ESCRITO EN EL AIRE

—

Oscar Araiz

HOMENAJE

EDITORIAL INTeatro

ESCRITO EN EL AIRE

Oscar Araiz

HOMENAJE

EDITORIAL

Araiz, Oscar,
Escrito en el aire / Araiz, Oscar. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Inteatro, 2019.
250 p. ; 22 x 15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-3811-51-7

1. Danza Contemporánea. I. Título.
CDD 784.188

Ejemplar de distribución gratuita
Prohibida su venta

Foto de tapa: Leonardo Reale
Maricel De Mitri en *La Consagración de la Primavera*,
Ballet del Teatro Colón, 2000.

Consejo Editorial
Marcelo Allasino
Armando Dieringer
Patricia García
Oscar Rekovski
Carlos Pacheco

Equipo Editorial
Carlos Pacheco
Graciela Holfeltz
Laura Occhiuzzi (Corrección)
Mariana Rovito (Diagramación)
Magdalena Viggiani (Edición fotográfica)
Patricia Ianigro (Distribución)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-3811-51-7

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina.
Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723.
Reservados todos los derechos.

Edición a cargo de EUDEBA
Impreso en Buenos Aires, mayo de 2019
Primera edición: 2.500 ejemplares

PRÓLOGO

PRÓLOGO

Cuando Oscar Araiz me propuso escribir un prólogo para *Escrito en el aire*, mi memoria hizo un vertiginoso viaje al pasado, hasta mi adolescencia. Yo era estudiante de danza y asidua espectadora del ciclo Amigos de la Danza que se organizaba en aquella época, un lunes por mes, en la sala Martín Coronado del Teatro San Martín. Cada programa reunía obras de diferentes coreógrafos: clásicos, neoclásicos y contemporáneos, de distintas generaciones. Y en uno de esos lunes se presentó *Sinfonía india*, de un joven creador cuyo nombre busqué en el programa. Se llamaba Oscar Araiz y, un tiempo después, vi su obra *La consagración de la primavera*, inspirada en la celebérrima partitura de Igor Stravinsky.

Aunque *La consagración de la primavera* llegó a ser una obra muy admirada y muy admirable de su repertorio (yo misma la vi innumerables veces a lo largo de varias décadas), por algún motivo *Sinfonía india* quedó grabada en mi memoria. Quizás porque era la primera vez que encontraba en el ciclo de Amigos de la Danza una coreografía de danza moderna argentina tan orgánica, tan bella, tan bien construida. Sin duda, no me lo dije en aquel momento con estas mismas palabras, desde luego que no; pero, ciertamente, a esa altura yo ya tenía mucha danza vista. Desde que era pequeña, mis padres eran espectadores muy aficionados a lo que se llamaba entonces "danza moderna" y habían visto la compañía de José Limón, que había llegado a Buenos Aires en los años sesenta, y también a la compañía de Katherine Dunham, entre otros artistas que ahora olvidé. No recuerdo qué edad tenía yo cuando me llevaron a ver un recital de Dore Hoyer (aunque sí recuerdo que me había producido cierto terror con su expresividad tan intensa) y a la presentación del ballet chileno, que trajo en su programa *La mesa verde*, de Kurt Jooss.

Aquella *Sinfonía india*, entonces, de ese joven creador, se presentaba ante mí, o ante mi experiencia como espectadora, con la fuerza de una obra muy singular. Creo que desde aquel momento hasta hoy he visto toda la producción de Araiz, al menos toda la que se ha conocido en Buenos Aires. Muchas de sus obras las vi repetidas veces e, incluso, de alguna pieza que en una primera aproximación no me había impresionado particularmente, descubrí en ocasiones posteriores cosas que antes no había percibido. Eso me ocurrió específica y, creo que, incluso, excluyentemente con *Noche de ronda*, sobre boleros cantados por Elvira Ríos, cuya sutil ironía, al mismo tiempo que su espesura emocional, se me reveló recién en una segunda oportunidad.

Pero la experiencia de descubrir y redescubrir múltiples repliegues en una obra de Oscar Araiz debe ser, seguramente, común a las personas que han seguido su trabajo durante un cierto tiempo. Desde el punto de vista de la construcción formal y de las ideas específicamente coreográficas, sus resoluciones son siempre impecables y muy gratificantes para el ojo que mira. Pero luego —o antes, o al mismo tiempo, ¿cómo medirlo?— está el sentido que se entreteje con la forma, que, a veces, es nítido y otras tantas veces elusivo. Dos ejemplos: la coreografía de *Escenas* (1974), sobre música de Francis Poulenc, es un cuadro inequívoco de conflictos francos o encubiertos en el seno de una familia. Por el contrario, en *El mar* (1982), sobre la famosa partitura de Claude Debussy, otra obra que vi muchas veces, Araiz despliega en sucesivas escenas las cambiantes dinámicas del movimiento del mar y, a la vez, en cada una parece revelarse algo del misterio de las relaciones amorosas.

No es casual el hecho de haber mencionado anteriormente a Dore Hoyer, la gran bailarina y coreógrafa alemana, con la que Araiz —entre otros intérpretes argentinos— tuvo la oportunidad decisiva de trabajar hacia fines de la década del cincuenta en la ciudad de La Plata como alumno, como intérprete y, luego, en 1960, como asistente de dirección en el montaje de *La Idea*. Hoyer aparece en este relato bajo diferentes luces: la maestra y creadora genial, heredera de una de las dos grandes tradiciones de la danza del siglo XX; la coreógrafa exigente hasta la extenuación y la personalidad temible y adorable. Traer hoy, al presente, una figura fundamental de la danza como Dore Hoyer, así como de otros maestros y artistas que aparecen en el libro, es una manera de establecer, y de permitir que se establezca, la importancia de la historia, de las continuidades, de los eslabones que van uniendo los distintos estadios de una disciplina artística tan escasamente documentada en nuestra lengua.

Escrito en el aire es un gran acercamiento a la obra de Araiz y también un documento inapreciable. Desde la década del ochenta, cuando entrevisté por primera vez a Oscar Araiz, tuvimos muchas ocasiones de encontrarnos para otras entrevistas, pero también en el marco de charlas informales y de conversaciones amistosas. Este libro llena, para mí, muchas lagunas de tiempo y de circunstancias en el recorrido artístico de Oscar Araiz. Los antecedentes y los procesos de montaje de algunas obras en particular son relatadas con un detenimiento que permite al lector acceder al siempre fascinante mundo de los mecanismos de la creación.

Finalmente, aunque no lo menos importante, este despliegue en abanico de la obra de Araiz lo revela como un creador de amplios horizontes e intereses:

en las temáticas, en los registros —desde el lirismo íntimo hasta el franco humor, pasando por muchos otros— y en las elecciones sonoras que abarcan a compositores fundamentales de siglos pasados y del siglo XX, la música pop, el tango, el jazz.

En el año 2009, Oscar Araiz fue invitado por Mauricio Wainrot para que montara una obra nueva con el Ballet del San Martín, que Wainrot por entonces dirigía. Araiz decidió que esta obra nueva estuviera hecha con fragmentos de obras anteriores, citas de su ya amplio y rico repertorio. Su título fue *Escrito en el aire*, con el que luego nombraría también a este libro. La alusión es poéticamente clara: algo que se escribe en el aire no deja huellas; la danza tampoco parece dejar huellas, existe solo mientras se la ve, en ese momento único en que está viva. *Escrito en el aire*, bajo la forma sólida de un libro que habla de cosas fugaces, tiene el esquivo aroma de los recuerdos, pero también la contundencia de la experiencia vivida.

Laura Falcoff

LAUDATIO DEL MAESTRO OSCAR ARAIZ EN SU NOMBRAMIENTO COMO DOCTOR *HONORIS CAUSA* DE LA UNIVERSIDAD DE SAN MARTÍN

Oscar Araiz, Doctor *Honoris Causa*[1]
Beatriz Lábatte

Señor rector de la Universidad Nacional de San Martín, Dr. Carlos Ruta
Autoridades y miembros de la comunidad universitaria
Señoras, señores
Querido maestro

La Universidad Nacional de San Martín me ha honrado encomendándome —generosamente— la tarea de ponderar los méritos del maestro Oscar Araiz en el marco de esta ceremonia de concesión del Doctorado *Honoris Causa*.

Abrumador encargo cuando se trata de una figura sobresaliente que resplandece, con poderosa luz propia, en el campo artístico de la danza de nuestro tiempo. El aporte del maestro Araiz es tan vasto que no resultaría posible enumerarlo en este acto de manera exhaustiva y puntual. Sin embargo, acepto con jubilosa emoción la posibilidad de participar de esta ceremonia emblemática, tanto por la figura del maestro, como por el enorme significado que este noble gesto de la Universidad Nacional de San Martín adquiere para la danza en su siempre difícil relación con los campos del saber académico.

Paradójicamente, es a través de los saberes teóricos, del discurrir de la razón, de la búsqueda de la sistematización que la academia reclama que he conocido personalmente al maestro Araiz. Si bien ya admiraba su obra y su personalidad desde aquellos recordados tiempos del Ballet del Teatro San Martín, la oportunidad de conocerlo personalmente me llegó hace poco más de diez años cuando, generosamente, puso a mi disposición su exquisito bagaje archivístico, artístico e intelectual, y realizó así un aporte imprescindible y único a un proyecto de investigación en el que yo me encontraba trabajando. Un poco más adelante en el tiempo, y convocado por la Facultad de Filosofía y Letras

1 *Laudatio* del maestro Oscar Araiz pronunciado por la Magíster Beatriz Lábatte en apoyo de la concesión del supremo grado otorgado por la Universidad Nacional de San Martín, en Buenos Aires, Argentina, el 24 de Junio de 2016.

de la Universidad Nacional de Tucumán, lo observé también como generoso y agudo jurado evaluador en la defensa de mi tesis de posgrado. Recientemente, y en este particular recorrido compartido, he sido honrada por el maestro Araiz con la invitación a acompañarlo en el proceso de edición de su libro, que esperamos tener pronto publicado y en nuestras manos.

Ciertamente se trata hoy de un acto que adquiere ribetes extraordinarios y, debo decir aquí que, puesta a indagar, no me fue posible encontrar datos de alguna universidad argentina que tenga a un ser de danza entre sus académicos doctorados por esta noble tradición universitaria. Es probable que no existan antecedentes, y es posible también que nos cueste mucho encontrar una personalidad de la danza que encuadre tan certeramente en este merecimiento extraordinario como el maestro Araiz.

Es él precisamente quien describe su encuentro con la danza como la llegada de "un tiempo de fiesta", como el arribo a un espacio lúdico de abandono y placer; un refugio ante un mundo percibido como inhóspito y ajeno por aquel Araiz adolescente, y apasionado ya por el dibujo, que comenzaba así a diseñar su camino por la danza. Y ciertamente se trata de una fiesta, una fiesta que él supo programar, de la que se ocupó en cada detalle, una fiesta construida por él, permanentemente renovada y de la cual participamos como privilegiados invitados.

Corrían los años entre 1950 y 1960, eran tiempos en los que la danza moderna no formaba parte de la oferta académica de las instituciones oficiales de formación sistemática. Sin academia, sin institución que paute, que organice o que decida por él, el maestro Araiz diseñó para sí mismo y ejecutó de manera brillante una formación tan compleja como exquisita; plagada de lecturas, de experiencias artísticas, de vivencias, de emprendimientos, de maestros ilustres con los que se formó y a los que, por otra parte, referencia siempre con delicada veneración. Renate Schottellius, Ana Itelman, Dore Hoyer son parte de esa pléyade exquisita que nuestro maestro reconoce y destaca en el marco de su formación.

Heredero directo de una formidable tradición que comenzó a forjarse en nuestro país allá por la década de los cuarenta y agente fundamental en la constitución del campo de la danza contemporánea en Argentina, Oscar Araiz lleva ya más de cincuenta años de fiesta, compartiendo su fiesta de danza con nosotros, sus espectadores.

Desde aquel *Preludio N.° 2* que estrenara en el año 1958 junto a su querida Beatriz Margenat, la danza de Oscar Araiz es una fiesta, es el alborozo del cuerpo, de la belleza, de la música, del pensamiento, de los sentidos. Una

fiesta que nos ha legado ya cerca de 150 obras coreográficas. Muchas de las cuales han sido presentadas o integran el repertorio de las más prestigiosas compañías de danza del mundo, tales como el Ballet Stagium de San Pablo, Royal Winnipeg Ballet de Canadá, Ballet de la Ópera de París, Ballet del Gran Teatro de Ginebra, Ballet de la Ópera de Berlín, Ballet del Teatro Colón, Ballet del Teatro Argentino de La Plata, Ballet Argentino de Julio Bocca, Phoenix Ballet de Estados Unidos, Ballet del Mercosur de Maximiliano Guerra, Ballet Mediterráneo de Niza, entre tantos otros.

Pero la figura del maestro Araiz y su condición de ser de danza no se agotan en tan maravilloso legado artístico coreográfico; "Oscar Araiz es un hombre orquesta", señalaba el diario *The Guardian* allá por el año 1969, en una extensa y encomiable crítica publicada en ocasión de la presentación del Ballet del Teatro San Martín en Londres y en el marco de la gira que llevó a la compañía a presentarse en varias ciudades de Europa con un éxito arrollador. Decía el crítico del afamado diario londinense: "Oscar Araiz dio ejemplos sobrados de su capacidad como hombre orquesta para supervisar la coreografía, la escenografía, el vestuario, las luces y destacarse él mismo como bailarín", a lo que habría que sumar también, creo yo, y muy necesariamente, su inagotable condición de gestor cultural y artístico.

Araiz fue protagonista del proceso de creación del Ballet del Teatro San Martín de Buenos Aires en 1968 y asumió como su primer director cuando contaba con veinte años de edad; fue también un gran impulsor en la constitución definitiva del grupo *Corpo* de Brasil al que aportó un éxito extraordinario coreografiando *María, María*, espectáculo que se presentó entre 1976 y 1982 y que recorrió catorce países; sostuvo durante doce años su grupo independiente en Buenos Aires, fue por casi diez años director del Ballet del Gran Teatro de Ginebra, tuvo a su cargo también la dirección del Ballet del Teatro Colón y del Teatro Argentino de La Plata. Ha sabido programarse, producir y presentar su obra en los más variados escenarios: desde el mítico Di Tella en la Argentina de los años sesenta al Ballet del Teatro Colón, desde los más diversos escenarios que abarcaban los ciclos de la Asociación Amigos de la Danza en la convulsionada Buenos Aires de la década de los sesenta al Ballet de la Ópera de París. Tal vez, y como él mismo lo señala, se trata de caminar paso a paso, acompañando la potencia del deseo.

Por esos pasos interminables y mágicos, y por ese deseo, nuestro maestro ha sido profusamente premiado. Señalamos aquí solamente algunas de las distinciones más destacadas como las otorgadas por el Honorable Senado de la

Nación Argentina, la Asociación Argentina de Actores, los premios concedidos por el Gobierno del Estado de São Paulo, el Premio a la Trayectoria del Fondo Nacional de las Artes, el premio obtenido en el Concurso Internacional de Tokio, el Premio Konex de Platino o el Premio a la Trayectoria que le otorgara la Universidad de Buenos Aires, entre tantos otros reconocimientos.

Pero la fiesta de la danza tampoco termina aquí para el maestro Oscar Araiz, no se agota en su maravillosa obra coreográfica, ni en su tarea de gestor, ni en las responsabilidades de dirección asumidas por él en las condiciones más diversas, ni tampoco en la escritura de su libro fundamental, necesario. Actualmente, y desde el año 2009, nuestro maestro encontró su refugio en la Universidad Nacional de San Martín. Era ya el momento de ocuparse del conflictivo encuentro entre danza y universidad, de sortear los desencuentros epistemológicos, de encontrar el mejor camino, el más lúdico, el más festivo para llevar la danza al grado universitario.

Acompañando entonces este tiempo de fiesta interminable, esta deliciosa fiesta de la danza es que presento mi reconocimiento más encomiable a la Universidad Nacional de San Martín por esta altísima distinción otorgada al maestro Oscar Araiz, porque hoy, aquí y entre nosotros, la danza se ha doctorado.

Muchas gracias.

ESCRITO EN EL AIRE

ESCRITO EN EL AIRE

"Habitar el límite, mantener la mirada fija en la nada horrorosa no es otra cosa que apartar la mirada de las connotaciones y determinaciones habituales de los objetos, de las trilladas clasificaciones y jerarquías, de los usos y costumbres cotidianos, distanciarnos de lo lleno, de la acumulación de objetos rotulados, del comercio opaco y mudo con la realidad de todos los días y retornar al caos primordial, a la indeterminación inicial: implantar el vacío. Solo entonces es posible jugar; solo entonces la libertad se ejercita y fortalece en un juego creador". Scheines, Graciela[1] (1981) *Juguetes y jugadores*, Buenos Aires: Ediciones de Belgrano, pp. 283-284.

Si el propósito de este texto es exponer los procesos de trabajo —motores, circunstancias, protagonistas y contexto—, aparece la inquietud de desimpregnarlo de esa mirada que por personal lo hace vulnerable a la amenaza del desbarrancamiento autobiográfico. El tiempo rota la mirada y torna mutables los valores que motorizaron esos hechos y los modos de sus apreciaciones. Pero es justamente en esta pluralidad de reticencias donde puede encontrarse cierta dinámica de la reconstrucción.

Al revisitar los temas no solamente se rescatan sus objetivos, estrategias de ejecución y consecuencias; sorprenden nuevas ópticas, cada término se convierte en una opción restauradora, se revitalizan las marcas invisibles de la experiencia.

Cambiar es inaugurar oportunidades —una mudanza, un viaje, un cambio de gobierno— y fortalecer la capacidad de adaptación, reformar el mundo cada día, inducir al desapego de las estructuras que aseguraron otras circunstancias o aprender a transitar la incertidumbre. Pero sobre todo palpar la esencia misma del movimiento, definido con palabras maestras de Doris Humphrey[2] como "el instante entre dos muertes".

Indago entonces en ese instante al que atribuyo un tiempo particular, el del juego y la fiesta. Tiempos preculturales que no habían sido aún inscriptos en categorías artísticas ni creativas. Abrir el juego instaura lo que escapa a la vida corriente y no por eso es menos serio. Por lo contrario, amplifica el sentido y el goce. Rebasa los racionalismos al brindar placer y convive con

1 Ver Anexo I.
2 Ver Anexo I.

el gusto de la razón. Este tiempo finito mide el grado de libertad que en la vida corriente parece diluido. Encuentra un orden. Vincula la vacilación y la resolución. Allí, en el medio, se mueve. Su efecto es el de un encantamiento que asegura bienestar y desborda sobre el tiempo ordinario para focalizar un modo más espontáneo de vivir, un ahora con substancia y pensamiento, una transfiguración.

