamos recién comenzando acá con eso. Hay una prehistoria que me parece interesante: Antes de este taller de video-danza para coreógrafos, de Jorge Coscia, que fue muy bueno y muy particular porque ahí había dos grupos de 30 personas, la Secretaría de Cultura había querido organizar un festival de video-danza; abrió una convocatoria y llamó a un jurado entre los cuales estaba Jorge Coscia, y no se presentó ni una sola obra. O sea que nadie lo estaba haciendo [video-danza] o por ahí alguien lo hacía y no se enteró de la convocatoria, pero digamos que fue desierto, y ahí Jorge dijo “¿por qué no hacemos un taller que es más interesante?”. Y fue mucha gente. Entonces, en este caso particular, si bien el video como soporte no exis-

te más -que eran los cassettes con una cinta-, fue fundante en el sentido de acercarnos a un montón de gente de la danza a herramientas muy básicas; fue como una alfabetización en el lenguaje audiovisual. Porque no es como ahora que los pibes nacen y ya les dan el iPad o como hace diez años, que era fácil comprarse una camarita hogareña. Lo nuestro era complicado, caro, difícil, poco difundido; era un circuito mucho más cerrado. Él [Coscia] tenía la teoría de que era más fácil enseñarles a bailarines los rudimentos del lenguaje audiovisual que enseñarle a los videastas y cineastas a bailar, cosa que tiene bastante sentido.

Entonces, en ese taller, en ese laboratorio, en ese hervidero, algunas personas hicimos algunas obras como resultados o ejercicios finales del taller como Margarita Vali, Melanie Alfie y Paula de Lucas y yo; otros no llegaron... Y lo interesante para mí, más allá de toda la historia de la gestión -que está atada también a esto-, es que como lenguaje para muchas de nosotras fue un desafío y un asomarse y un salir del cubo negro digamos, salir del escenario y tirarse. Había alguna experimentación en sitios específicos: yo, por ejemplo, había participado en el Botánico; pero no era tanta, tampoco la calle estaba tan habilitada... Y el espacio audiovisual empezó a ser un espacio de experimentación muy grande, y es por ese mismo motivo que estábamos fundando algo en el sentido que no había tanto antecedente.

Y creo que si hay algo del lenguaje que es distinto - no creo, estoy segura -, que es muy distinto trabajar en el escenario o con el vivo en general de la danza, que adoro por supuesto, pero que no volví a hacer directamente.

Y también esta cuestión del cruce, del intercambio de saberes, del ver... Había cuestiones de poder que a veces pasaban también con los que tenían cámara, los camarógrafos que tenían el aparato y todo era bastante de género también. Tenían una máquina, tenían un saber que nosotras -la mayoría éramos mujeres- no teníamos, entonces eso se fue convirtiendo en un diálogo que no es tanto "te presto, te doy", sino que era "estamos colaborando, decidiendo juntos". Y yo lo he visto no solo en lo personal sino también en muchas colaboraciones; me parece que es interesante la idea de intercambio de saberes. En aquel momento no lo llamábamos así, pero fue y es muy interesante ese concepto.



Danza y música

Al.Ce.: Yo estaba reflexionando sobre algo en lo que siempre pienso, y es que no se sabe bien qué es la danza. Ese es el punto, me parece. ¿Qué es la danza? Es el movimiento de un cuerpo; pero también cuando uno ve los pájaros en una bandada, eso parece una danza, ¿no?; o cuando se mueve el trigo con el viento también parece una danza. Y eso es como una primera idea a la que siempre voy. Esto, que hace tantos años que yo hago, no sé qué es y es una paradoja bastante interesante de mi vida. Por otro lado, en algunos casos pareciera que la danza puede subsistir más allá de los cuerpos en los que se encarna.

Cuando uno dice “ah porque la Muerte del Cisne, como la hacía [Ana] Pàblova...” Y Pàblova se muere y después viene Maya Plisétskaya y hace otra versión, y sigue estando esa idea de la Muerte del Cisne, pero es

absolutamente distinta la de Pàblova a la de Plisétskaya, por nombrar iconos de la danza clásica.