La confrontación con el vacío y la instauración de cierto orden pudieron haber sido los motores del juego original. Un lápiz y una hoja de papel en blanco, vacía, sirvieron entonces para descubrir lo ilimitado dentro del límite, ser la experiencia, inaugurar una comprensión, impregnarse "de una alegría de vivir elemental"[3]. Graciela Scheines afirma: "El juego es el ámbito donde reina […] el placer de los sentidos, el placer misterioso de la apariencia, la fascinación por los colores y las texturas". Califica al juego de pagano y mundano, marcado por un poder de seducción que nos encadena siempre de nuevo a la apariencia sensible. "El juego es, pues, apariencia, es el estallido de la pura apariencia que atrae y atrapa mágicamente al hombre que juega."

Así, antes de pensar, el papel, la línea y el color se convirtieron en herramientas para reordenar el mundo, hacerlo aprehensible: "Mil kilómetros en un cuadrado de papel, he aquí la grandeza de la pintura" (Sentencia china).

El universo musical vino a contribuir, con sus pulsiones anímicas y su capacidad de manifestar sin palabras los paisajes de la emoción. En esa línea —adhiriéndome a la idea de línea como utópica continuidad de puntos cuando el punto es real sin antes ni después y, sin embargo, está vinculado vagamente con estos— el movimiento danzado corresponde a una ruptura permanente, un orificio abierto hacia lo por venir. La mutación crea ilusión de continuidad. Es entre la disolución y la incertidumbre que se expande una forma de ser.

Cuando la danza es disparada por la música, el latido, la palabra, suele adjudicársele despectivamente una función traductora. ¿Afecta esto su protagonismo? ¿No se juega también con la traslación, la resonancia, el eco, la revelación orgánica que responde o acompaña la pulsión sonora? Ya fueron demostradas por voces maestras las teorías sobre su independencia de la música, la pintura, la literatura, el teatro y, sorprendentemente, la poesía. Tales comprobaciones señalaron nuevos modos, pero en el despertar de la percepción no me impidieron captar las conexiones entre la música y la pintura —tiempo y espacio— que encontraría posteriormente en los postulados de Kandisnsky

3 Scheines, Graciela: op.cit. p. 109.

(*De lo espiritual en el arte*) y en Klee (*Theorie de la l´art moderne*). Dichas impresiones causaban un efecto provocativo e impelían a una zambullida en el juego. Porque fue una forma del juego de la sobrevivencia. Y ser era ganar, entender amorosamente con el cuerpo, participar de una partitura abarcadora. Así, se podía.

Por eso es preferible no hablar de vocaciones ni de elecciones. Aquello fue desde entonces y no se detuvo, aunque en sus comienzos poseía un carácter secreto. Mientras tanto, lo que se vivía, veía o escuchaba disparaba formas de juego más sutiles o complicadas. Si venían del cine, la radio o el teatro, no implicaban ser inscriptas en una categoría artística. El juego seduce como una estrategia del goce de vivir, despojado del preconcepto de arte.

"El sujeto no es sujeto hasta que conozca. Es sujeto porque conoce, y es sujeto a ese conocimiento. Un individuo recién nacido, dejado a su propia suerte, no se volvería un ser humano. A través del conocimiento él se constituye como ser humano y podría definirse como sujeto, como aquel lugar irrepetible que cada uno considera su destino."[4]

Durante el período de las enseñanzas, los cambios y mudanzas familiares parecieron afectar la estabilidad que permite asimilar el supuesto hilo del conocimiento; algo que hoy se entiende como construcción más que como transmisión. Las interrupciones impedían sujetar esos hilos estructurales. Para avanzar, se salteaban escalones forzando a la memoria por encima de todo razonamiento progresivo. El deseo y la necesidad de aprender a pensar y a razonar no encontraban por sí mismos el camino. El agravante era el modo de transmisión, frente a lo que se ahogaba una inconsistente rebeldía. A la distancia, los eventos se muestran más oportunos de lo que parecían. El dolor de las fracturas se tornó despertador, alerta y promotor de ansias compensatorias y búsqueda de zonas en las cuales sujetarse.

Las palabras de Paín son reveladoras cuando explica que el propio ser humano se divide en "un aparato de pensar pensamientos sobre la realidad y un aparato de fabricar fantasías. Estos dos aparatos funcionan en el sujeto de forma independiente, divididos. En verdad, la salud del sujeto depende exactamente de la separación de esos niveles de creación del pensamiento".

Ocasionalmente maestros, profesores o asignaturas lograron encajar algunas piezas sueltas creando islas fragmentarias de un enorme rompecabezas.

---

4 Paín, Sara (2008) *Subjetividad/Objetividad*, Buenos Aires: Unsam EDITA Universidad Nacional de General San Martín, p. 13.

La lectura derivó hacia el terreno de la poesía, donde justamente se sospechaba la existencia de una zona del pensamiento menos dificultosa y con libertad para moverse en una región simbólica, una representación aligerada del peso de los conceptos, un develar más que construir. La poesía era en sí misma, sin el deber de remitirse a otra cosa. Destellos.

Por lo demás, continuaba perdiendo la batalla con la razón.

La situación se agrava cuando, como Paín desenmascara en una oscura situación: "…la escuela no siempre desempeña un trabajo competente, de su postura dominadora. Domina, ofreciendo menos elementos a los niños para pensar, pues su dominio depende de la manipulación de la ignorancia. Es el colonialismo del aula".[5]

La imposibilidad de modificar esa realidad desarrolló en compensación una subjetividad dominante, un progresivo alejamiento, una especie de negación, de escepticismo.

"No existiendo un principio o una norma o un paradigma, todas las conductas tienen la misma legitimidad, igual validez. O lo que es lo mismo: ninguna conducta posee validez. Cuando decimos que todas las elecciones son valiosas, también estamos significando que ninguna vale, que todas carecen de valor. Y esto porque se ha quitado a la valoración aquello que la hace posible: la distinción entre los opuestos y la disposición jerárquica de las elecciones. Sin estos supuestos no sabemos qué distingue al acto valeroso del cobarde, a la verdad de la mentira, a la lealtad de la traición. Sin aquellos supuestos, todas las elecciones son iguales: cualquier insignificancia en el arte tendrá su estética sesuda, cualquier torpeza política aparecerá sustentada en una ideología, no habrá tirilla cómica que no cuente con su intérprete sofisticado, ni violencia alguna que no halle una justificación escatológica, ninguna estupidez teórica dejará de tener su sistema filosófico". Víctor Massuh (1975) *Nihilismo y experiencia extrema*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Estas frases de oscura actualidad también ilustran el estado de ánimo de un adolescente forzado a fabricar resultados pasando por encima de la experiencia de las operaciones.

Sin las condiciones para entender los mecanismos, sin la posibilidad de repetir y practicar —poner en el cuerpo— los aprendizajes se complican.

5 Ídem, pp 14, 15.

De dicha falta, y eso está ampliamente postulado, nació, entonces, el deseo. Me atrevería a llamarlo una "desviación", una furiosa entrega al juego.

El juego solo se instaura sobre el caos, la indeterminación o el vacío.

El juego significó el terreno para construir identidad, una, alguna, la zona desde la que dejaba de ser manipulado por las fuerzas exteriores para crear el propio orden y experimentar el poder de construirme. Un tiempo-espacio para la alegría. Este placer se encuentra lejos del arte, ya que cualquier otra sensación física puede provocarlo sin pertenecer a esa categoría. Sin embargo, a los objetivos directos del juego —el ordenamiento agradable— se sumaba un impulso intuitivo de expresión. Quizás el sentimiento se expresaba por sí mismo en una visión particular, algo no consciente se liberaba y tonificaba, aparecía un alguien especial.

Fue grato descubrir la presencia de otros jugadores, lo que posibilitó el sentimiento de formar parte de una suerte de hermandad con la que compartía hábitos y códigos. Fue la época de los concursos y los talleres. Y hasta de los premios. El reconocimiento y la distinción, sin saber que era conmigo mismo y que se trataba —ahora sí— de una voluntaria diferenciación.

Para un adolescente en los 50, el paisaje social se parecía a la inauguración de un mercado. Un jean aglutinaba una tribu con más eficacia que el lazo familiar. La marca generacional comenzaba a nivelar las diferencias sociales y distinguía a sus miembros según los modos de vestir y el poder adquisitivo. Los artistas se atribuían una representación poética creativa. Los universitarios vivían preocupaciones político-sociales. Y aunque algunos sentían y pensaban en comunión, otros, como yo, ambulaban aún sin marca.

El sentimiento de desarraigo, por mi condición nómada, parecía llegar a su máxima tensión.

En uno de estos tránsitos, en la ciudad de Bahía Blanca, ese apetito por el juego y la búsqueda de refugio me instaló como alumno en el atelier de pintura de Julia Vitale[6].

Allí Cezzane representaba a la reforma total, la mirada era el sujeto. Los nombres de la modernidad de la pintura argentina eran exponentes de un espíritu de renovación y disconformidad frente al naturalismo de la academia. Las palabras sonaron, y las imágenes lo confirmaban, como profecías de una nueva visión, más emotiva que anecdótica, más transfiguradora, abstracta, liberadora.

6 Ver Anexo I.

La liberación no fue solamente el nombre de una revolución. Frente a la pantalla del Grand Splendid, el *Rock Around the Clock* se podía escuchar en *Semilla de maldad* (*Blackboard Jungle*, 1955).

La visión y la realidad no siempre iban de la mano, y una realidad de las ideas apareció con la voz de Ezequiel Martínez Estrada[7]. Detrás de las inquietudes poéticas e intelectuales de mi madre, Elvira Amado[8] (1922-2001) asistí a algunas reuniones en su domicilio de la avenida Alem, hoy Fundación Ezequiel Martínez Estrada.

Su aspecto patriarcal y los gorriones volando sueltos en la sala dibujaron un retrato de rasgos adustos y, a la vez, dulces, un cuerpo frágil y un pensamiento feroz. La lectura de *Radiografía de la pampa* (publicado en 1933) era condición para quienes vivían preocupaciones sociales. En mí se trataba, primordialmente, de cierta tímida curiosidad intelectual por el mundo de los pensamientos y las palabras.

Aquel sentimiento de liberación despertado por el derrocamiento del Gobierno de Juan Domingo Perón (1955) se opacaba con sus escépticos comentarios acerca de los problemas morales por sobre los políticos, de la necesidad de regenerar la república o de la succión que ejercía la capital sobre el interior. Esos conceptos escasamente comprendidos tornaban más atractiva la lectura de su cuento *La inundación*, que luego entendí como situación kafkiana en cuanto a un "salto cualitativo" que da Kafka de un orden de realidades a otro… o a "la posibilidad de una configuración absurda" de la realidad[9].

En los filmes de Ingmar Bergman (Suecia, 1918-2007), Akira Kurosawa (Japón, 1910-1998) y Elia Kazan (Turquía, 1909 - Estados Unidos, 2003), —algunos comenzarían a liberarse de la rígida censura internacional y local modeladas por el Código Hays[10]— formas y contenidos eran indisolubles. El deseo, la incomunicación, la culpa y la fragilidad humana, conocidos y puestos en pantalla. Con cierta complejidad o con claridad y sencillez, aparecían

---

7 Ver Anexo I.

8 Ver Anexo I.

9 Martínez Estrada, Ezequiel (1966) *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona: Ed. Seix Barral, pp. 37-41.

10 Invernizzi, Hernán (2014) *Cines rigurosamente vigilados*, España: Editorial Capital Intelectual. Nota: El peronismo sancionó el primer código de censura tomando el modelo del presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt en el Código Hays, y estableció que no se permitiría ningún filme que "pueda rebajar el nivel moral de los espectadores", una generalidad concretada en que "la familia, el Estado, la Iglesia, el Ejército, la autoridad y la ley no pueden ser objeto de escarnio".

aspectos de la realidad que, al mismo tiempo, entendía (con la pintura) no se la aprisionaba, se la construía. No se trataba de un ejercicio de imaginación, sino de hallar la mirada, y para eso era necesaria alguna técnica.

El campo de juego se extendía a fuerzas sociales, psíquicas, simbólicas o físicas. En él se desarrollaban luchas o construcciones.

Abandonándome a estos dilemas, ejecuté toda suerte de ejercicios con diferentes técnicas y materiales, en un estado de perpetua ebriedad. Una "fiesta". Entre ellos, unos dibujos coloreados inducidos por *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky; una pirámide humana, un vórtice de cuerpos desbocados.

Una tarde de 1956, una mujer de contextura pequeña entró al atelier de Julia María Vitale durante nuestra clase. Cada alumno practicaba en silencio frente a su propio caballete. El olor del aceite de lino, del aguarrás, la luz de la tarde y las lámparas conjugaban una ceremonia íntima y bastante teatral. Julia presentó a su amiga Elide, que recorrió el salón observando los trabajos. Al acercarse, la maestra me sugirió que le mostrara aquellos dibujos insinuados por la música.

Elide Locardi[11] acababa de llegar a Bahía Blanca con la intención de establecer una escuela de danza clásica y moderna. Sin conocer el origen de su amistad con la Sra. Vitale, sé que compartían el amor por la pintura, la sensibilidad por otras expresiones y, como luego fui descubriendo, algunas preocupaciones de orden social. Elide miró los dibujos y, espontáneamente, me invitó a participar de una clase de danza moderna. En forma provisoria, utilizaba el Salón Blanco del Club Argentino, el elegante edificio sobre la avenida Colón.

La clase comenzó con ejercicios de respiración, diferenciando las zonas del tórax a partir de un determinado orden y ritmo en la inhalación y en la expiración.

Siguieron otros de alineación y estiramientos alternados con relajación. Sostener y soltar.

El cuerpo me enseñaba su constitución y mecanismos internos, sus puntos energéticos, su geometría, y, simultáneamente, la relación con el espacio externo con el cual parecía establecer permanentes vínculos. La sensación

11 Ver Anexo I.

de plenitud me embargaba con ese extraño fenómeno del cual se ha dicho tanto: una conciencia física, mental y emocional enhebrada con el espacio y el tiempo. Para decirlo metafóricamente, extralimitaba el espacio y el tiempo con el cuerpo. El juego se expandió sorpresivamente. Era orgánico, interior, y me conectaba con una realidad exterior palpable y, aparentemente, infinita.

En la última parte de la clase, Elide propuso unos ejercicios de improvisación con ciertas pautas. La palabra "coreógrafo", aunque despojada de emoción y solemnidad, sonó a predicción.

No hubo sorpresa. Todo encajaba en su lugar. Los juegos que venía practicando se amplificaron a partir de esa situación, respondiendo a una lógica no manifestada hasta allí. La danza fue la unión de una voluntad consciente con un poder orgásmico de abandónico placer. Tiempo de fiesta.

La beca de estudios ofrecida por Elide fue mucho más que un año de clases gratuitas. Creció un lazo, por llamarlo de alguna manera, que me introdujo definitivamente en el universo del arte contemporáneo.

Fueron las primeras interrogaciones sobre el significado de algunas palabras como belleza, expresión, o verdad, sin encontrar respuestas satisfactorias. Mayor era la satisfacción de actuar, vivir en acción, escapar del caos construyéndome en la violencia o la serenidad de los colores, del cuerpo, del movimiento.

Junto a Elide, la mayor parte de tiempo posible, la asaltaba con preguntas o exploraba sus libros, entre los que descubrí el incunable *Martha Graham: Sixteen Dances in Photographs,* de Bárbara Morgan.

Elide Locardi perteneció al Ballet Winslow, la primera compañía argentina profesional de danza moderna.

Miriam Winslow[12] creó esta compañía en 1943 y la dirigió hasta su disolución en 1949. Ya en 1941 había visitado la Argentina y había presentado recitales con su *partenaire* Foster Fitz-Simmons en el Teatro Odeón y en el Teatro del Pueblo. El entusiasmo producido por sus presentaciones la indujo a regresar e instalarse en la Argentina con el propósito de dar clases y formar una compañía que fue íntegramente subvencionada por ella. Esto era sueldos mensuales para los bailarines y dos mil kilos de vestuario, escenografías y un tapete que transportaban en las giras. Un tapete, por aquellos tiempos, estaría, seguramente, confeccionado con un material textil grueso. De acuerdo con el relato de Elide, toda la compañía, codo a codo, lo estiraba arrastrando los pies

12 Ver Anexo I.

para expulsar el aire antes de fijarlo al piso. La imagen capta uno de esos raros momentos de comunión en un grupo de trabajo, potente pero no exento de fragilidad.

Formaron parte del Ballet Winslow Renate Schottelius —como intérprete y asistente—, Luisa Grinberg, Elide Locardi, Rodolfo Dantón, Margarita Guerrero, Paulina Ossona, Cecilia Ingenieros y Ana Itelman, entre otros. Según conversaciones con Renate Schottelius, en sus clases Winslow utilizaba elementos de las técnicas americanas y europeas. De la técnica Denis/Shawn[13], empleaba ejercicios de la danza hindú —manos y posiciones de piernas—, combinando con las técnicas de Mary Wigman[14], H. Kreutzberg[15] y algo de flamenco, aprendido con Vicente Escudero. Reconozco parte de estas enseñanzas en los ejercicios de elongación de las manos y de disociación de los dedos en el aprendizaje con Elide Locardi, así como con Dore Hoyer[16] detecté, posteriormente, la influencia de Wigman en los ejercicios fuera de eje manteniendo el alineamiento de la columna.

El Ballet Winslow llegó a contar con veintidós bailarines y se presentó en muchas ciudades del interior del país incluyendo el viejo Palacio del Cine de Bahía Blanca en una función auspiciada por la Asociación Cultural de la ciudad. Supe de esa presentación a través de un relato impactante de mi madre quien, habiendo estado entre el público, describía aquello como una forma de danza muy original, especialmente el solo de una mujer que, manipulando un pañuelo o tejido, le adjudicaba distintas significaciones: desde un niño al que mecía, o la cuerda de una horca con la que se daría muerte.

Años más tarde, relaté este recuerdo a Renate Schottelius[17], quien revelaría el nombre de la obra, *La letra escarlata*, basada en un relato de Nathaniel Hawthorne, enmarcado en la puritana Nueva Inglaterra del siglo XVII.

El impacto de este relato materno develó la diversidad de sentidos que puede asumir un objeto según su manipulación, quizás un procedimiento hoy sobreutilizado, pero no por ello menos efectivo.

La experiencia Winslow dejó como fruto la primera generación argentina de maestros y coreógrafos de danza moderna. La lamentable disolución de esta compañía se debió a ciertas desavenencias de orden contractual y especulativo

13 Ver Anexo I.
14 Ver Anexo I.
15 Ver Anexo I.
16 Ver Anexo I.
17 Ver Anexo I.

de algunos bailarines quienes, conociendo la holgada posición de su directora, no acordaron con las condiciones que ella les ofrecía para efectuar una gira por Europa[18]. En este testimonio de Paulina Ossona, queda reflejado el sistema de trabajo del grupo y el respeto y la disciplina naturales que imponía la personalidad de Winslow.

El lazo y la experiencia con Elide Locardi en Bahía Blanca se interrumpieron bruscamente con una nueva mudanza familiar a Buenos Aires. En ese momento Elide preparaba una muestra con sus alumnos y coreografías propias para presentar en el hermoso Teatro Municipal. Luisa Grinberg, su excompañera en el Ballet Winslow, le había enviado varias partituras entre las que eligió unas piezas de Honneger con las que montó una serie de *Retratos de La Pasión,* Arabesque para un solo femenino de corte neoclásico, y el *Golligow's Cake Walk,* de Debussy, un solo que me destinaba.