Siempre se me pone la danza como un material que no puedo definir porque encarna los cuerpos, pero los cuerpos son siempre distintos; y los cuerpos envejecen y desaparecen, pero “algunas” ideas siguen estando. Es muy distinta la condición de la música, donde la música está escrita en un papel. Y yo estoy seguro de que, a pesar de no tocar muy bien el piano, puedo hacer un contacto muy cercano con un Bach, que es lo que más toco. Y no deja de emocionarme todo el tiempo que yo puedo estar tocando y haciendo sonar el piano en mi casa como más o menos lo hacía Bach, ¿no? Eso marca algo muy distinto, y es el tema de que la música está escrita, y está escrita exactamente como el compositor decidió que quedara escrita. Justamente el caso de Bach no es el mejor, pero a partir de otros compositores más cercanos, por ahí Beethoven o los románticos, ahí la música quedó muy bien escrita, no hay muchas dudas. Y luego, en el siglo XX, también los compositores empezaron a dar instrucciones muy precisas de cómo se tenía que tocar.

Digamos que la danza no está puesta en escritura, porque los sistemas de escritura de la danza, digamos la verdad, no sirven; o sirven poco, pero bastante poco en realidad. Lo que sí sirve es la tecnología, el video. Hay mucho material también fílmico de principio de siglo, que es el cine. Lo que uno puede ver de Isadora [Duncan], de Loie Fuller o de tanta gente que pudo quedar captada en el cine... Los rusos filmaron tanto el ballet clásico que uno venía a ver danza clásica acá al lado, al cine Cosmos. Es la dificultad con la que uno se encuentra para hablar de la danza.

Yo antes de venir me asomé a ver los cuadros -que se los recomiendo porque son hermosos- de la muestra que se va a inaugurar mañana, y esos cuadros que yo vi están iguales a cuando el pintor los terminó de pintar. Y esos cuadros están iguales en la casa o en el taller del pintor, a como están colgados ahora en el Rojas; y esos cuadros están iguales cuando pueden ser vistos por alguien -en este caso yo, que los pude ver porque había luz- pero también en la oscuridad, cuando nadie los ve, aún siguen existiendo; como las partituras de Bach que también siguen existiendo en los estantes de los conservatorios o en las casas.

En cambio, con la danza nosotros nos encontramos con otro problema y es que la danza necesita de un montón de cosas para formalizarse aun en esa idea casi indefinible de lo que es la danza. La danza, en principio,

va a buscar un cuerpo o un objeto en donde aparecer; y digo esto porque, por ejemplo, hace muchos años me llamaron a mí porque era coreógrafo para hacer un comercial de camionetas y los productores dijeron “necesitamos un tipo que sepa más o menos de velocidad, de espacio, de cruce”. Y yo les hice el diagrama de cómo tenían que ir las camionetas, y ellos me explicaron que pueden derrapar y que pueden hacer esto y hacer esto otro. Y yo hice una coreografía para camionetas, que eran lindas pero no tan lindas como los cuerpos de los hombres y las mujeres, que me gustan mucho más. Pero también lo hice... Y vuelvo a esta idea de que uno puede ver que la danza está en la naturaleza también.

Pero esas formas de aparecer de la danza siempre necesitan otras cosas; por eso quería hablar del cuadro. La danza necesita de un cuerpo, pero también necesita ser vista; o sea que tiene que haber una determinada cantidad de luz. En general la danza se relaciona con ciertas imágenes: los bailarines a veces bailan desnudos -lo cual ya es una imagen- pero luego aparece este otro elemento que es el vestuario. Y luego, para no irnos tan por las ramas, hablemos de la danza escénica donde aparecen también las ideas de los espacios y las escenografías. Todo esto va de a poco llevando a una suerte de ficción o de acto ficcional que tiene que ver con el teatro, pero la danza es casi como la culminación de lo ficcional, donde pareciera que los cuerpos tienden de a poco a hacer otra cosa, por ejemplo, a vencer la ley de gravedad. Brenda Angiel sabe mucho, de cómo vencer la gravedad y de cómo moverse en ese aire del que ella hablaba.

Pero esta idea de ficcionalidad que tiene la danza le viene también de mucho antes. Si nosotros pensamos en los barrocos en el siglo XVIII y en la maquinaria de los barrocos, y si luego pensamos en las maquinarias del siglo XIX de los teatros donde en el segundo acto de *La Sylphide* las bailarinas ya están colgadas de arneses y vuelan... Y en algunas versiones de *Giselle* también la hay, en algunos teatros con más posibilidades técnicas, en el comienzo del segundo acto unas Willis que pasan volando. Entonces esa ficcionalidad, ese artificio extremo que es la danza, siempre está recurriendo y convocando a otras artes. Quizás sea por esta dificultad que uno tiene, que quizás sea mía, para decir: esto es danza. Y no estoy hablando de si es danza-video, estoy preguntando ¿dónde está la danza? ¿Está en el cuerpo,

está en las camionetas, está en los pájaros? No sé, pero la danza está. Entonces, a diferencia de, cuando uno ve un cuadro, la afirmación de “esto es un cuadro” es inapelable. Esto es el cuadro y, vuelvo a decirlo, es igual a cuando el pintor dijo “bueno, acá paro” y se conformó ese cuadro, ese cuadro quedó y queda viviendo, como La Gioconda que está vivita y coleando, y que la gente va desesperadamente a verla. Pero nosotros [los bailarines] dependemos de un cúmulo de cosas, y entonces la danza empieza a estar atravesada por ese cúmulo de cosas; y en cada obra la danza aparece, pero aparece con una necesidad diferente.

A Pina Bausch se le ocurrieron esas ideas de puesta en escena. Y a Jérôme Bel se le ocurrió hacer obras con la experiencia de terceros. Uno ve ya hace un montón de tiempo que infaliblemente en los espectáculos de danza por algún lugar hay un micrófono, y va a haber un bailarín que se va a parar y va a hablar con el micrófono.

Digamos que hay una apelación también a la palabra, y la palabra dicha con un micrófono amplificado. Ya no hablamos de la ópera, hablamos de un recurso tecnológico, y la danza también está siempre con los ojos muy abiertos con respecto a la ciencia y a las tecnologías.

Lo que vos contabas [a Silvina Szperling] del video, yo también me acuerdo la primera vez que [Ana] Ítelman trajo una cámara de video al San Martín; más o menos en el año 1983, eran unos armatostes, unas cosas terribles; y las viejas grabaciones... Tengo algunas cosas de [la obra] *Dirección obligatoria*, eran muy malas pero al mismo tiempo eran inmediatas, porque no tenían el problema del fílmico, uno estaba ahí, las podía ver...

Ahora todos tenemos una cámara de video con nosotros. Entonces este nivel increíble de democratización de algunos elementos, como por ejemplo la posibilidad de grabar o filmar o registrar en video se ha vuelto verdaderamente inmediato y al alcance de todo el mundo. Y yo festejo esta democratización, para usar una palabra tuya [a Silvina Szperling], de algunos resortes y algunos elementos de la ciencia que también permiten que la danza avance. Por supuesto todo lo que tiene que ver también con la luz; todo lo que la danza se vincula con la luz. A mí [Ernesto] “Tito” Diz, que fue un extraordinario iluminador, me dijo una vez: “lo que a mí más me gustaba al principio era iluminar bailarinas, mujeres, cuerpos que se movían, porque ahí, con la luz, uno puede contar un montón”. Nosotros recién pedimos que prendan la luz porque no es

lo mismo verlos que no verlos. Y para uno no es lo mismo ver a Lieban que tiene mucha luz que a Majo [Goldín], que le viene la luz de atrás. Y la forma y la intención de ese compromiso que hay en la imagen con la luz, es ineludible también.

Es obvio que en mi producción a mí lo que más me influye es el sonido en general, también las palabras, también los cuentos. También he hecho obras basadas en *El reñidero* de Sergio De Cecco o *El señor Macbeth*; digamos que me he animado y he sido lo suficientemente crápula como para tomar algunos textos y llevarlos adelante.



Mundos en danza

Su.Sz.: Me acordé de una obra que a mí me encantó de Alejandro [Cervera] en la que los bailarines tocaban unos instrumentos enormes en escena; me pareció de las mejores.

Y aquí retomo también lo que pueden ser los intercambios entre las disciplinas cuando se juntan personas de distintas disciplinas a trabajar juntas -como fue el caso del video danza que contó Silvina [Szperling]- o cuando hay varias disciplinas, áreas y lenguajes, que pueden ser artísticos o no, como se mencionó también. Yo tuve un proyecto en un momento que consistía en invitar a alguien de la danza con alguien de otro mundo, ya sea un familiar o una persona que se dedicaba a otra ocupación, a ver qué intercambio podía haber entre esos cuerpos y esas ideas de lo que tenía que hacer o componer. Fue un experimento interesante porque dio un montón de creaciones muy distintas... Un sociólogo y una bailarina se ponen a discutir y están en el escenario con

sus cuerpos... Esta amplitud de decir todos los cuerpes, cuerpas, cuerpos, democratizando y ampliando el tipo de cuerpos, que también podemos extender a las camionetas.