En ese momento de tanto placer, la imposición de mudarse interrumpió el proceso y causó mi frustración, aunque sembraría la semilla de una importante decisión posterior.

Otro cambio de ciudad, actividades, colegio, amistades. Pérdidas y distanciamientos.

Nuevamente instalado en Buenos Aires, retomé mis carbonillas y practiqué algunas sesiones de figura con modelo desnudo en la Asociación Estímulo de Bellas Artes.

Por ese entonces, la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires organiza concursos de croquis y pintura en diversos espacios alternativos: Teatro Colón, zoológico, avenida Santa Fe. En el 5.to Concurso de croquis, sobre el tema Danza, que crea y dirige Cecilio Madanes. La propuesta fue dibujar desde el *pullman* la primera parte del espectáculo presentado por Renate Schottelius con su compañía, el Grupo Experimental de Danza Contemporánea y la participación de Rodolfo Dantón. Fue un domingo al mediodía en el Teatro Presidente Alvear. Durante el intervalo los participantes entregamos los dibujos, y, al final del espectáculo, un jurado formado por Cordova Iturburu, Raul Soldi, Emilio Basaldúa, Torres Agüero, A. Bigatti y Buitrago expidieron su veredicto.

Mis dibujos fueron tintas a pincel sobre unos negro spirituals, un trío para hombres coreografiado por Miriam Winslow, un solo de Cecilia Bullaude, *Calor*,

18 Ossona, Paulina (2003) *Destinos de un destino. La danza moderna argentina por sus protagonistas*, Buenos Aires: Ed. Châlassa, pp. 31-34.

y *Estamos Solos*, de Schottelius. Mi número de participante fue el 801 y gané el 1.er Premio Estímulo, consistente en una hermosa edición de la obra de León Palière. Los premiados recibimos las distinciones en el escenario. Cuando el acto terminó y organizadores e intérpretes se retiraron, me acerqué a Schottelius y me presenté como alumno de Elide Locardi, su excolega en la compañía de Miriam Winslow. Pude así enterarme de que dictaba clases en La Escuela de Bellas Artes de La Plata.

La decisión fue fulminante y liberadora. Corté la dependencia familiar, interrumpí mis estudios y me mudé a una pensión en La Plata. Retomé mi formación, alternando las clases de Renate con la iniciación en técnica clásica del curso intensivo para varones en la Escuela de Danzas Clásicas del Teatro Argentino. Dicha escuela había sido creada por Esmée Bulnes[19] y mi maestro fue Pedro Martínez, solista del Ballet.

Asistía simultáneamente a las clases abiertas de dibujo en Bellas Artes, en la misma aula donde, liberada de caballetes, estudiaba con Schottelius. Recibí mis primeras remuneraciones "profesionales" como figurante en las óperas y ballets del Teatro Argentino, ejecutando con fusiles de utilería a Mario Cavaradossi o con cimitarra de cartapesta a las esclavas de Scheherezade.

Pedro Martínez y Elide Locardi pertenecieron, muy jóvenes, al grupo de alumnos de Elena Smirnova, una notable bailarina y, luego, maestra de origen ruso, casada con Boris Romanoff. La acción de Romanoff como director y coreógrafo del Ballet del Teatro Colón representa uno de los más fecundos y brillantes períodos en la historia de esta compañía casi recién creada (1928-1929). Smirnova había participado como solista en la primera presentación de los Ballets Ruses de Diaghilev, en Paris, 1909. Quienes recibieron sus enseñanzas —María Ruanova, Mecha Quintana, Esmée Bulnes— fueron testimonio del nivel de excelencia de esta maestra y eximia bailarina, injustamente olvidada, pero de quien existe un serio trabajo biográfico gracias al especialista Enrique Destaville.

En la prueba de admisión como aspirante al curso para varones, se encontraba también Rubén Chayán (1941-2011). Fuimos designados para el 2.º nivel. Como refuerzo, tomé clases particulares en el estudio de Liana Fuentes, la esposa de Pedro Martínez, exsolista del elenco del Teatro Colón y fundadora del Ballet del Teatro Argentino. Entre los alumnos se destacaba, muy chica, Leonor Baldassari (1945-2014). Rubén desarrolló una brillante carrera como *danseur* noble

19 Ver Anexo I.

en el Ballet del Teatro Colón y en el extranjero, y, posteriormente, como maestro y director de compañías. Leonor ascendió a la categoría de primera bailarina del Ballet del Teatro Argentino y, aunque su carrera, por voluntad propia y coherente con su modestia, no se proyectó fuera de ese ámbito, es recordada como una bailarina con un áurea especial que seducía intensamente a los espectadores.

Otra alumna de la escuela, con la que establecí espontáneamente una amistad inquebrantable, fue Beatriz Margenat. Magnética y fascinante, se prestaría a mis primeros juegos coreográficos mientras crecía un lazo afectivo pleno de complicidades y humor.

Inventábamos rituales, personajes imaginarios que nos seguían, o *tests* a los que sometíamos a posibles aspirantes de un hermético círculo. Compartíamos una lírica identificación con los Sakharoff[20], y nos llamábamos entre nosotros Clotilde y Alejandro, quizás porque se los recordaba como "los poetas de la danza", o porque se presentaban en atrios y capillas y restauraban el aspecto sagrado de la ceremonia erosionado/reemplazado por el sentido corriente de espectáculo/divertimento. Este sentimiento carecía aún para nosotros de expresión racional, su manifestación era meramente emocional. No se traducía despectivamente sobre el entretenimiento, de cuya importancia apreciábamos ya los efectos sanadores, pero creaba una impresión de falta o pérdida de algo indefinible, quizás un puente hacia zonas más amplias y abarcadoras.

La afirmación "[…] no bailamos con o acompañados, bailamos la música" habla de la necesidad de comprender "la clave enigmática de sus sonidos, de descifrar su clave sonora".[21]

Con Beatriz viajábamos desde La Plata tres veces por semana a tomar clases con María Ruanova en su estudio de la calle Tucumán. También participamos en *La pendiente*, la primera ópera de Pompeyo Camps, con coreografía de Cecilia Bullaude en el Teatro de Los Independientes (hoy Payró) y en el filme *El negoción*, dirigido por Simón Feldman.

Miriam Winslow, alejada ya de la Argentina, viaja a Buenos Aires para dictar algunas clases de técnica en el estudio de Ekatherina de Galantha, en el pasaje Seaver, y un seminario de composición en un estudio de Martínez.

---

20 Ver Anexo I.

21 Sakharoff, Alejandro (1949) *Reflexiones sobre la danza y la música*, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 11-12.

En estos cursos pude conocerla y también descubrir su faceta como escultora, el lenguaje que eligió al alejarse de la danza, pero que, según Renate, continuaba impregnado de esta.

En La Plata éramos convocados, como alumnos de la escuela, para participar en las grandes producciones del Ballet, dirigido entonces por Tamara Grigorieva (1918-2010).

Grigorieva fue otra heredera de la gran tradición a través de las enseñanzas de Preobranjenska, en París, donde su familia se refugia y huye de los acontecimientos sociales y políticos en su Rusia natal. Elegida por Balanchine, integró Les Ballets 33 y, posteriormente, el Original Ballet Ruso del Coronel de Basil, a su vez continuador de la línea modernista inaugurada por Serge Diaghilev. Recibe ese apellido al casarse con el hijo de Sergei Grigoriev y Lubov Chernicheva. Grigoriev fue nada menos que ex "comité artístico" de Diaghilev —junto a Benois, Bakst, Núvel, Cherepnin, Fokine— y director técnico de escena, administrador y organizador de giras de los Ballets Rusos que Diaghilev creara. Chernicheva, su suegra, exultante intérprete y maestra, fue también una importante influencia en la formación artística de Tamara quien, primero como intérprete y luego como repositora, coreógrafa, maestra y directora, produjo una fecunda obra propia y la divulgación en Sudamérica del repertorio de Fokin, Lichin y Massine, originado en los Ballets Rusos de Diaghilev y De Basil. En 1948 la editorial Guillermo Kraft publicó *El Original Ballet Russe en America Latina*, de Victoria García Victorica con prólogo de Fernando Emery. El libro constituye un homenaje en el formato de testimonio fotográfico a esta formidable compañía que, desde 1931 hasta 1947, recorrió escenarios internacionales y, especialmente, Latinoamérica durante el período de guerra. Entre las imágenes, algunas de Annemarie Heinrich, sobresale la espectacular belleza de Tamara Grigorieva en los roles protagónicos de *Sinfonía fantástica, Choreartium, La siesta del Fauno, Schéhérazade* o *El hijo pródigo*.

Continuadora de esta línea y modernizada por influencias de Balanchine, la obra coreográfica de Tamara Grigorieva ha sido escasamente analizada. Sus composiciones, como respuestas a las partituras musicales que resonaban en su personalidad —*Concierto N.°1 para piano* de Tchaikovsky, *Tema y variaciones sobre un tema de Haydn* de Brahms, *Sinfonía clásica* de Prokopief— delataban un oído superlativo en el tratamiento de la frase, el color, el timbre, en correspondencias espaciales y geométricas. Este rigor, que hoy puede ser livianamente juzgado como de excesivo sometimiento musical, revela más un profundo conocimiento del material sonoro, elaborado en forma de danza a la manera de una sensible

partitura escénica. Sus obras presentaban de ese modo la simultaneidad de diversas voces tímbricas, ya sea en grupos o solos, como sucede en la orquestación musical. La captación de la estructura sonora total le permitía construir un sólido entramado en el que se descubría la teatralidad de la música, libre de representaciones realistas, argumentos o personajes. Hoy se habla poco de este factor fundamental en el trabajo del coreógrafo. La necesidad de liberar al movimiento de sus correspondencias musicales —ya desde tiempos de Wigman— ha producido una falsa postura o prejuicio que vuelve imperceptible el hondo trabajo entre las relaciones sonoras y el mundo visible del movimiento. Para Grigorieva, la abstracción neoclásica significó una expansión dramática que creó tensiones, puentes, vínculos, preguntas, suspensiones, respuestas, resistencias, fluidez, dudas y afirmaciones.

Cada uno de los procesos en los que se participaba, aportaba al intérprete el descubrimiento de un mundo donde gobernaba la efectividad, la velocidad, la actitud despierta y preparada para seguir su voz certera. Su belleza personal aportaba una frialdad enigmática en la que no existían demasiadas distracciones ni elogios. Correspondía a cada uno encontrar el disfrute de formar parte de una hermosa máquina en movimiento, más allá de las individualidades o poniéndolas en valor. Su inteligencia nos envolvía, nos seducía, nos gratificaba con la experiencia misma. Y esta nos imponía la seriedad de una ceremonia, su forma equivalía a su esencia.

El proceso personal con Grigorieva se inició con su faz de repositora del repertorio Fokin: los "muchachitos" de "*Danzas Polovtzianas*" de la ópera *El príncipe Igor*, de A. Borodín y los "Belibochki" de *Pájaro de fuego*, de I. Stravinsky, que eran roles, generalmente, interpretados por los alumnos de la escuela. Se valorizaba —una lejana sonrisa de satisfacción— la precisión en el acento, el sostén de la regularidad rítmica, la amplificación o disminución de las intensidades kinéticas. Sin sentimentalismos, los cuerpos escribían en el aire. La escritura correspondía a un carácter, una atmósfera, un paisaje grandioso como una batalla de bárbaros o íntimo como una acuarela.

Simultáneamente a mis observaciones sobre los procedimientos de un director de compañía y su labor creativa y de organización, se desenvolvían las primeras experiencias de la vivencia interna de una compañía de danza. Tamara Grigorieva, Roberto Giachero y Michel Borowski exponían en las prácticas sus métodos de trabajo. Mariano Drago y Armando Giovambatista,

los habituales directores de la orquesta, permitían descubrir con nuevos ojos y oídos los mundos de los equipos artísticos y técnicos, sus funcionamientos y mecánicas; las secciones de luminotecnia, la de escenografía con Alberto Otegui como jefe, los depósitos de vestuario, zapatería, las salas de maquillaje y peluquería, la poderosa maquinaria teatral.

Para el iniciado, acceder a estos universos, a sus técnicas específicas y a su interacción en los espectáculos de ópera, ballet o conciertos, representa la puerta a un campo de conocimientos sobre el que planta su experiencia, en este caso sobre la tradición.

El sistema de jerarquías, heredado de los modelos dominantes en el ballet, gobierna para bien o para mal, mostrando circunstancialmente sus relatividades, flaquezas y deslumbramientos. La noción de cuerpo, a la que se adiciona la restrictiva palabra estable, al menos, en los organismos llamados clásicos, implicaba el aprendizaje de funcionamiento en equipo, de funcionario, un término equívoco en su interpretación vulgar, ya que funcionamos y, cuando lo hacemos bien, nos satisface. Algo diferente es instalarse, que equivale a fosilizarse en una jerarquía inmóvil, o sea, muerta. "La momia es el gran cuerpo utópico que persiste a través del tiempo".[22]

Descubrir la pertenencia del cuerpo es la revelación de la unicidad, de lo orgánico, del funcionamiento de su arquitectura y del poder de albergar a uno mismo y a otros en su estructura, pero también en su inmaterialidad, su pensamiento, su espiritualidad, su esencia. La red de relaciones que se establecen entre sus partes parece infinita, al punto que una substracción o adición modifique su tonalidad, su aroma, su reflejo. Esta interacción es causa de su fortaleza y su flaqueza. ¿Cómo podría un cuerpo vivo llevarse con la estabilidad? Humphrey contestaría que entrando y saliendo de ella.

Se puede interpretar la utopía del término como provocada por la desesperante conciencia de finitud del cuerpo en las valorizaciones vigentes de juventud, belleza y energía. Una pretensión de eternidad nos impide ver la hondura del poder, en su forma benéfica. Ya fuimos. Seremos.

En el Teatro Argentino de La Plata la fragilidad del cuerpo estable se manifestó cuando uno de sus integrantes falleció en un accidente, aquel verano iniciático.

22 Foucault, Michel (2010) *El cuerpo utópico. Heterotopías*, Buenos Aires: Editorial Nueva Visión.

La humilde condición familiar no llegaba a cubrir los costos del sepelio. Solidarios, los alumnos de la escuela organizamos una función a beneficio.

El escenario fue el del Teatro Independiente La Lechuza, que funcionaba en el subsuelo del bar del mismo nombre. En el programa diseñado por los alumnos, participamos con Beatriz, con un dúo sobre el *Preludio N.º 2* de Gershwin, *Lamentación*. Este primer esbozo coreográfico era una síntesis circunstancial de los aprendizajes con Elide y Renate, con buena parte de movimientos provenientes de sus clases. Pero fue mi primer ejercicio.

Con este mismo dúo obtuvimos un premio en un concurso organizado por la Dirección de Cultura de la Provincia, y Virginia Carlovich y Gerardo Milian Rey, entonces bailarines del Teatro Argentino, lo presentaron en Chile. Entre otros integrantes del Ballet, se despertó una curiosidad con la que especulé pidiéndoles que se prestaran a mis "juegos". Fueron los resultados algunos esbozos sobre *El canto del ruiseñor* de I. Stravinsky con la exquisita Marta Raspanti y de *El hijo pródigo* de S. Prokopief.

Al terminar los ensayos de la compañía, disponíamos del escenario —la orquesta ensayaba en el foso, a telón cerrado— o de las salas de ensayo accesorias, fuera de los horarios de la escuela.

Ya había ingresado por concurso al cuerpo de baile, interpretando una corta variación de *Apollon Musaguete* de Stravinsky - Balanchine. Comenzaba a familiarizarme con el repertorio Fokine, Massine, la misma Grigorieva y los clásicos.

Con Beatriz compartíamos una especial debilidad por el rol de Petrushka y habíamos llegado a interpretar, en una muestra de la escuela, la danza rusa, aprendida desde las *coulisses* en las funciones, o de la mano de Pedro Martínez, protagonista titular del rol del Moro, o de correcciones de María Ruanova, a cuyas clases asistíamos en el viejo estudio de la calle Tucumán.

El punto culminante de mi experiencia con Grigorieva fue cinco años más tarde, en 1964, al otorgarme el rol protagónico de este ballet, por sugerencia de la maestra Elisa Raggio. Durante el montaje, Grigorieva consultaba en gastadas hojas de correspondencia extraídas de su cartera, escritas en ruso, y en mi imaginario firmadas por alguno de aquellos ancestrales dioses olvidados, herederos de Diaghilev.

Reflexiono hoy sobre este proceso de "pase" de la información coreográfica recreando el paisaje del momento. Aunque existentes ya los sistemas de notación de danza —primordialmente Labanotation—, no se daban

por estas zonas especialistas en esos sistemas, ni su fácil acceso. Solo filmes y televisión directa tenían el poder de transmitir imagen. Faltaban casi dos décadas para la aparición del video como herramienta, más aún como lenguaje independiente. Por lo tanto, se practicaba la memoria corporal, orgánica y auditiva. Un movimiento de la mente, una danza invisible, interior, que habita todas las edades y culturas, protagonistas, celebrantes, espectadores o acólitos.

También influyeron las coreografías de Grigorieva sobre el enfoque musical que aplicaría en mis trabajos. Me aguardaban sorpresivas experiencias.

En mi afán por coreografiar, tomaba notas sobre temas por desarrollar, adquiría vinilos, analizaba estructuras musicales, dibujaba y hacía realidades relativas con mis imaginerías. Los cuadernos fueron mis campos de juego. Geometrías del cuerpo, números, ritmos, repartos, fragmentos de lecturas, desarrollos de acciones teatrales, análisis de personajes o apuntes de las clases de composición con Renate Schottelius. Sus reflexiones sobre danza y pensamiento, sentimiento, fuerza, energía, liviandad, peso: "[…] en cierto momento, cada uno se acerca a su plomada, a su límite, y en otro, cae fuera de él", sostenía. El alejamiento de la lindeza para acercarse al deseo de forma significante sin tener miedo a la plenitud de la belleza ni a la plenitud de la verdad, y el arte, no para reproducir los así llamados factores de esta vida exterior, sino para destilar de ellos realidades de un orden más elevado y diferente con el propósito sincero del artista. Estos fueron principios fundacionales, aprendidos con Renate, que me presentaron posiciones para recorrer.

Fechados en 1961, unos apuntes revelan las ideas de Louis Horst[23] que influyeron en Schottelius luego de su experiencia en Nueva York. Se trata de temas para ejercicios compositivos basados en formas musicales preclásicas o modernas, de una extrema precisión rítmica: primitivo, —de la tierra y del aire— arcaico, renacimiento y cortesano, constituyeron miradas antropológicas para inquirir en el presente de nuestros cuerpos.

Vuelvo a mis cuadernos de trabajo en los que descubro apuntes que dispararon procesos posteriores. Procuro en ellos una mayor comprensión del marco que los encuadra.

---

23 Ver Anexo I.

Una gran parte de estos ejercicios son dibujos y análisis musicales sobre *La consagración de la primavera*, ya transformada en obsesión.

Gracias a la paciencia y a la voluntad de mis compañeros, realicé algunos esbozos coreográficos de partituras que me atraían y que se verían en la luz del escenario mucho más tarde.

Registraba en mi pequeño Geloso —uno de los primeros grabadores estándares de diminutas cintas abiertas— audiciones de Radio Nacional, conciertos o discos prestados.

José Limón[24]. La presentación de José Limón Dance Company en el Teatro Ópera marcó una honda revelación en ese momento. De Limón había oído hablar a Renate con una admiración exultante, producto de su experiencia en Nueva York junto a esa compañía, a la que no pudo ingresar por razones de inmigración, a pesar de haber sido invitada y, supuestamente, por su origen alemán.

El programa me fascinó en tal forma que guardé una emoción excluyente de todo análisis. A la distancia entendí que había sido el efecto del acento poético, la cualidad más evidente y presente en todos los trabajos. En algunas obras como *Missa Brevis*, sin personajes ni acción dramática, pero siempre cargadas de una fuerte espiritualidad, me sedujo el juego de las formas en permanente construcción y deconstrucción. La forma como acción y proceso más que como meta. La formación.

En *El traidor* (1954), una pieza para hombres, la tragedia de Judas se universaliza en el clima vivido por los Estados Unidos en 1950, cuando los interrogatorios de McCarthy castigaron al mundo del arte y el espectáculo. Esta contemporaneidad se presentaba con un lenguaje de suspensiones, caídas y deslizamientos heredado de su maestra y directora artística de la compañía, Doris Humphrey, de quien, por sugerencia de Renate, yo conocía *El arte de crear danzas*[25], un referente esencial para todo aspirante a coreógrafo.

Al finalizar la función, me aproximé al camarín de José Limón, repleto de admiradores, pero no pude expresar una palabra. Él me retuvo a un lado hasta que quedamos solos, y entonces dije algo como "yo quiero hacer lo que Ud. hace", sin saber que repetía una situación que él había vivido cuando vio

24 Ver Anexo I.

25 Humphrey, Doris (1965) *El arte de crear danzas*, Buenos Aires: EUDEBA.

danzar a Harald Kreutzberg y decidió su camino. En su sonrisa me pareció comprender, con mis emociones convulsionadas, que él podía ver y entenderlo todo.

Un acercamiento a su técnica constituyó la participación en una clase magistral dictada por Pauline Koner, una de sus más notables intérpretes, durante la estadía de la compañía en Buenos Aires.

Otro evento de fuerte impacto que, seguramente, influyó en mi óptica compositiva fue la presentación del Ballet Nacional Chileno creado y dirigido por Ernst Uthoff[26], heredero directo de Rudolf Von Laban[27] y, especialmente, de Kurt Joss[28], a cuya *troupe* perteneció. Los fastos de su *Carmina Burana* en una versión jamás igualada, *La mesa verde* de Kurt Joss —el primer antecedente del término 'Tanztheater'— y *Calaucán* de Patricio Bunster[29] (1924-2006), también marcaron modelos de formas narrativas y estéticas en las que se cruzaban las técnicas y los temas universalistas. Sigurd Leeder[30], con la misma trayectoria de Uthoff e invitado a preparar esa compañía, dejó en Chile una importante marca en todas las generaciones posteriores de la danza contemporánea, así como Bunster también creó su propio estilo derivado de Leeder, pero con una preocupación social americanista que ahondaba en el aspecto teatral. Joss y Leeder co-fundaron en 1928 el Folkwang Tanz Theatre en Essen en Alemania, y dirigieron también el Departamento de Danza de la Folkwang School, que sería más tarde el laboratorio de Pina Bausch, surgida de esa escuela.

Desde 1934 hasta 1940, huyendo del período nazi, fundaron y dirigieron en forma conjunta The Jooss-Leeder School en Londres. Fue durante ese período que el Ballet Joss presenta la magistral obra *La mesa verde*, en el Teatro Odeón de Buenos Aires.

Durante las exitosas presentaciones de los Ballets Joss en el Teatro Municipal de Santiago de Chile, Ernst Uthoff recibe una invitación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad para establecer una escuela, que, en primera instancia, rechaza por fidelidad a Joss, pero que aceptará un año más tarde, cuando la *troupe* se disuelve ante la situación alemana. Es notable el efecto

26 Ver Anexo I.
27 Ídem.
28 Ídem.
29 Ídem.
30 Ídem.

de la guerra sobre el destino de ciertas compañías de danza que inician por su causa inciertos caminos buscando refugio antes de disolverse, y sembrando maestros de alta jerarquía en toda América. Independientes de su estilo, ciertos integrantes se establecieron en tierras ajenas, como el del Original Ballet Russe del Coronel de Basil, o los Ballets Joss, familias desamparadas que se desgranan para finalmente alimentar y estimular la formación de nuevos grupos, intérpretes y creadores.

Retornando al momento en que aparece esta brillante compañía chilena en el Teatro Argentino de La Plata, se anuncia la llegada de Dore Hoyer (1911-1967), en una situación bastante similar a la planteada a Uthoff veinte años antes: invitada por el director de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dr. Luis De Paola, para crear una escuela y una compañía con sede en el Teatro Argentino.

La huella que Dore Hoyer había dejado en Buenos Aires en sus primeras presentaciones —cuatro entre 1951 y 1959— se refleja en esta frase extraída de la revista *Lyra* de 1960, firmadas por Carlos Coldaroli: "[…] hay algo terriblemente racional y apasionado en esta mujer que une a una inteligencia lúcida una poesía de iluminada… en ella el instante engendra la forma y la forma hace ver el instante".

Nacida en Dresde, se perfeccionó en las enseñanzas de Hellerau, en las afueras de Dresde, donde Émile Jaques Dalcroze creó una escuela en la que conjugaron maestros como Mary Wigman y Gret Palucca[31]. Se considera a esta última la verdadera formadora de Dore Hoyer.

El "efecto Dore Hoyer" fue arrasador en el público que deliraba frente al vértigo circular y obsesivo de *Bolero* o la poesía de *Mujeres bíblicas* o su *In memoriam,* de García Lorca. Yo desconocía su danza y el primer encuentro con ella fue muy particular. Perteneciendo al Ballet del Teatro Argentino de La Plata y con el objeto de poner en práctica mis "ejercicios", practiqué una especie de cacería de colegas dentro de la compañía que resultó efectiva por la adhesión y el interés que despertaban. Entre ellos estaba Beatriz Margenat, por supuesto, especialmente Yolanda Montoya, una de las primeras figuras del elenco, y —en una actitud casi inexplicable para ese momento— mi maestro, Pedro Martínez. Trabajábamos fragmentos de *El hijo pródigo,* de Prokofiev en una de las nuevas

31 Ver Anexo I.

salas de ensayo recientemente remodeladas. Sorpresivamente se abrió la puerta y entró Dore Hoyer junto a su traductora y una comitiva de autoridades del Teatro y de la Dirección de Cultura. Aquella sala, que posteriormente se llamaría Dore Hoyer y que fue demolida junto a lo que quedó del Teatro luego del dramático incendio de 1977, sería su lugar de trabajo en el proyecto bajo su dirección. La visita respondía a una inspección del espacio que Dore aprobaba con el brillo claro de sus ojos, pero parca en su expresión. Su figura, que me pareció enorme, y su anguloso rostro enmarcado por un flequillo geométrico y cabellos sueltos color miel nos dejó petrificados. Tratamos de disimular nuestra presencia adheridos a las paredes o semiocultos detrás del piano. Cuando la visita concluía, Yolanda me sugirió en voz baja que le mostrara mi trabajo, algo que hice al instante, intérprete mediante, con un poco de joven insolencia. Dore accedió espontáneamente y acercó una silla, ante los resquemores de la comitiva.

Al terminar la muestra, ella me apartó hacia un rincón de la sala y casi en secreto me dijo que le gustaba mi trabajo, pero que debía exigirle a los intérpretes una ejecución mucho más auténtica, que los movimientos debían originarse en una zona más profunda, y me mostró, moviéndose, un ejemplo de "tirar y soltar" del solo de la Sirena. Aquellos movimientos que hizo y que no guardaban nada de secreto fueron como disparos de energía. Me besó, me comunicó su deseo de volver a verme y se retiró encabezando el extraño cortejo. Quedé impregnado por su dulzura y, a la vez, temblando por la fuerza de su rigor.

Dore comenzó sus clases en dos grupos separados. Desde el mediodía trabajaba con bailarines con cierto nivel profesional y a partir de media tarde con un grupo más vasto que incluía actores, gimnastas, mimos o aspirantes que dominaran cierto grado de coordinación o musicalidad. Tenía más en cuenta el nivel energético que la flexibilidad física. Su proyecto era crear un grupo de solistas con los primeros y, lo que luego aprendí, un Coro de Movimiento. La condición, que causaría dilemas y conflictos, era la demanda de una exclusividad absoluta. Al quedar integrado al primer grupo, debí renunciar a mi reciente designación como integrante del Ballet. Este período de formación que se llevaría a cabo durante todo el año no aseguraba ningún tipo de remuneración hasta la selección final. No tuve dudas en mi decisión y seguro de las compensaciones que recibiría de sus clases, asumí el riesgo. Pero en otros casos la situación fue más dramática. Una gran parte del septeto de danza que participaba de las clases, Estela Maris, Noemí Fredes, Marta Jaramillo, Héctor Estévez, se encontró ante la disyuntiva de integrar el nuevo grupo o disolver el septeto. Estela tenía, además, serios compromisos como pedagoga.

Dore exigía una entrega absoluta con jornada completa. Una de sus características era la intensidad, no en un sentido expresionista, sino en el rigor hacia la autenticidad del movimiento. Su poder de metamorfosis la podía convertir en un soldado o en una virgen con una velocidad un poco psicótica y, a la vez, fascinante. En su relación con los otros también podía ser brusca o grosera, decir palabras hirientes o repentinamente iluminarse de ternura, comprensión o escucha sincera. Más tarde relacioné esta complejidad con su suicidio.

Una vez definido el Grupo de Cámara y el Coro del Movimiento, continuó con su preparación.

En el coro participaban actores, gimnastas, mimos y artistas de la música y la plástica. No era imprescindible poseer conocimientos técnicos de danza, pero sí una mínima coordinación física, cierta sensibilidad, musicalidad y, sobre todo, capacidad de trabajo orgánico, desde la teatralidad. El Coro del Movimiento es una técnica derivada directamente de Mary Wigman y Rudolf von Laban, un trabajo grupal, con antecedentes en los coros griegos. Dore trabajaba esa masa con movimientos muy pequeños y simples de forma casi minimalista.

En las clases técnicas parecía ignorar toda metodología, o mejor, creaba una diferente para cada clase. A veces, luego de unos estiramientos un tanto bruscos, iniciaba un viaje por los mecanismos internos corporales, sobre todo, articular, siempre en relación con una determinada energía. Esta, focalizada en una zona inicial, se trasladaba por miembros y torso en la rotación de las articulaciones tomando posesión en su viaje. En general, dominaban las espirales, ascendiendo o descendiendo, haciendo y deshaciendo, desde pies a cabeza o desde una mano hacia la otra con los brazos abiertos. Lo más interesante es que así iba apareciendo un tema del cual no nos apartaríamos nunca. Luego de este recorrido interno, la energía se proyectaba exteriormente, y descubría y poseía zonas que extralimitaban el cuerpo, pero que funcionaban como sus prolongaciones. Aparecían las infinitas combinaciones de posibilidades entre el "hacia fuera" o "hacia dentro" con desplazamiento, dibujando cadenas de curvas con giros o cambios de frente o de alturas. El tema se iba complicando, la coordinación exigida, la zona inferior del tronco se transformaba en un motor que enviaba órdenes al resto del cuerpo. Se ponía especial atención en la conciencia de la distribución del peso. Una espiral horizontal que comenzaba como una rotación en los pies ascendía por rodillas, caderas, torso, para finalizar en cabeza y comenzar a descender deshaciendo el mismo camino. Se revelaba un cruce entre lo horizontal y lo vertical que tenía el peso de una síntesis de dos planos antagónicos. El movimiento aparecía

como un discurso en continuo y creaba la sensación de visualizar el tiempo, pero un tiempo más cualitativo. El aspecto mecánico de estos ejercicios no parece coincidir con el criterio etiquetado como expresionista. En cuanto a las emociones, no se trabajaba sobre ellas, más bien estas destilaban del movimiento, y no era preciso rotularlas. También era parte del entrenamiento la práctica de la improvisación sobre pautas o temas dados, como "Sol", "En oposición a la música", o "Caracteres". Recuerdo particularmente uno en el que como "agente de tránsito" improvisé un *crescendo* de órdenes, avances, retrocesos y *stops* que culminaba en aniquilación. El humor apareció como una herramienta de la danza que puede contener un poder insospechado. En el futuro acudiría a esa herramienta con frecuencia y satisfacción.

La mayor exigencia, el rumbo que no debía perderse era la sinceridad, la honestidad, es decir, una cualidad ética. Esto implicaba desnudarse de todo tipo de muletillas, emociones, convencionalismos o códigos habituales, elementos a los que se acude inconscientemente como sostén o protección. Dore rechazaba con dureza toda simulación o adorno, lo tiraba abajo, había que recomenzar desde otra zona, física y mental. Quizás esté allí la esencia de su llamado "expresionismo": una obsesiva búsqueda de lo esencial, una disposición de absoluta entrega, una vivencia más próxima a la metáfora que a la simulación.

Dore parecía escarbar en el interior para luego triturarnos, o calmarnos con palabras y gestos que parecían caricias o bofeteadas; nos despertaba con provocación, sin duda estar a su lado era conmocionante. Con-moción. Nos preguntábamos si medía nuestra resistencia, o si provocándonos nos inducía al trabajo con nosotros mismos. De todas formas, nunca disfruté tanto en clases técnicas como en las suyas. En todas las otras técnicas aprendidas había zonas de dolor, confrontación con las limitaciones físicas, una idea de sacrificio. Esta me despertaba un apetito feroz y me retribuía un alimento luminoso y reconfortante.

El Grupo de Danza de Cámara quedó constituido por ocho mujeres y un hombre.

Entre los aspirantes se encontraba Ana Cremaschi, una adolescente proveniente de Mendoza, formada por Isolde Klietman, maestra nacida en Austria y que fuera iniciada en la danza en Dresden, Alemania —la ciudad natal de Dore Hoyer— precisamente en Hellerau, la utópica ciudad-jardín, donde Jacques Dalcroze[32] crea una importante escuela. Entre sus maestros

32 Ver Anexo I.

figuran Mary Wigman y Harald Kreutzberg. Se radicó en la Argentina en 1939, donde realizó una importante labor como coreógrafa y profesora en la Academia Santa Cecilia de Mendoza, fundó su propia escuela y estuvo al frente del Instituto de Arte Coreográfico de la Universidad Nacional de Cuyo para el que fue convocada en 1955. También fundó y dirigió un grupo de Danza de Cámara contratada por la Asociación Filarmónica de Mendoza y montó *Pedro y el lobo*, de Prokofiev para el Ballet del Teatro Argentino de La Plata, en 1961, que coincidió con la partida de Dore.

Se combinaban en Ana Cremaschi una belleza virginal con físico armonioso, solvencia técnica e inteligencia. Estas cualidades sedujeron inmediatamente a Dore, que crearía para ella el rol protagónico de *La idea*.

Entre las integrantes del grupo se encontraba Iris Scaccheri (1949-2014), a quien conocía de la Escuela del Teatro Argentino que ya contaba con una personalidad salvaje y alucinante. Creaba en la soledad del *living* familiar unas impresionantes danzas —improvisaciones en las que irrumpían energías flamencas, árabes, o caracteres fantásticos—. Iris poseía un entrenamiento en técnicas diversas y, según su comentario, en *La danza moderna argentina cuenta su historia*[33], también había incursionado en la técnica de gimnasia consciente con otra maestra alemana de la línea Von Laban - Mary Wigman, radicada en Montevideo, Inge Bayerthal (1905-1986).

Menciono también a Lía Jelín, quien acababa de volver de Israel donde se había iniciado en la escuela de Martha Graham, a Susana Ibañez y Martha Jaramillo, de rigurosa formación contemporánea, en contraste con Angó Domenech, académica, que también eligió renunciar a su posición con el Ballet del Argentino para integrar el Grupo de Danza de Cámara, que se completaba con Olga Derwell, una espigada figura que la emparentaba particularmente a Dore, y yo como el único elemento masculino.

La disparidad física y de formación de los integrantes fue encontrando un equilibrio durante el proceso de trabajo, algo que comenzó a relacionarnos y que tenía conexión con los objetivos conceptuales de Hoyer.

Durante uno de los viajes La Plata - Buenos Aires junto con Dore, me confió su propósito de montar, sobre *El arte de la fuga*, de Juan S. Bach, algo

33 Isse Moyano, Marcelo (2006) *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, p. 75.

que se llamaría *El juego de las fuerzas*, referente a la gestación de las energías, a su armonización y rechazo y a sus combinaciones. Como puede verse, su punto de vista inicial era puramente mecánico y físico, aunque luego la palabra fuerza podría ser reemplazada por emoción. La imposibilidad de desvincular lo mecánico/orgánico de lo emotivo/expresivo fue una señal con la que me identifiqué instantáneamente. *Cadena de fugas*, como fue llamada la obra, revela una lectura física sobreimpresa a otra puramente anímica. Este concepto fue guardado como modélico.

Los ensayos comenzaron con la participación del pianista Alberto Portugheis quien también había acompañado el proceso preparatorio de clases.

Durante el primer ensayo de la primera Fuga (N.º 12), Dore me hizo entrar en escena caminando, como la primera voz, hasta diseñar espacialmente un gran círculo al que se agregarían las siguientes voces, en grupos de dos o tres bailarinas. Intenté unos pasos fluidos, serenos y ligados que fueron interrumpidos por su voz: "No. Cada paso es una afirmación y tiene su peso propio, su decisión de avanzar, su detención reflexiva". Con la definición de una frase constituida por giros en planos inclinados en avances y retrocesos, las ocho voces fueron acumulándose en cánones dentro del gran semicírculo hasta constituir, como eslabones, una sola cadena, en un clima que tenía algo de ritual. Con el Canon ll, la atmósfera mudaba hacia un trabajo con la verticalidad. Para dar una imagen que ilustra mejor este cambio, el suelo se calentaba provocando agudos rebotes en los talones que lo martilleaban con obsesión, para disgusto de nuestros gemelos.

Todo lo que había sido encadenado con sinuosidad ahora se crispaba con angulosidades y zigzagueos. Las energías se precipitaban unas contra otras con fricción. Musicalmente se superponían movimientos de 5/4 sobre compases 2/4. De este caos se desprendía una pareja como un desgarramiento, una caída en el sentido bíblico, Adán y Eva expulsados del Paraíso. Seguía una fuga con cuatro mujeres que se iniciaba con golpes violentos de los pies en el suelo, cargados de ira. Los brazos como espadas flagelantes y las corridas rápidas hendían el espacio con agresión, alternados con un pendular mecánico y amenazador. Se mencionó algo sobre el Ángel de la justicia, multiplicado, y potenciada su acción irrevocable.