Entonces, siendo la danza un concepto enorme y a la vez súper inclusivo y dinámico, recuerdo que una vez leí algo de David Dorfman en lo que me quedé pensando a ver si estaba de acuerdo o no. Decía: “Todo lo que hace alguien que estudió danza es danza”, y me encantó; no lo podía entender en el momento que lo leí, pero me parece que también es cierto. Esta persona tocaba muy bien el saxofón, se puso unas polleras con un compañero y entre los dos tocaban, bailaban y era una performance que después Brenda [Angiel] trajo al Rojas. Y quiero decir que concuerdo también con Adriana [Barenstein] en estos “cruces infinitos” y en la medida en la que cada obra decide o se conforma en relación a qué cruce elige para hacer “obra”. Yo creo, hablando también de la idea de la ficción, la autoficción y la memoria -que están hoy por hoy y ya desde hace muchísimo existiendo- que sí hay nuevas maneras de expresarse en escena.

Tengo una imagen acá en este momento que no me puedo olvidar; proyecté un túnel en esta pared... Era alguien con la cámara caminando por ese túnel y a la persona no se la veía; se veía mi cuerpo atravesar ese túnel y yo pude ser una danza atravesando esta pared de alguna manera, proyectándome a través de esa mixtura. Y era algo muy sencillo; era las Manzana de las Luces filmada, y una coreografía que iba atravesando, atravesando y atravesando ese túnel del tiempo. Entonces puedo tener esa imagen y a la vez entender que el cuerpo tiene esta voz y esa voz baila, y el cuerpo canta; o sea estas sinestesias que existen en las obras. Y me parece súper lindo traer este tema, entendiendo que las artes tienen unos bordes borroneadísimos, y que toman -sobre todo las escénicas- prestado de todas, y si son filmadas ya no son lo que eran cuando fueron hechas en su momento. Hay un registro y una memoria del cuerpo también que me parece que podemos transmitirnos los que vamos practicando y transmitiendo. Así como hay coreógrafos que transmiten a través de la voz a sus bailarines, hay otros que transmiten a través del movimiento...

Ideas y obras

Br.An.: Una sola cosa quiero decir. Yo no sé tanto de esto del cruce porque yo creo que nosotros, los coreógrafos que vamos a crear, no nos sentamos a decir “bueno, la cruzo esto con esto, con eso, con aquello”; lo que estoy diciendo es que esa etiqueta yo la cuestionaría un poco. Somos artistas que tendremos alguna imagen, un puntapié, alguna idea, algo que nos dispara y que salió por algún lado, pero no sé si lo planteamos desde una idea; si capaz cuando uno tiene que escribir un proyecto para que nos entiendan decís “crucé con no sé qué e hice no sé cuánto”. Pero me parece que no es que la danza se cruza, sino que “es” una obra, no sé cruzada con qué, creo que no me interesa, no me importa cuando lo veo. Claramente uno después lo analiza, pero lo cuestiono. Era eso lo que quería decir.

Su.Sz.: A mí me gusta esto de poder meterse y desmenuzar la idea del cruce; me parece linda [la idea] aunque sea una ficción decir que es un cruce. Pero es linda esta charla, es muy valioso poder estar charlando de esto.

La vi a Tere Duggan y dije “ella usa la luz, es una maestra de la luz”. Es increíble las obras que hizo con la luz y con muchas otras cosas; le pregunto en su equipo quién hizo el vestuario, quién hizo esto, porque digamos que ella es muy maga en todos los rubros... y me resulta interesante la situación de hablar de los cruces porque justamente es problemático o complejo, y está bueno eso.

Ad.Ba.: Quiero leer una cosita que tenía de casualidad acá y que escribió Alejandra Varela sobre *El Ángulo Muerto*, una obra de Lucía Giannoni; Varela hizo la crítica en su momento y dice “se puede bailar con el rostro, construir un semblante mientras se baila. *El ángulo muerto* se pregunta ¿qué es bailar?, ¿cómo se baila?, pero principalmente ¿cuándo se baila?, si el movimiento persistente de una ceja no entra en la categoría de danza.” Me encantó...

Ro.Gr.: Yo la verdad que me siento un poco como dice Brenda. A mí me parece que lo más interesante es usar todas las herramientas que uno

necesite para hacer que algo suceda, que suceda o acontezca una acción, sea arriba del escenario o sea donde sea; porque el espacio escénico es aquel lugar donde transita la acción.

Me parece que, en estos momentos de absoluta indefinición, de límites totalmente borrosos, lo más importante es usar esa herramienta para que algo suceda y acontezca -me encanta la palabra suceder-; eso es todo.