Un dúo lento y denso continuaba indicando la soledad desértica del exilado. Nos deslizábamos sobre el suelo como cisnes sobre el agua. Más tarde, con este mismo tema —amor—, Dore elaboraría un solo en su serie *Afectos humanos*, atravesando el escenario arrastrándose suavemente sobre las rodillas

y entrecruzando los larguísimos brazos como cuellos de cisnes en un sensual juego amoroso. A nuestro dúo en *Cadena de fugas*, se superponía más tarde un trío boticceliano de mujeres, algo así como el retorno de la Gracia. Con las manos siempre tomadas, recuperaban el tema de los encadenamientos y los enlaces. Para el final, el semicírculo se cerraba en círculo cósmico, orbital, y el movimiento recurría a cierto orientalismo hasta encontrar la plenitud de la inmovilidad: el movimiento interior, contemplativo.

Ya sobre el período previo al estreno, Dore nos invitó a su departamento en Buenos Aires en el pasaje Del Carmen, con el propósito de trabajar sobre el vestuario. Los vestidos de las mujeres, largos y sobrios en gama de rojos oscuros, llevaban en el ruedo una gruesa cuerda de algodón blanco que les aportaba peso y caída. Todos trabajamos sobre nuestras cabezas, con la misma cuerda espiralada, un pequeño tocado en forma de pagoda. Al terminar la sesión y el té, nos obsequió algunos libros de su pequeña biblioteca de viajera. El mío fue un ejemplar sobre el Museo Altes de Berlín, donde se encuentra el busto de Nefertiti cuyo tocado Dore tomó como modelo para su imagen inolvidable de La mujer de *Putifar* de la serie *Mujeres bíblicas.*

"Las influencias plásticas de sus vestuarios, los planos geométricos y coloridos que evocaban a Braque o Picasso, la síntesis y la originalidad de los materiales, formaban parte de ese phatos de su época". Coldaroli, Carlos: *Dos creadores de la danza moderna*. Revista *Lyra* N°177/179 dedicado a la danza. Buenos Aires, 1960.

La idea completó este programa. Inspirada en ochenta y cuatro xilografías del artista belga Frans Masereel (1889-1972), y, seguramente. identificada con el carácter pacifista de esta novela sin palabras, Dore Hoyer construyó una dramaturgia coincidente con su atmósfera alegórica. A la manera de una historieta, los grabados enhebran una acción que describe cómo nace una idea en la mente de un creador-pensador y expuesta a la sociedad es sucesivamente rechazada, perseguida, utilizada con propósitos especulativos y finalmente sacrificada. Durante el montaje surgieron imágenes y situaciones que asociaban con el tema de Juana de Arco. Más tarde comprobé la participación de Dore como directora de *Juana de Arco en la hoguera* en una producción de 1952 en Mannheim de la obra de Arthur Honegger y Paul Claudel. En Dore Hoyer. Tänzerin. Hentrich, Berlin, 1992.

La música de *La idea* fue encomendada a Peter Constantin y ejecutada por el Conjunto Ritmus bajo la dirección de Antonio Yepes; la escenografía, a Otelo Ovejero y el vestuario a Walter Ovejero. El reparto quedó constituido

con Ana Cremaschi como La Idea, y Pablo Herrera como actor invitado; *El Creador*, Angó Domenech, Iris Scaccheri, Susana Ibáñez, Lía Jelín, Olga Derwell y Martha Jaramillo; *Mujerzuelas*, Oscar Araiz; *El rufián*, Iris Scaccheri; *La idea* en su nueva forma, Aldo Tulián; *El hombre de galera*, Norman Briski; *El viejo sabio*, Luis Alvarez; *El juez*, Norman Briski y Angel Pavlovsky, dos policías; El Coro de Movimiento, hombres y mujeres de la ciudad.

Destaco la participación del Conjunto Ritmus, recientemente fundado y dirigido por Antonio Yepes[34]. La acción del maestro Yepes influyó durante treinta años en la preparación de instrumentistas de percusión y se prolonga hasta hoy en las actividades de la Escuela Superior de Percusión del Conservatorio Beethoven.

Como asistente de Dore, pude observar y registrar el tratamiento del Coro de Movimiento: un grupo de treinta intérpretes utilizado como una masa protagónica que ejecutaba movimientos simples, gestuales, al unísono o en completa diversidad, creando texturas de movimiento, a la manera de la pintura informalista.

Las danzas corales fueron desarrolladas por Rudolf Von Laban en Alemania entre los años 1930 y 1940, y, posteriormente, en Inglaterra y otros países. En un estudio de Cassia Navas sobre la danza moderna en San Paulo, algunas declaraciones de María Duschenes, una de las pioneras en Brasil, especifican que en su esencia las danzas corales procuran una expresión armónica total, resultante de las diferentes maneras de movimiento de sus participantes. Podían intervenir en ellas todos los que dominaran ciertos movimientos básicos —correr, saltar, caminar— que ordenados apropiadamente creaban en la sumatoria de sus diferencias, velocidades, calidades, dinámicas, masas de movimiento. Pero es necesario evitar la confusión entre movimientos naturales y fáciles: "Se trata de un sistema estudiado por años y para aplicarlo es necesaria mucha práctica. No es fácil de adquirir. Se necesitan años para dirigir sin que se produzcan perturbaciones emocionales o físicas. Quien realmente lo estudió consigue de las personas movimientos muy difíciles, aquellos que se suponen que un lego no podría ejecutar. Esa es la belleza. Así la persona se realiza en el movimiento. Beneficia el cuerpo y también la mente porque utiliza el pensamiento sin aquella intelectualización exagerada".[35]

---

34 Ver Anexo I.

35 Cassia Navas - Linneu Dias: (1992) *Danca Moderna*, Sao Paulo: Sec. Municipal de Cultura.

En el tratamiento del Coro de Movimiento se reconocen algunos principios del informalismo, una modalidad de la pintura "que establece la paradójica identidad formal de lo informe" y que ocasionalmente aparecen fuera de los límites temporales de un estilo y período determinados, como puede ser el Barroco o el Expresionismo abstracto, entre otros. El informalismo puede encontrarse representado en fragmentos de las Pinturas negras de Goya, *Perro semienterrado en la arena*, en Marx Ernst, Turner, Dubuffet, Karel Appel, Tobey, Tapies y Pollock, en el campo de la escultura o en algunas obras musicales de Webern, Varese o Schoenberg en *Cinco piezas para orquesta.*

En un pequeño libro de Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro*, el autor prologa una síntesis del proceso de este movimiento. La primera coincidencia aparece con la alusión a una "situación existencial":

"[…] Se basa en una apasionada necesidad de verdad. Esta lucha prosigue con su especulación sobre la materia, las indagaciones sobre la estructura iniciadas con el cubismo, y la experimentación con la sensación y la emoción, actuando sobre la forma y el color, disolviéndolos o deformándolos, del impresionismo y el expresionismo. La misma ansia de verdad que obligó, en el siglo XV, a crear la perspectiva, ha obligado a los artistas de una cultura viviente de signo inverso, a destruir el espacio plástico hasta sus últimas consecuencias, buscando el mito de la 'sola pintura'. Y este mito ha descendido a la realidad por obra de estos inquietos e inquietantes pintores y escultores. Sus descubrimientos son los siguientes: poder emergente de la materia en extensión (mancha); de la materia en profundidad y relieve (textura); modificación del espacio sobre el que tales tensiones se producen; y disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, conduciendo, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura. El resultado de esa empresa, el informalismo o informismo, puede concebirse metafísicamente en 'materia prima' de las formas fenoménicas de la creación, pero este impulso no debe confundirse con un deseo titanista, satánico, de negar el mundo real y exterior, el mundo concreto y existencial. Debe verse solamente como el producto de un estado de pensamiento, como una reducción a lo subconsciente, como una inmersión romántica en lo indeterminado y germinal".[36]

36 Carlot, Juan Eduardo (1957) *El arte otro*, Barcelona: Editorial Seix Barral, pp. 10-11.

El coro funciona como masa exenta de individuos. Carece de un centro determinado y, expandiéndose o retrayéndose, establece en el espacio escénico o no convencional modificaciones y diversas tensiones de margen. Esto puede llegar a una destrucción del espacio reemplazando la imagen a favor de una textura cuya materia prima es el movimiento, pero que constituye nuevas relaciones de estructura. El coro responde a una mirada micro o macroscópica de la superficie. A mayor simplicidad estructural, mayor interés de los elementos por sí mismos.

"Las manchas, texturas, e, incluso, signos de estas pinturas, no necesitan transcripción, actúan como expresiones, desde el mundo interior del artista al mundo interior del contemplador sensibilizado para tal tipo de creación. […] Las imágenes de la pintura informal, pues, son imágenes del alma: sus rupturas, grietas, son necrosis, cavitaciones del alma, cicatrices impuestas por el dolor diario. Y la tensión de esas imágenes es nuestra propia tensión. […] En la forma vive el espacio; en la textura palpita el tiempo".[37]

Respecto del movimiento danzado, la textura aparece como multiplicación, superposición, fragmentación, y produce una especie de desenfoque y pérdida de la estructura. La superficie danzada se convierte en pasta, crispaciones, agujas, acentos frecuentes desordenados, repeticiones y fusión.

El coro escupe, devora, ebulle, chorrea, invade como un magma o se petrifica y puede hacerlo con una extrema economía de medios y movimientos mínimos.

Una multiplicidad de pulsos desarticulados, de cabezas emergentes, de manos aglutinadas crispándose pueden crear lo que Jean Dubuffet (1901-1985) denominaría "paisajes mentales".

Cuando la superficie de movimiento se encuentra más desincronizada, el resultado se muestra más poroso y cercano. Por lo contrario, un movimiento unísono le concede una cualidad lisa, más lejana.

Kinéticamente, la agitación y la vibración multiplicadas adquieren calidad de esculturas vivas.

Todos estos tratamientos poseen y se corresponden a cualidades expresivas, dramáticas, y se convierten en herramientas teatrales.

---

37 Ídem, pp. 11–12–13.

Después de la experiencia Dore Hoyer, acercamiento al tratamiento coral, participé en otros trabajos "texturales", entre los que deseo mencionar *Primera aproximación* (1964), de Susana Zimmerman[38] y Ana Labat[39] sobre música de Manuel Juárez. Esta modalidad aparece también en algunos trabajos propios, como *La consagración de la primavera* (1966) y, especialmente, en *Stelle* (1989), donde la masa desborda el marco, el individuo despersonalizado y con el rostro velado se funde con el fondo, y un entramado de luz y movimiento pendular revela el informalismo de una constelación celeste.

El primer programa con las obras de Dore Hoyer se convirtió en el único, al interrumpirse sorpresivamente las actividades del grupo con la no renovación contractual, provocada por los cambios políticos. Una situación que se repetirá afianzándose en la conducta nacional. Cada mudanza de autoridades representa incansablemente una *tabula rasa* desde la que volvemos a refundarlo todo. Más allá de las frustraciones, queda resguardada la experiencia personal; solo a partir de esta volverán a crearse nuevos sueños que sufrirán también el peso de las disoluciones. Se trata de un trágico ambular en redondo conociendo de antemano la fragilidad de nuestras construcciones.

"Para vivir aquí hay que estar dispuesto a empezar de nuevo en cualquier momento, esperar lo inesperado, tener el coraje y la fuerza para reiniciar la fundación una y otra vez, a sabiendas de que cada esfuerzo de fundar no tiene fundamento, que edificamos sin cimientos, que nuestras construcciones son efímeras, no por falta de esmero o ciencia, sino porque el medio es un tembladeral y las presiones son muchas y contradictorias, cambiantes y tan poderosas que al cabo de un tiempo todo se viene abajo. Por la necesidad constante de defenderse puede uno llagar a hacerse tan débil que no pueda ya defenderse. […] Periódicamente y con excesiva frecuencia, estamos en el principio de la tragedia: No sé qué hacer, la angustia oprime mi corazón, ¿debo hacer esto o aquello?, donde el deber no es un imperativo ético, sino un imperativo de supervivencia: equivocarse puede costar la vida o la fortuna. Y aquí está el punto en que la situación del argentino es diferente a la del héroe trágico. Si en la tragedia clásica el conflicto deriva en catástrofe y ahí cesa, aquí la lucha recomienza eternamente a partir de la última derrota".

38 Ver Anexo I.
39 Ver Anexo I.

Scheines, Graciela (1993) *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Dore se despidió en un clima oscuro y triste, aunque pleno de ternura, y los grupos se disolvieron.

En 1963, Dore Hoyer vuelve a la Argentina para presentarse en los teatros Coliseo y Argentino de La Plata. Fue para mí la única oportunidad de verla como espectador. Y la última.

El efecto Dore Hoyer continuaba, a veces revulsivo, a veces encantador. Si poseía alguna estética, era la del estremecimiento y el horror. La verdad y la belleza se comprometían en el despojamiento de todos los artificios, en los paisajes desolados de la interioridad.

El 31 de diciembre de 1967 Dore Hoyer dio fin a su vida:

"Falleció una de las grandes representantes de la danza moderna. Dore Hoyer fue encontrada sin vida en su estudio de Berlín Occidental en vísperas de la ceremonia que se había programado para entregarle el Premio de los Críticos al mejor solista de danza. Dore Hoyer fue víctima de la difícil situación económica en Berlín Occidental, donde sus últimos años habrían resultado, en alguna medida, molestos y deprimentes. Su última presentación en esa ciudad arrojó un gran déficit económico, pero su suicidio no habría sido causado solo por problemas económicos; sino también, y en gran medida, por la complejidad de su carácter. Nunca parecía satisfecha ni conforme con su obra, aun cuando recibía el entusiasmo y la adoración del público, ella percibía su obra como imperfecta y fragmentaria, y después de sus presentaciones en diferentes capitales del mundo se decía a sí misma: 'Todo esto no es nada'.

Sus padres querían hacer de Dore una modista, pero la intervención enérgica de un personaje como Palucca la recuperó para la danza y más tarde Dore sería discípula de Mary Wigman. Sin embargo, estudió muchos años en una casi soledad monástica hasta transformarse en la gran revolucionaria de la danza, el título que ya le fue otorgado por la historia.

Haciendo un ejercicio retrospectivo recordamos aquí su danza tamboreada que exhortaba a la humanidad a romper con el terror nazi; su maravillosa danza giratoria compuesta según el *Bolero* de Ravel, símbolo de la lucha contra el fascismo franquista, como así también su *Danza en memoria de García Lorca* y aquellas *Danzas para Käthe Kollwitz* hasta llegar, finalmente, a su conmovedora *Suite asiática.*

Junto a estas creaciones cargadas 'de principios' mencionamos también sus creaciones de arte puro en las que mostró un dominio absoluto de la forma resuelta en un nivel de máxima claridad, como en *Señales, Danzas sobre un fondo negro* y sus obras más maduras sobre música de Bach, como *Preludio y Fuga*, donde creó un equivalente coreográfico para la música y llegó a una maravillosa síntesis liberadora de forma y contenido. No podía arribar ya a una mayor perfección, y le era inadmisible descender con su obra a niveles inferiores. Así nos abandonó en el apogeo de su arte". Publicación de Hamburg Zeilung. Diario semanal de Hamburgo, traducción de Renate Schottelius.

A meses de su muerte, se crea el Ballet del Teatro San Martín de Buenos Aires. En el segundo programa de la temporada, durante el mes de julio, se realizó la reposición de *Cadena de fugas* en un tributo a Dore Hoyer. Junto con Susana Ibáñez[40] y Lía Jelín[41], intérpretes originales de la obra y que pertenecían a la nueva compañía, formamos un equipo en la tarea de recuperar la coreografía, aunque había algunos espacios difíciles de recordar. Como asistente e intérprete de la producción original, apelé, entonces, a un recurso que dio positivos resultados: repetí el proceso de los ejercicios que habían definido originalmente las formas desde su concepto, y como el resultado de una operación matemática las formas aparecieron.

En esta ocasión fuimos intérpretes Cristina Barnils, Irma Baz, Norma Binaghi, Susana Ibáñez, Lía Jelín, Virginia Martínez, Doris Petroni y Oscar Araiz.

En su edición del 31 de julio de 1968 el Argentinisches Tageblat —periódico en lengua alemana editado en Buenos Aires— publica una nota firmada por Marianne y Abi Katz en la que los autores se refieren a esta "velada de ballet dedicada a Dore Hoyer en el Teatro San Martín" a la vez que lamentan la desaparición de la artista. En sendos párrafos describen el encantamiento que había producido el trabajo realizado por Dore en el Teatro Argentino de La Plata y transcriben una carta que ella les enviara en marzo de 1963. En esta, Hoyer manifiesta su deseo de retomar el trabajo en La Plata; estas fueron sus palabras textuales: "En el caso de la reinstalación de la escuela y grupo de danza en Buenos Aires, yo me retiraría de la escena como solista e invertiría mi capacidad en el trabajo pedagógico y coreográfico. ¡Quisiera volver a verlos a todos! Amo a Buenos Aires, amo a los niños de Sudamérica".

---

40 Ver Anexo I.
41 Ver Anexo I.

A comienzos de la década de los sesenta fue editado en Buenos Aires un *LP* con una recopilación de autores contemporáneos —Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Heitor Villa-Lobos y Carlos Surinach— interpretados por Izler Salomon y su Conjunto de Cámara titulada en su original inglés *Spanish and Latin-American for Unusual Combinations* (Música española y latinoamericana en combinaciones poco frecuentes), que causó furor entre los coreógrafos contemporáneos locales.

El comentario debido a Emilio A. Stevanovich dice:

"La veta folklórica de los países de habla hispana y portuguesa es abundantemente rica en matices, colorido y posibilidades orquestales. Puestas en manos de compositores de la garra de un Chávez, del dinamismo de un Revueltas, del modernismo de un Villa-Lobos o de la sensibilidad de un Surinach, el resultado no puede ser más feliz. Ellos mismos han contribuido en grado sumo al desarrollo de una geografía musical que libere a la creación autóctona de sus ataduras locales y logre, por medio de orquestaciones, que mantengan un típico sabor regional, aceptación universal. Creemos que pocos discos como este habrán contribuido en forma tan cabal a este fin.

Innovadores en el sentido más total de la palabra, los autores de las piezas escuchadas en este disco de larga duración cristalizan la noción, al presentarla en bandeja de plata, de que la música moderna debe ser escuchada y no oída, ubicándola en su vivencia más íntima y sin utilizarla como patina para una falsa ambientación".

La referencia a la escucha alude a una apertura sobre las observaciones de las experiencias propias, desde las relaciones música-danza a la actitud general perceptiva de sonidos, palabras, ideas y manifestaciones de lo otro.

La música me asalta, en forma de arrebato, y me transporta a mi prehistoria personal. Como efecto de encantamiento, hace entender sin palabras, demorándose en otro tiempo, un discurso que se proyecta internamente. Tener en el oído, apropiarse, como las herramientas de la memoria que son, música, danza y poesía parecen fijar lo fugitivo. ¿No es curioso que la musicalidad del verso nos imprima las tablas cantadas de la multiplicación? El carácter mágico de este poder bien se armoniza con antiguas cosmogonías que atribuyen a la música la función de un portal, un acceso al tiempo desprendido de temporalidad, un arquetipo modélico sobre el que se imprimen nuestras construcciones físicas, intelectuales y espirituales, el principio y el fin.

La experiencia con Dore Hoyer había inyectado claridad sobre mis objetivos, confianza y cierta dosis de osadía que derivó en la idea de viajar a Europa. Beatriz Margenat se sumó al proyecto; vendí mi motocicleta, y, con una modesta ayuda de mi madre y una valija donde había más libros, discos, dibujos y sueños que ropa, nos embarcamos en el Vapor Salta con destino a Barcelona.

Ensayábamos en el primer puente, luchando contra la inestabilidad, algunos dúos que veníamos preparando, entre ellos *Crucifixión*, sobre un negro spiritual interpretado por Marian Anderson. El crítico e historiador de danza Fernando Emery me había entregado cartas de recomendación dirigidas a Gert Reinholm en Berlín, Maurice Béjart en Bruselas y Alfredo Allaria en Madrid.

España se encontraba aún bajo el poder franquista. Como Beatriz tenía familiares en Barcelona, se quedó allí mientras yo intentaba comunicarme con Alfredo Allaria, entonces radicado en Madrid.

Con exitosa actividad como coreógrafo de espectáculos musicales y reconocido por su actuación en el Lido de París, Allaria poseía un repertorio *standard* al que agregaba nuevas creaciones, y dirigía simultáneamente tres grupos con características similares, cada uno con su "capitán", que se presentaban en Italia, Francia o en Las Vegas. Combinaba diferentes ritmos, etnias, técnicas, caracteres y, sobre todo, un ágil sentido del *tempo* en el género del *show*. La utilización del folklore y sus estilizaciones harían pensar en influencias de Katherine Dunham[42] y en su repertorio de danzas primitivas y afro americanas. Allaria nos aceptó para uno de sus grupos que comenzaría a trabajar al finalizar su filme *Diferente*, donde intervenimos como extras.

Alternábamos ensayos con permanentes visitas al Museo del Prado. La contemplación de las pinturas y su disfrute en recogimiento despertaron impresiones y descubrimientos que puedo señalar como formadores de una mirada. Intento transmitir esas observaciones.

Una serie de pinturas de Botticelli inspiradas en el *Decamerón* de Bocaccio, *La historia de Nastagio degli Onesti*, concebida con un formato de historieta o cartoon, en el que la utilización de los troncos de los pinos actúan como separadores de escenas simultáneas: la manipulación plástica del tiempo.

Con *El Greco*, la transformación de la materia sólida, espiritualizada en llamaradas, despojándola de peso y dinamizando rostros, ropajes y fondos en

42 Ver Anexo I.

vibraciones inquietantes. O bien una intervención en la dimensión áurea, algo que resonaba con el movimiento danzado. *El Cristo crucificado* de Velázquez con el rostro oculto por la cabellera —la sugestión de lo no visible— y el cuerpo exento de heridas y sangre, una trascendencia del dolor y la violencia, un equilibrio sereno, o en *Las meninas*, donde se hace visible lo que está fuera del cuadro. Reconocí en *Las tres Gracias* de Rubens aquellos encadenamientos de brazos evocados por Dore Hoyer en *Cadena de fugas*. La alucinación se produjo frente a la obra del Bosco, cuya fantasía pictórica, sensualidad, obsesión de lo monstruoso, anuncian un surrealismo aún sin nominación. La serie de dibujos de Goya, dramáticos testimonios sociales y satíricos, las truculentas Pinturas negras, especialmente el *Perro semienterrado en la arena*, un anticipo del informalismo abstracto en el que la mayor superficie pictórica es una textura desprovista de estructura compositiva, en oposición al orden armonioso de *La Anunciación* de Fra Angélico, que es pura arquitectura. Las impresiones visuales fueron haciéndose más selectas, las visitas al museo se redujeron a ciertas piezas frente a las que permanecíamos deslumbrados, la mirada más honda, vagando sin prisa sobre los secretos, construyendo imágenes nosotros mismos.

Una experiencia aterradora fue la visita a la catedral de Toledo. Beatriz y yo palpábamos las tallas en madera, con formas monstruosas, de la sillería de El Berruguete, cuando irrumpió en el silencio una procesión avanzando pesadamente, con movimientos pendulares, alrededor de un fastuoso palio y envuelto en neblinas de incienso.

Alguna forma de pánico imprimió esta imagen que luego se volvería recurrente en algunas de mis futuras producciones (*Troupe, Romeo y Julieta, Caprichos*). Coincide el momento con el descubrimiento del *Concierto para clavecín*, de Manuel De Falla cuyos acordes rítmicos del lento suenan a latigazos de flagelación. La visión fue intimidatoria y atemorizante.

Los ensayos con Allaria aumentaron a tiempo indefinido. Nos encontramos con Héctor Zaraspe, que impartía clases de técnica clásica y que nos presentó al compositor Joaquín Rodrigo. Aunque vivíamos en un departamento cedido por Allaria, en la calle del Barco, las presentaciones de las que recibiríamos una retribución económica no se concretaban y soportábamos una apretada situación. Finalmente, se realizó una emisión para la Televisión Española y una gira por Lisboa, donde nos presentamos en el Teatro Monumental junto con la cantante peruana Yma Sumac.

Recordaba haber escuchado de chico a esta virtuosa —con un registro vocal de cinco octavas— por la radio, interpretando unas canciones del Macizo Andino, envuelta en el exótico origen que le otorgaba el título de princesa inca. Finalizada la gira, terminó nuestro contrato con la compañía de Allaria y resolvimos volver a Barcelona, donde, al menos, Beatriz contaba con cierto apoyo familiar.

Conocimos allí a Fernando Cobos, un joven director teatral que programaba una pequeña sala en el Barrio Gótico, el teatro Guimerá. Se representaba en ese momento una adaptación de *El buen soldado Švejk* de Jaroslav Hašek. Una nota del diario *El País*, fechada el 26 de agosto de 1977 nos acerca las ideas de Fernando Cobos:

"En nuestro sistema de trabajo damos una importancia enorme al cuerpo como instrumento, conocimiento y manipulación de objetos simples y técnicos de improvisación, tanto individual como en grupo, utilizando un lenguaje abstracto simbólico, sin falsas pretensiones intelectuales, ya que este lenguaje se reconoce de forma inmediata. En el nombre de Theatre du Hangar está nuestra definición. Hay que poner los teatros cerca de la gente, como se colocan los estancos o las tiendas de ultramarinos. Hacer un trabajo de instalación en la ciudad. Todo el equipo realiza animaciones en escuelas, institutos, museos, fábricas".

Fernando había creado un efectivo sistema para su Teatro Para Todos, basado en *carnets* o abonos económicos que perdían su validez al no ser utilizados, pero lo conservaban si eran cedidos a otros espectadores. El sistema funcionaba y el pequeño subsuelo del Guimerá estaba siempre lleno. Le presentamos algunos fragmentos de nuestros dúos y se interesó especialmente por algo basado en la *Balada de la cárcel de Reading*, de Oscar Wilde, en el que utilizaba el texto del poema combinado con sonidos. Hicimos un virtual acuerdo y Fernando nos entregó las llaves del teatro para ensayar.

Beatriz perdió el soporte de sus familiares por razones de moralidad, ya que estos veían con muy malos ojos que viajara sola con un hombre. Llegamos a alimentarnos exclusivamente de naranjas y dormíamos en los camarines. Pero todo aquello adquiría una luz mágica cuando montábamos una mesa para almorzar en el escenario, encendíamos los reflectores, poníamos música, y

disfrutábamos de un banquete imperial. La representación era la realidad. No había un *como si*… Era. El escenario, más que un accidente, se volvía campo de juego transfigurador.

El programa que presentamos estaba constituido por fragmentos de *El combate de Tancredo y Clorinda* sobre *Jerusalén liberada,* de Tasso, un dúo sobre un breve movimiento de la *Música de cámara N.º 1,* de Hindemith evocando la tapicería de Cluny con la Virgen y el Unicornio como protagonistas del mito —quizás a la manera de los Sakharoff—. *Lamentación,* de Gershwin, *Elegía* con música de Jean Francaix, construido sobre una diagonal que atravesaba lentamente una pareja vestida con harapos, *Plegaria*, un solo de manos sobre un fondo sonoro de campanas, *Ritmo jondo*, con los ritmos flamencos de Carlos Surinach y *Balada de la cárcel de Reading*, sobre el poema de Wilde. Empleando partes del texto, reflexiones y visiones superponían dos lenguajes en la trama emocional de un condenado a muerte. El acento dramático y el factor poético restaban importancia a las técnicas utilizadas. El espectáculo aludía a cierto misticismo en *El combate de Tancredo y Corinda* y *Plegaria*, a una estética mitológica en *El unicornio y la virgen*, adquiría momentos de bravura en *Ritmo jondo* y de desolación en *Elegía*, arribando a un final de dolor y delirio en *Balada de la cárcel de Reading.*

Poco después de la temporada en el Guimerá se produce una ola de detenciones a intelectuales en Madrid, Fernando Cobos sufre una intervención pública y el teatro es cerrado. Refugiado en París, donde estudió sociología de la literatura con Lucien Goodman, funda el Teatro lberolatinoamericano de París (TILAP) y el colectivo de trabajo Theatre du Hangar y presenta en Madrid montajes sobre Genet, García Lorca, Brecht y Adoum.

Con la restauración de la democracia en España, Fernando Cobos regresa y fija su residencia en Granada, donde crea y dirige la compañía Teatro Estable. Fallece en París en septiembre del 2002.

Barcelona fue también el escenario de nuestro encuentro con Sara Pardo, bailarina y coreógrafa argentina formada por Renate Schottelius y Ana Itelman[43] y con recientes experiencias en México con Anna Sokolow[44] y José Limón.

43 Ver Anexo I.
44 Ver Anexo I.

Sara nos invita a formar parte de un proyecto para presentar en el Théâtre des Nations de París, del que finalmente nos veríamos desvinculados por sucesivas postergaciones. Tiempo después, Sara actuaría como coreógrafa junto a Karin Waehner, en el London Contemporary Dance Center junto a Robert Cohan, en el Ballet Nacional Chileno y como maestra en Italia e Inglaterra.

Nuestra aventura en Europa estaba finalizando. Al volver a la Argentina, me reincorporé al Ballet del Teatro Argentino de La Plata, donde habían ingresado nuevos bailarines, con algunos de los cuales formaría poco después mi primer grupo independiente.

Remontarse a 1963 para señalar el caldo político-social que encontramos a nuestro regreso es revivir la pugna por el poder entre sectores de las Fuerzas Armadas con un absoluto desprecio por la población civil sumiéndola en la incomprensión y en el desasosiego. En este clima de tinieblas coinciden las presentaciones de Dore Hoyer en su última visita —Teatros Coliseo de Buenos Aires y Argentino de La Plata— y el Ballet del Siglo XX de Maurice Béjart en el Colón.

El reencuentro con Dore significó también la primera y única vez que la vi en escena. Pero marcó muy hondo. La había contemplado en clases durante más de un año. Todo ese período fue revivido en el transcurso del tiempo sin tiempo de su danza. La vi asomarse deslizándose en el agua, encenderse de furia, multiplicarse y desaparecer evaporada. Desde el público.

En otro registro, la deslumbrante compañía de Maurice Béjart produjo una revolución, no por la originalidad del vocabulario, sino por la libertad de sus temáticas —desde el proceso de *Materia* con un final de volatilización colectiva hasta el erotismo de *Bolero* y *La consagración de la primavera*—, el sentido de gran espectáculo, la conjunción de compositores contemporáneos —los bruitages de Pierre Henry y Pierre Schaeffer—, la concepción estética del espacio, las avasallantes personalidades de sus intérpretes. Su maestría fue la puesta en escena del universo musical en estrecho vínculo con las artes plásticas y el teatro. Era imposible resistir tal andanada a los sentidos. Aunque fiel a la base académica, fue enemigo de sus afectaciones y llegó a producir un ballet titulado *Sin flores ni coronas.* Aquel período es considerado como el más prolífico en sus experimentaciones escénicas. En Bruselas creó la escuela Mudra, en la que estimuló a futuros coreógrafos de la talla de Maguy Marin y Anne Teresa De Keersmaeker, que fueron más lejos en sus búsquedas.

Compartía, por entonces, un proyecto con un joven compositor y estudiante de psicología, Adolfo Tessari, de La Plata. Renate Schottelius, desde sus clases, promulgaba estas colaboraciones como experiencias imprescindibles para todo coreógrafo. Junto con Adolfo, tomé clases de composición con el maestro y compositor Enrique Gerardi (1926-2014) en su casa de City Bell, específicamente de serialismo. Gerardi es actualmente considerado como uno de los padres de la música experimental argentina, junto a Mauricio Kagel y Roque de Pedro. Difundió la música contemporánea e influyó en la formación de generaciones de músicos. En ese momento aún no había realizado los estudios en París con Pierre Schaeffer, Francois Bayle y Nadia Boulanger.

El descubrimiento del sistema serial amplificó mis herramientas para la composición ofreciéndome un espectro de posibilidades intelectuales infinitas. Comencé a aplicarlas en el movimiento reemplazando valores, alturas, timbres, por velocidades, niveles, dinámicas. Especialmente, mis juegos se centraban en las duras reglas de formación de frase y en la utilización de los espejos. Si el espejo se ubica al comienzo o final de la frase, se produce un *reverse*. Por encima o debajo invertía los niveles espaciales. Las opciones se multiplican al aplicarse a duraciones, dinámicas o calidades de movimiento, al dividir el espejo en pequeños y alternados en fracciones, dando siempre nuevos y sorprendentes resultados. Creí sentir que ascendía por un árbol sin fin. En este proceso formal-mental, nada había de expresivo ni teatral en los objetivos, aunque aparecía como cualidad en los resultados. La emoción era fortuita, sorprendente y casual. Entre estos descubrimientos de las mil formas, también había un elemento aleatorio, un ordenamiento irracional que podía relacionar con la improvisación. Estas zonas resultaban oxigenantes dentro del rigor matemático.

Así comenzamos a gestar con Adolfo una *Misa para el hombre de hoy*, creyéndonos en los pináculos de la investigación. Pero todo no pasó de un *Credo* con el que preparé un dúo junto a Beatriz.

Durante las presentaciones del Ballet del Siglo XX en el Teatro Colón, logré un encuentro con Béjart en el que accedió a ver algunos de mis ejercicios, acompañado por Beatriz. Entre ellos, el *Credo* de la futura *Misa*. Como resultado, Beatriz recibió una oferta de trabajo y la contrataron para formar parte del Ballet del Siglo XX.

La constitución de un grupo implica una forma de pacto, de contrato implícito por el que se estipula un intercambio, una forma de negociación de los potenciales talentos individuales. La libertad de elegirnos entre nosotros fue la mejor garantía de cumplimiento. La experiencia artística es, en el mejor de los casos, la materia básica que gratificará a sus asociados. Como con los amigos, un tipo de enamoramiento establece el vínculo fundacional. La ausencia de certezas sobre la duración de estas asociaciones, sobre la retribución monetaria, los horarios y espacios de trabajo, acompañan, generalmente, la aparición de un grupo independiente. Al menos, así fue en esta primera experiencia. Convocados alrededor de un proyecto en el que confluían un escenario, unas fechas, espacios alternativos de ensayo y, sobre todo, un fuerte deseo. Algunos de los integrantes —destaco los nombres de Irma Baz y Norma Binaghi— iniciaron un camino compartido que se prolongaría durante doce años hasta 1975 que, al describir una amplia parábola, se disolvió definitivamente. Dentro de ese período, el grupo cambió varias veces de nombre, se asoció con otros directores y coreógrafos, formó parte de lo que serían el Ballet del Teatro San Martín y el Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires, para retornar al formato de compañía independiente con el que fue disuelto luego de sus últimas temporadas en el teatro Odeón.

Intento dibujar esta curva de la que formaron parte los nombres de intérpretes, coreógrafos, maestros, autoridades, las producciones, giras, las confrontaciones, las adhesiones y el punto final a partir del que cada uno siguió su propio camino para transformarse, a su vez, en generador de nuevas compañías, búsquedas, intérpretes y equipos de trabajo.

La oportunidad para constituir mi primer grupo surgió de una conjunción de circunstancias favorables. Conocía a Jaime Jaimes, quien había fundado el TAF —Teatro de la Alianza Francesa— y con él colaboramos junto a Adolfo Tessari en la composición de música incidental para uno de sus montajes, *La ladrona de Londres* de George Neveux.

Así apareció la ocasión de utilizar ese teatro para presentar el grupo y, en esa oportunidad, despedirnos de Beatriz. El piso del escenario estaba dispuesto transversalmente por dos rieles fijos sobre los que jugaba la escenografía de la pieza teatral en cartel en ese momento, de modo que los bailarines nos veíamos obligados a evitarlos permanentemente. No en vano ese grupo se llamó Agón, que en griego significa lucha, esfuerzo, en su aspecto lúdico. Aquel primer grupo fue constituido por Beatriz Margenat, Norma Binaghi, Irma Baz, Mabel Astarloa, Héctor Barriles, Esther Ferrando, Maralia Reca, Ruth Schickendantz, Roland Rasmussen, todos pertenecientes al Ballet del Teatro Argentino de La

Plata, más la participación de Marcelo Deoca, Antonio Castillo y Lucy Gao, esta última también como coreógrafa.

Programar, crear la metodología para realizar lo programado, organizar ensayos, obtener las condiciones de espacio y de tiempo, los recursos y su administración para producir, divulgar y coordinar en general estas actividades es propio de un equipo, ya sea en el área privada, oficial o independiente. Pero una prueba de que estas se gestan desde el inicio del proyecto artístico aparece en los primeros pasos de un director de teatro, acompañando la potencia del deseo.

Aunque la transmisión del plan no cuente siempre con la claridad necesaria, una empatía cohesiona al grupo, se comparten ideas, sueños y necesidades. Hasta allí había experimentado la pertenencia a grupos de trabajo —el Ballet del Teatro Argentino, el Grupo Dore Hoyer— en calidad de intérprete o asistente; intensos aprendizajes en el justo momento de mi afianzamiento personal. Aquella inclinación lúdica de la infancia se había convertido en la puerta de acceso a un grupo social con el que me identificaba. Vivía un eufórico momento de autoafirmación, descubrimientos y alegría. Algo reprimido comenzaba a devenir, fluídicamente, materia de mis aspiraciones.

"Arte, filosofía y política aspiran a tres calidades diferentes de materia: belleza, verdad y poder". Víctor Massuh (1983) *La Argentina como sentimiento*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.

Aunque una de estas aspiraciones sea dominante, las otras se tornan imprescindibles. Las circunstancias y personas que acompañan tal momento conjugan una convocatoria natural, como una invitación al juego compartido cuya sola promesa de compensación es el viaje, el movimiento, el proceso. Algunos participarán porque algo los asegura; otros, en cambio, porque les atrae el desafío y el riesgo. Habrá quien se esté buscando a sí mismo y sospeche algún acceso, o quien desee olvidarse de sí mismo durante un período fuera del tiempo.

Compartirán la experiencia algunas personalidades con naturaleza más intelectual, a quienes habrá que estimular verbalmente con motivaciones, otros más intuitivos que acortan caminos: los técnicos, los imitativos, los originales, los imaginativos. Todas son diferentes facetas del talento, modos de sus personalidades, mecánicas de sus potencialidades. Con cada uno habrá que encontrar diferentes códigos para comunicarse e intercambiar propuestas o contrapropuestas. Allí el director está naciendo. Y en el uso o abuso de su poder será reconocido o cuestionado.

Todas esas diferencias son ahora los recursos que constituyen un primer equipo y que concientizadas podrán complementarse como roles de un organismo que ya posee una meta. Siempre habrá alguno con más facilidad para la sociabilización, las estrategias, las matemáticas o la tecnificación y hasta el diseño, la limpieza, la costura o las tramitaciones legales. A veces, se trata de un período dorado instalado en la ética de la amistad, la confianza y la admiración mutua. Algo aún no parece contaminado. Por supuesto que existe una zona para los grandes errores que implica la falta de experiencia y de los cuales no siempre sabemos sacar provecho. Estableciéndose una zona de poder, el terreno se presta a la manipulación, la proyección, el conflicto o la confrontación. El director es fácilmente malentendido como padre en sus aspectos protectores, limitantes o autoritarios y esa denominación es acompañada, a veces, por la desconfianza.

Al comenzar a dirigir un grupo, se inicia una exposición personal que no siempre sobrevive a la experiencia, pero que solo la experiencia puede sostener. Aunque indicar los rumbos de una estructura social coincide con la acción de un jefe de familia, me parece más acertada la metáfora del capitán y el barco. A causa de mi historia personal me resultaba agradable y reconfortante sentir la familia, pero el sentimiento estaba más próximo al de una fraternidad que al de un paternalismo. Me incliné siempre por la constitución de equipos con roles claros y diferenciados. Posteriormente descubrí, fuera de la argentinidad de mis aprendizajes, otros modelos de funcionamiento mental.

Si en un barco el capitán funciona como autoridad de rango y conocimiento, en un grupo de danza con una cabeza creativa, el director se descubre junto con el equipo y los trabajos en forma simultánea. La zona emocional se expande y sensibiliza. Se disfruta, se padece, se comparte, hay equivocaciones, falta de entendimiento, intolerancia, críticas, elogios, premios y castigos, reales o imaginarios. Subsiste un criterio que asocia a la relación coreógrafo - director - intérprete con la manipulación, a través del maltrato y el temor, de ciertas conductas o actitudes. Estas situaciones, que lamentablemente perduran, tanto en instituciones oficiales como en el campo independiente, son evidentemente producto de una errónea interpretación sobre el empleo del poder. De ello resulta la desacreditación de las jerarquías, otro ambiguo término. Una reforma pedagógica parece imprescindible ante semejantes posiciones, equivalente al proceso de liberación de formas adquiridas y heredadas, culturalizadas, generalmente de la conducta de padres o maestros, en definitiva, modelos que deben romperse como se rompen las cadenas de

comportamientos obsoletos: las "ideas recibidas". La jerarquía actúa en estos casos en su aspecto más negativo. El proceso de ruptura incumbe tanto a los reglamentos, leyes de juego o programas pedagógicos como, y sobre todo, a una reeducación en la conciencia y personalidad de los protagonistas.

Y no está en juego solamente la personalidad de la autoridad. La diversidad de personalidades sujetas a la situación también fagocitan estas oscuras comunicaciones. Temores y castigos son, en ocasiones, sentimientos oscuramente proyectados en las figuras del poder.

El trabajo en común abre la posibilidad del aprendizaje compartido, incluyendo error y corrección, de formas de modificación en las conductas éticas, no siempre válidas en términos generales, a veces, personalizadas individualmente.

En la medida en que los equipos se profesionalizan, los aspectos creativos, técnicos y administrativos deberían diferenciarse e interactuar. Del equilibrio entre esas áreas depende un cierto grado de salud productiva.

La primera función del grupo Agón se efectuó a la semana de las elecciones presidenciales en las que triunfó Arturo Illia (1900-1983) como presidente en Argentina, en 1963. En el programa figuró *Ritos*, sobre la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez, un primer ensayo de aproximación a *La consagración de la primavera*, que aún debería esperar. Pero eran los mismos temas: la fertilidad, el nacimiento, la confrontación, el sacrificio. Las partes que componían *Ritos* se denominaron cacería (una clara alusión a la danza del venado del indigenismo mexicano), danza de las diosas domésticas, alumbramiento, danza del que nace, danza de iniciación y sacrificio. Estos temas me acercaban a una idea del pensamiento mítico como a una zona de la razón o a una lógica instalada en el cuerpo, algo complementario, pero igualmente construido sobre leyes y mecanismos, algo que habitaba en uno mismo sin referencia al mundo "primitivo". Esta imagen de la contemporaneidad de lo salvaje aún me subyuga y me aterra simultáneamente y fue la idea base sobre la que elaboraba *La consagración de la primavera*.

Pasada esta experiencia a la que llamaría fundacional y en la que ejecuté mis primeras armas como director de compañía, se incorporaron al grupo Lía Jelín, Eduardo Helling y Jorge Fatauros, y seguimos en el TAF con un nuevo trabajo inspirado en la parábola con imágenes de *La última flor* de James Thurber.

Se planteaba aquí el tratamiento de una narrativa literaria, a la manera de *La idea*, sobre los dibujos de Thurber. La secuencia era simple: el devastamiento de la guerra, la pérdida de los valores y los sentimientos, la sobrevivencia de una flor que, nutrida por una pareja, vuelve a recrear la naturaleza y con ella la reconstrucción de una sociedad que incluye los poderes, las fuerzas armadas, el descontento y, finalmente, la guerra que vuelve a destruirlo todo, salvo un hombre, una mujer, y una última flor.

Para contar me apoyé, básicamente, en una sucesión de atmósferas: la violencia como choque de fuerzas y culminó en un hongo atómico, el devastamiento —que fue la amplificación de un sentimiento utilizado anteriormente en *Elegía*: la desolación—, la esperanza y la reconstrucción. Una situación escénica y cotidiana era el debate de los dos líderes, cada uno montado sobre un cubo de jerarquía o poder, sobre el que traducían corporalmente las voces de dos discursos en oposición registradas y luego procesadas en reverse. Las palabras carecían de sentido, pero no de tono, mientras el coro, como un pueblo desorientado, atendía a uno y otro —el presente parecía escurrirse entre las imágenes— y, nuevamente, la violencia, la destrucción y la esperanza cerraban la parábola.

En el Teatro Avenida se realizaron audiciones para *Kiss me, Kate* con dirección y coreografía de Crandal Diehl. Este coreógrafo estadounidense había sido asistente de Hanya Holm, la representante alemana de la técnica Wigman en Nueva York desde 1931, convertida en una de las personalidades fundamentales de la danza en Estados Unidos y en los espectáculos de Broadway, donde realizó las coreografías originales de *Kiss Me, Kate* (1948) y *My Fair Lady* (1956). Contratado por José Cibrián y Ana María Campoy para montar su propia versión, Crandal renovó en Buenos Aires el lenguaje de la comedia musical aportando su experiencia en el jazz y la *modern dance* fusionados en Broadway. Formé parte del equipo de bailarines junto a Lía Jelín, Antoinette San Martín y María Julia Bertotto, entre otros. El vestuario pertenecía a Eduardo Bergara Leuman.

Durante la temporada de *Kiss me, Kate* el maestro Jorge Fontenla, desde la dirección del Teatro Argentino de La Plata me propone montar *Ritos* para el Ballet del Teatro. La oferta de Fontenla representó un contrato como coreógrafo en una institución oficial. Se presentaban dificultades a causa de la superposición de horarios con los ensayos en La Plata y las funciones en Buenos

Aires. Pero también significó mi primera acción redituada como coreógrafo y logré conciliar los compromisos. El programa se completaba con la ópera *El cónsul,* de G. C. Menotti. En el programa figuraba un particular comentario: "*Ritos* es la primera experiencia de danza moderna con bailarines de formación clásica del Cuerpo de Baile del Teatro Argentino".

En el Instituto de Arte Moderno participamos de un ciclo de danza contemporánea compartido con Paulina Oca, Graciela Luciani, Patricia Stokoe, Luisa Grinberg y Evet Gaiani. El Grupo Agon cambió su nombre por Grupo del Unicornio y se estrenó *Orfeo* de Igor Stravinsky, otro tema que en el futuro sería revisitado en versiones de Pierre Henry y Monteverdi.

Para una función en el Teatro Argentino, presentamos la *Cantata para América mágica,* de Alberto Ginastera, un nuevo ensayo de *La consagración*… La diferencia entre *Ritos* y la *Cantata*… fue, según comentarios críticos, marcada "por el despojamiento de folklorismos indefinidos y recursos gimnásticos mediante un plan que ofrece ciertas semejanzas con *La consagración*… Stravinskiana y representando la idea sin un programa".

Fueron los intérpretes Mabel Astarloa, Irma Baz, Esther Ferrando, Alicia Melillo, Estela Morieli, Maralia Reca, Eduardo Helling, Roland Rasmussen, Ricardo Rivas y Carmelo Scaramuzzino.

Durante la siguiente temporada, Ana Itelman llega al Teatro Argentino para montar una obra con música de Gian Carlo Menotti, *El unicornio, la gorgona y la mantícora*. Itelman no encontró en la compañía la preparación que requería su vocabulario, y acordó con la dirección ensayar en Buenos Aires con un elenco independiente creado para la ocasión. Convocó a bailarines de sólida formación académica del Ballet del Teatro Colón y a otros profesionales contemporáneos, entre los que me contaba.

La combinación de ambas técnicas en el marco de una narrativa teatral fue otro modelo de síntesis. Pero ciertas desavenencias con las autoridades, nuevamente, dieron por tierra al proyecto que naufragó en poco tiempo. La frustración del proyecto Unicornio resultó muy difícil de digerir. Así me apropié del proyecto con bastante impertinencia —hoy considero, pero no justifico mi falta de ética como resultado de mis jóvenes ambiciones— y propuse el montaje de esa obra, en mi versión, a la recientemente formada Asociación de Amigos de la Danza (AADA). Esta institución se crea en 1961 bajo el Gobierno de Arturo Frondizi, gracias al deseo común de un grupo de personalidades de

la danza y del arte que representaban el más alto nivel en sus especialidades y estilos. La diversidad marcó a esta agrupación que hubo de testimoniar un ejemplo de convivencia, respeto y generosidad sin precedentes.

Ekatherina de Galantha, la mítica heredera de Pavlova y Diaghilev, figuraba justificadamente como presidenta honoraria. Actuaron, como presidente, Luis María Campos Urquiza y como secretario, Harry Finnegan. La secretaria de actas, Claudine Bourquin, cumplía, en realidad, las múltiples funciones de un director de producción, ejecutando todo tipo de tramitaciones para realizar vestuarios, solicitarlos en préstamo, ocupándose también de labores de mantenimiento y archivo.

Carlos María Santillán (h) asesoró legalmente y figuraron como socios fundadores, Fernando Emery y Roberto Giachero y como socios honorarios, Cirilo Grassi Díaz y Serge Lifar. En el Consejo Directivo Renate Schottelius, Tamara Grigorieva, Amalia Lozano, Inés Malinow, Rodolfo Dantón, Ernesto Mastronardi, Walter E. Rosenberg, Basilio Ruiz y Oscar Uboldi.

Fernando Emery constituye, sin duda, el patriarca de la crítica de danza en la Argentina de su tiempo; colaborador durante muchos años de la revista de arte *Lyra*, corresponsal de *Dance Magazine* de Nueva York y *La Danse* de París, Profesor de Historia de la danza, ensayista, conferenciante y redactor de múltiples comentarios para programas sobre los más importantes artistas visitantes internacionales. Poseía una visión profunda y abarcadora que le permitía explayarse cómodamente sobre cualquier modalidad de la danza, desde los tecnicismos académicos quizás revelados por Boris Romanoff y Helena Smirnova con quienes aprendió los mecanismos, hasta la interpretación y factura de las creaciones contemporáneas. La aparición de sus comentarios producía una cierta inquietud en el mundillo de la danza, a veces por la agudeza, la ironía, el humor o la virulencia con la que denunciaba ciertas injusticias ejercidas sobre los valores jóvenes, a quienes revelaba con ojo maestro. Los espectáculos de AADA se presentaban el primer lunes de cada mes, en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal Gral. San Martín. Dos de sus objetivos, el acompañamiento musical en vivo y la formación de un grupo de cincuenta bailarines intérpretes residentes, fueron eliminados con el tiempo por razones prácticas. Ningún colaborador recibió remuneración económica, realizando sus participaciones con el convencimiento alentado por el ideal de creatividad y trabajo común que sostenía a la asociación.

Silvia Kaehler, bailarina, coreógrafa y docente, realizó la única investigación exhaustiva sobre AADA, como trabajo de graduación para

IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte), en 2005. La autora menciona brevemente este material en *Puentes y atajos*[45] para, finalmente, publicarlo bajo el nombre Asociación Amigos de la Danza en las colecciones de los Libros del Rojas en 2012.

Kaehler ejecuta en profundidad un estudio de los objetivos a partir del reglamento de la Institución y de las formas de funcionamiento de la Asociación, incluye un encuadre teórico conceptual y sus marcos teórico, político y cultural además de una detallada descripción de los colaboradores. Se mencionan a los compositores Jorge Arandia Navarro, Armando Cabrera Urquiza, Manuel Juarez, Alcides Lanza, Ernesto Mastronardi, Astor Piazzolla y Valdo Sciammarella. En figurines de vestuario y escenográficos, a Raquel Forner, Carlos Gianni, Marta Gavensky Rolando Seinhart, Héctor Arnáez, Mabel Astarloa, Carlota Beitía, Héctor Borla, Luis María Campos, Federico Padilla, Luis Diego Pedreira, Darian Renard y Leal Rey. La lista de coreógrafos incluye, entre otros, a Miriam Winslow, Tamara Grigorieva, Roberto Trinchero Rey, Roberto Giachero, Ana Itelman, Renate Schottelius, Amalia Lozano, Cecilia Bullaude, Rodolfo Danton, Ekatharina de Galantha, Martha Jaramillo, Ana Labat, Estela Maris, Néstor Pérez Fernández, Paulina Ossona, Beatriz Amábile y Susana Zimmerman.

Muchos quedan sin mencionar en esta lista que refleja peso artístico personal y pluralidad de estilos y vocabularios.

Para que un coreógrafo novel lograra montar un trabajo en AADA, era imprescindible superar una admisión simple mostrando algunos fragmentos del proyecto a la Comisión Directiva, que otorgaba el visto bueno. A partir de allí se iniciaba un compromiso entre el coreógrafo y sus posibles intérpretes y solicitudes de espacios para ensayar por parte de la comisión. Al teatro se llegaba prácticamente sobre el ensayo técnico y general, muchas veces el mismo día del estreno. Los ensayos podían tener lugar en cuanto espacio hubiera acceso, el subsuelo de la Secretaría de Cultura, los estudios de Radio Municipal, en los subsuelos del Teatro Colón, o, a veces, en algún club barrial.

En ese marco de fervor se estrenó *El Unicornio, la gorgona y la mantícora*, que fue también una evocación a Fernando Emery, recientemente fallecido.

La escenografía y el vestuario pertenecían a Mabel Astarloa, bailarina y artista plástica formada en Bellas Artes, que había sido parte de mi grupo

45 *Puentes y Atajos. Recorridos por la danza en Argentina*, Buenos Aires: De los Cuatro Vientos Editorial.

independiente. Mabel fue posteriormente gran colaboradora, como bailarina y directora de arte en la Asociación Amigos de la Danza, y desarrolló una fructífera actividad en el área de las artes visuales y del teatro en Estados Unidos, donde reside. Fueron los intérpretes Carlos Santamarina, Patricio Guiloff, Teresa del Cerro, Eda Aizenberg, Estela Maris, Emilio Fumei, Susana Ibáñez, Diana Obedman, Beatriz Koninsberg, Susana Zimmerman, Gabriel Sala, Enrique Zabala y Alberto Rivas. El tratamiento de esta fábula, en la que se combinan elementos de una mitología fantástica con situaciones humanas, sigue una narrativa lineal simple.

El personaje del poeta, interpretado con gran lirismo por Carlos Santamarina, enhebra la aparición de esas criaturas alegóricas —el Unicornio: la belleza de la juventud; la Gorgona: el esplendor virtuoso de la adultez y la Mantícora, casi ciega, la retracción y sabiduría de la madurez— que no son más que las obras del artista, en la dramática confrontación con una sociedad banal y pacata; al comienzo escandalizada, luego adoptando las modas y, finalmente, descartando o asesinando a los hijos del poeta como deshechos de consumo. La sociedad representada por el poder jerárquico de la Condesa y el Conde, magistrales interpretaciones de Estela Maris y Emilio Fumei, reflejan situaciones ridículas donde dominan los caprichos, la hipocresía, las vanidades y envidias de los consumidores, incapaces de comprender la trascendencia de los sueños del Poeta. Se combinaron en estos personajes una comicidad absurda con la frivolidad —la levedad— de un vocabulario gestual y del movimiento puro de las danzas de corte. Los chismes y las discusiones matrimoniales sirvieron como forma de separadores entre las apariciones fantásticas. Los tres animales fabulosos dieron lugar a solos y dúos que, según su carácter, utilizaban recursos de virtuosismo académico o a dinámicas más contemporáneas.

Las técnicas se amalgamaron naturalmente, al servicio de la narrativa teatral.

Patricio Guilof como el Unicornio y Teresa del Cerro como la Gorgona desplegaron sus técnicas deslumbrantes en contraste con la sinuosa profundidad de la interpretación de Eda Aizenberg en la Mantícora o de Estela Maris como la Condesa.

Otro ejercicio de aproximación a *La consagración…* sería *Sinfonía india* con música de Carlos Chávez. Hermanada por el mismo compositor y por el carácter tribal con *Ritos*, esta pieza contenía cierto salvajismo abstracto, una especie de fauvismo del movimiento, donde la violencia física y el sonido reemplazan lo decorativo, la composición y el orden por una expresión

liberadora en la que estallan colores y emociones. Hoy me pregunto si no se trataría, en realidad, de una cierta forma de expresionismo.

Durante la temporada 1965, posteriormente al estreno de *Sinfonía india*, participé como intérprete en una obra de Susana Zimmerman, *Amor humano*, para la Asociación de Amigos de la Danza. Habíamos compartido con Susana las clases de Dore Hoyer en La Plata y dos años más tarde formé parte de su grupo de improvisación, la técnica en la que Susana investigaba. Sobre esta presentó una muestra en el Teatro de los Independientes —hoy Payró— en la que fortuitamente conocí, improvisando un dúo, a Doris Petroni. Algo especial se estableció sin palabras entre Doris y yo, un entendimiento en el que acción y reacción, pregunta y respuesta, fluían naturalmente como en un ejercicio de lo que hoy se llama composición instantánea. Susana Zimmerman y Ana Labat habían participado en los repartos de las dos producciones montadas para la Asociación. Una red se tejía invisible entre nosotros y muy pronto se manifestaría en un grupo y un conjunto de trabajos experimentales.

Amor humano fue la primera obra de conjunto de Susana. Sobre la impresionante voz de María Casares, los poemas de Quevedo, Machado, Alberti, Lope de Vega, Lugones, Aleixandre, Salinas, García Lorca, Hernández y Salomón desgranaban una serie de dúos amorosos que recorrían una delicada gama de emociones. La experiencia fue intensamente gratificante y feliz.

Estimulados por la euforia, con Susana y Ana, decidimos formar un nuevo grupo al que llamaríamos Ballet de Hoy, y del que participaron Beba González Toledo, Silvia Kaehler, Diana Tomasetig, Enrique Zabala y Oscar Tártara. Se incorporaron más tarde Irma Baz, Lía Jelín, Ana María Stekelman, Cristina Barnils, Alcira Merayo, Silvia Hodgers, Marcial Berro, Gabriel Sala, Jorge Micheli y José Carlos Campitelli.

En el primer programa figura *Romance de las tres Manolas*, una coreografía de Noemí Lapsezon sobre el poema de F. García Lorca. Lapsezon, discípula de Ana Itelman, montó *Romance* a los dieciséis años de edad en la Compañía de Danza Contemporánea de su maestra, antes de viajar a Nueva York, donde integró la Martha Graham Company como solista durante doce años.

Con el Ballet de Hoy, junto con Zimmerman y Labat tuvimos oportunidad de mostrar nuevos trabajos. Susana dirigió un ejercicio de improvisaciones: *Climas*; coreografió *Aria* de J. S. Bach y *Contrastes* sobre B. Bartok. Ana hizo *Réquiem para Federico*, *Rostros*, sobre música de Anton Von Webern, *El niño y*

los sortilegios de M. Ravel, mientras que, juntas presentaron *Huis Clos* sobre el tema de J. P. Sartre y música de B. Bartok y *Primera aproximación*. Se repuso *Amor humano* y, por mi parte, *La Pazzia Senile*, *Halo*, *El llamado*, *Concierto de ébano*, y estrené *Desiertos*, con música de Varese. El dispositivo escénico de *Desiertos* consistía en un habitáculo construido con puertas. Por las aberturas transcurren una serie de personajes y obsesiones con los que se sostienen diálogos y situaciones. Un niño, una furia tanática, una pareja anudada, alusión al grabado *No hay quien nos desate* de Goya, tres brujas (otro aquelarre de Goya) una mujer embarazada, un personaje/multitud construido con rostros, una fuerza cohesionadora, una autoridad eclesiástica, un barrendero de despojos humanos.

El marco social en el que estos ejercicios tuvieron lugar fue el de las convulsiones políticas y la desazón de las contradicciones; el derrocamiento del Presidente Illia por las Fuerzas Armadas y la asunción al poder de Onganía, que la ciudadanía aceptó con cierta pasividad, mientras pintores, escritores y músicos celebraban el brillo de la creación artística; una tensión que fue aumentando con persecuciones morales, prohibiciones a publicaciones —Tía Vicenta[46]— simultáneos a una enorme cantidad de estrenos teatrales, a los atropellos policiales (La noche de los bastones largos[47]) cuando la vanguardia producía en un medio de sofisticación los glamorosos *happenings* de la Manzana

46 Fundado en 1957 por Landrú y Oski, *Tía Vicenta* fue un semanario argentino de corte satírico que se ocupaba de temas de política nacional y de actualidad. El tono irreverente con que trataba a ciertos personajes políticos como así también su amplia tirada que llegó a los 500.000 ejemplares en 1960, llevó a que el General Juan Carlos Onganía emitiera un edicto prohibiendo y cerrando el semanario en el mismo año en que asumió como presidente a través de un golpe de Estado en 1966.

47 Se conoce como "La noche de los bastones largos" a la intervención y ocupación militar de las universidades nacionales argentinas, ocurrida el 28 de Julio de 1966. La Guardia de Infantería de la Policía Federal enviada por Onganía detuvo y golpeó salvajemente a cientos de profesores, estudiantes y no docentes que ocupaban varios edificios de las facultades de la Universidad de Buenos Aires en reclamo por la autonomía universitaria y la libertad de cátedra. Onganía decretó la intervención a las universidades nacionales y la "depuración académica", lo que significó la expulsión y la renuncia de más de setecientos de los mejores profesores de las universidades argentinas.

Loca[48], a la devaluación de la moneda y a las preocupaciones psicológicas y sentimentales. Era el boom de los cafés concerts y las colas en los cines para ver los filmes de Bergman, Goddard, Polansky o Zeffirelli, todo esto junto a los asesinatos de Vandor[49] y del Che Guevara. El *flower power* y la psicodelia pansexualista no dejaban oír otra ideología. Ni tampoco los hechos que tronaban sobre nuestras cabezas presagiando peores males.

Con este fondo como telón presenté a la Asociación Amigos de la Danza el proyecto *La consagración…* que una vez aceptado dio lugar al período de ensayos. La tarea de reunir a veintitrés intérpretes de diferentes procedencias —contemporáneos independientes, del Teatro Colón, del Teatro Argentino o bailarines que trabajaban en televisión— y hacerlos coincidir con los espacios disponibles en forma irregular —salas de la Dirección de Cultura, estudio radiofónico de Radio Nacional, Teatro San Martín o en clubs barriales— fue ya una dificultosa coreografía. Finalmente, no hubo más recurso que trabajar con los que coincidían y fue en el ensayo general cuando pudo completarse el elenco.

Violeta Janeiro pertenecía al Ballet del Colón, al igual que Gerardo Milan Rey y Néstor Roygt. Anteriormente, había integrado el Ballet del Teatro Argentino de La Plata en mis comienzos allí. La personalidad de Violeta se ajustaba idealmente al rol de la elegida. Poseía una actitud abierta a todos los estilos, una extraordinaria musicalidad y, sobre todo, una calidad salvaje, una especie de fauvismo en el movimiento. El rol de "el que nace" estaba asignado a Gustavo Molajolli, otro bailarín con sólida formación académica. La ductilidad para captar la técnica contemporánea lo convertían en el primer convocado a las experiencias de coreógrafos como Itelman o Schottelius.

---

48 Referencia al Instituto Di Tella que funcionaba en la calle Florida 936 de la ciudad de Buenos Aires. Considerado un "templo" de las vanguardias artísticas, fundado en 1958 y clausurado en 1970 por la dictadura de Onganía. El Di Tella fue un centro de experimentación y producción artística a la vez que un importante espacio de formación considerado como un gran semillero de talentos. Toda una generación de excelentes artistas argentinos transitaron por sus salas de exposición y por su auditorio con capacidad para doscientos cincuenta espectadores, aproximadamente.

49 Augusto Timoteo Vandor, dirigente sindical de la poderosa Unión Obrera Metalúrgica (UOM) de la República Argentina. Considerado un hombre de hierro del gremialismo y uno de los más importantes dirigentes gremiales de la historia argentina contemporánea. Líder del sindicalismo peronista, Vandor fue asesinado el 30 de Junio de 1969 en un violento episodio ocurrido en horas de la mañana en la sede de la Unión Obrera Metalúrgica.

Después de trabajar sobre la partitura y de mis aproximaciones previas —*Ritos, Sinfonía india, Cantata para América mágica*— mis ideas eran claras, aún en las secuencias destinadas a la improvisación. La forma de su transmisión no fue siempre a través de la verbalización. Para algunos esto era una dificultad, pero formaba parte de una estrategia en la que me interesaba desarrollar la observación, la intuición y el compromiso del cuerpo. Las explicaciones eran pocas y vagas, se presentaban y podían ser reformuladas a medida que entrábamos en el proceso.

Un plan de trabajo previo siempre es una zona de soporte que instaura seguridad en los participantes, aunque también lo fosiliza y ahoga. Demasiadas definiciones en el comienzo del trabajo arriesgan marchas, contramarchas y contradicciones y agregan confusión y pérdida de tiempo, sobre todo, en las circunstancias apremiantes de montaje, como esta.

La transmisión de las ideas que sentaban base en el ejercicio coreográfico y escénico que emprendía, se hallan sintetizadas en las notas que utilicé en el programa, extraídas de *Mito y metafísica*, de Georges Gusdorf[50]:

"La fiesta aparece como una liturgia global, como un fenómeno total: pone en juego a la sociedad unánime, cuya cohesión se encuentra, al mismo tiempo, reafirmada. La comunidad, en ese clima de paroxismo, se afirma como comunión; la existencia toda se transfigura. […] La fiesta es el gran juego social de la trascendencia, el recomenzar del Gran Comienzo, más que la representación, la presentificación de la ontología. […] El universo se halla en tren de nacer y su nacimiento, en el mismo momento en que se manifiesta la potencia creadora de lo sagrado, restituye a los humanos las inmensas posibilidades perdidas. […] La fiesta restablece la situación límite donde el orden ha nacido del desorden; donde caos y cosmos se hallan todavía contiguos. […] El mismo torbellino ocasiona la unanimidad de los hombres en este esfuerzo de reintegración, donde las individualidades pierden su distancia y tienden a confundirse. […] Las liturgias festivas se desenvuelven en expresiones de conjunto, bajo la forma de cortejos, cantos, danzas. […] La fiesta se constituye como una representación sin público. […] Todo el mundo representa para todo el mundo. La fiesta celebra la alegría del hombre y la juventud del mundo, la alegría del mundo y la juventud del hombre".

50 Gusdorf, Georges (1960) *Mito y Metafísica. Introducción a la Filosofía*, Buenos Aires: Editorial Nova, pp. 78-85.

Las palabras de Gusdorf me comunicaron un concepto al que no sabía cómo abordar, pero que no me resultaba desconocido: reemplazar la idea de representación por una celebración colectiva. No había comprendido aún que en toda representación, una construcción de signos, existe en germen una sacralización, la posibilidad de trascender el signo del *como si*, por una participación internamente activa: la obra vivida.

Tampoco sospechaba que tales ideas me aproximaban conceptualmente a lo performático tal como hoy se conoce, aunque las formas aparentes fueran las tradicionales.

El desafío fue entonces llegar a crear "una representación sin público".

Gusdorf sostiene:

"El teatro, que ha surgido de la fiesta, separa los espectadores de los actores. Ha perdido —y no cesa de tratar de reencontrarla— esta unanimidad primaria, en que cada uno representa con todos, sin que nadie permanezca fuera de la acción mítica. La fiesta primitiva es la utopía con que soñarán los hombres civilizados".[51]

Para conducir hacia una actitud activa al espectador, contaba, primordialmente, con el poder arrebatador de Stravinsky y con la exposición de los temas más atávicos y no exclusivos a un período histórico de la sociedad: el nacimiento, el sexo, la guerra, el crimen, la exterminación, la muerte.

Más que desencajar estos temas de un marco primitivo, sentía la necesidad de revelar su permanencia en cualquier sociedad o, al menos, en la mía: la persistencia de lo salvaje en cada uno de nosotros.

La presencia de un protagonista que enhebrara las situaciones respondió entonces a la necesidad de un héroe que atravesara las diferentes etapas de su aventura.

Si la idea de fiesta está implícita en toda danza como condición inconsciente pero perceptible —se manifiesta en un tiempo propio—, en Sacre esta cualidad se potencializa. Se trata de una ceremonia, una celebración, en la que por un lado el que representa —el que "Es" ese tiempo— y el que contempla —inducido a demorarse en las formas que resuenan en su ánimo— viven una totalidad de la congregación, una superación del tiempo.

"El entierro y el culto de los muertos, toda la suntuosidad del arte funerario y las ceremonias de la consagración, todo ello es retener lo efímero

51 Ídem, p. 84.

y lo fugitivo en una nueva permanencia propia. Visto desde el conjunto de esas consideraciones, me parece que nuestro avance ha consistido no solo en considerar el carácter de exceso de juego como la base propia de nuestra elevación creativa al arte, sino en reconocer cuál es el motivo antropológico más profundo que hay detrás y que da al juego humano, y en particular el juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza: otorga la permanencia". Gadamer, H.G. (2003) *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Barcelona: Ed. Paidós, pp. 112-113.

Sin duda, fue gracias al filme de animación *Fantasía* de Walt Disney (1940) que percibí la "animación" vibratoria y las primeras emociones de esta fundamental obra de Igor Stravinsky. Pertenezco a esa generación. Mi primer vinilo. Desde allí y ya con la partitura en mano, entendí que muchas de las secciones se fusionaban al igual que sus títulos, produciendo flujos de sonido y significación incontenibles. Evidentemente, se alude a una visión sagrada, ceremonial y mítica de los ritos de la renovación de la vida. A pesar del carácter primitivo general evocado, presentía que se trataba de los sentimientos primarios en cada ser.

Parece relevante que estas "imágenes de la Rusia pagana" se manifiesten en un sueño del compositor y sean transmitidas en forma inmediata, antes de componer, a su colaborador y amigo Nicolás Roerich (escritor, arqueólogo y filósofo, autor de la escenografía y vestuarios originales en la coreografía de Nijinsky para los Ballets Rusos de Serge Diaghilev en 1913). Como Roerich y Stravinsky mismos sostuvieron, no se trataba de la Rusia primitiva ni del espíritu eslavo, sino de algo aún anterior a la categorización humana de los dioses. Efectivamente, y como la música lo permite, se abre una especie de portal para acceder a un estrado superior al entendimiento. Lo no audible se revela como una sintonía entre el tiempo y nosotros. Habitualmente, bajamos a tierra y ponemos en palabras, en categorías, en definiciones, en títulos, aquello que es imposible de contener, algo incapturable que nos coloca "en contacto con aquello que trasciende lo expresable". Steiner, George (1991) *Presencias reales*, Barcelona: p. 264.

Algo similar asoma en los evasivos nombres de las secciones en la partitura de Stravinsky. De todas formas, representan, con límites, aproximaciones a imágenes o acciones disparadoras de resonancias para el coreógrafo que la desafíe. Por ejemplo, "Jeux des cités rivales" (Juego de las tribus rivales), en la primera parte, es uno de ellos. Así es reemplazable, por asociación, la palabra tribus por culturas, países o generaciones. Esta última me pareció más universal,

señalándome nuevamente el mundo de los mitos. La confrontación entre tribus (generaciones) rivales no puede derivar en otra cosa que en la muerte del viejo jefe, y, a través del descuartizamiento y la devoración, en la asimilación de sus atributos, perpetuando la infinita cadena del eterno retorno.

Necesito señalar que el deseo de coreografiar *Le Sacre du Printemps* está en los orígenes de mi formación, en mis dibujos, y luego en forma de ensayos coreográficos que abordé en piezas más breves para mis grupos de cámara independientes y sobre los mismos temas: alumbramiento, éxodo, sacrificio, en *Ritos* sobre la *Tocatta para instrumentos de percusión* y *Sinfonía índia* de Carlos Chávez y la *Cantata para América mágica* de Alberto Ginastera.

Entendiendo los mitos como representaciones, abordé el trabajo con una actitud performática, en tiempo real, dentro del cual se expandía el tiempo de fiesta, el tiempo del juego —que reconocí recordando mis dibujos— y que se instalaría en mi quehacer en forma consciente. Todos estos devaneos aparentemente pueriles me brindaron una plataforma de despegue y acción, no aportan más que un valor transitorio y subjetivo.

La estructura coreográfica quedó definida —es más una lista de palabras ayuda-memoria que una descripción— en las siguientes partes:

1.ra parte. El beso a la tierra: Introducción o prólogo. Germinación - Encadenamientos - Pulsiones - Alumbramiento y entronización - El juego de los clanes rivales - Devoración.

2.da parte. El Sacrificio: Contactos - Cópula - Lucha - Éxodo - Sacrificio.

Estas palabras, a veces inscritas en el programa de mano, fueron finalmente eliminadas. Sí mantuve los nombres de los protagónicos, que de por sí solos construyen sentido: la tierra, el jefe, el que nace, la elegida. La convención de los comentarios y explicaciones son solo eso, una convención solicitada con el ánimo de informar y orientar al espectador y que arriesga un acondicionamiento fatal: la percepción conducida y el impedimento de su participación activa y directa en el acto de no entender, de perderse. A veces, se acepta esta convención con cierta culpabilidad y responsabilidad hipócrita —se reemplaza el comentario con textos literarios, poéticos, citas enciclopédicas—, ya que implica una falta en el espectador. En forma oculta, la representación teatral arrastra un lecho de religiosidad, una oportunidad de comunión. La danza reconoce este sentimiento por más devaluadas que suenen estas palabras, a veces enmascaradas. El espectador tiene la opción de entregarse por encima de los razonamientos, como simple acólito de una ceremonia y sin jerarquizaciones críticas. Puede ser "raptado", como olvidándose de sí mismo.

A continuación apelo a las palabras que acompañaron el proceso de "formalización" de sentido.

Germinación. Rito de centro. El retorno de la luz y el calor. La tierra. Figura central, troncal (Estela Maris en la versión original). El torso emerge de una materia que cubre la escena. Debajo, el grupo. Horizontalidad en el movimiento. Esfuerzo. Espirales que buscan la verticalidad espinal. Desmoronamientos. Moldear. Esculpir. Vinculo tierra/cielo. Buscar el calor y la luz de lo superior. Conexión con el plano de la vida (o los dioses). El centro gira. Densidad. La placenta se pliega y descubre. Las mujeres alimentan. Moldean a los Prometeos. La acción se multiplica. En el prólogo se presentan los temas troncales, la idea general del ejercicio en sus formas y contenidos indisolubles: caída y recuperación.

Encadenamientos. (Danza de los adolescentes en la partitura). Energía masculina. Diferenciación de géneros. Manos con palmas abiertas, pero dedos contraídos y pegados. Dúos diferentes y simultáneos. Esto puede dispersar o agotar la atención. Cuidado con las velocidades. Improvisación. Confrontación. Penetración. Jefe. Mujer. Embriaguez. Fusión. Reproducción y división celular. Formación de un nuevo ser.

Alumbramiento. "El que nace" cumple otro ciclo vital. Rito de palingenesia. Nulificación de las recurrencias de la muerte. Esfuerzo por respirar, reptar, erguirse buscando equilibrio. Todo el solo transcurre sobre el tema de hallar la verticalidad y sostenerla.

El clan, en forma coral, insufla aliento y alimento. Entronización (colocarlo en alto).

El juego de los clanes rivales. "El que nace" trae consigo la energía de un nuevo jefe. Oposición de dos jefes/grupos. Aumentación. Cambio brusco de dos grupos a hombres/mujeres, siempre oposición de dos. Desde el fondo, hombres barren (polirritmia). Improvisación de mujeres arrasadas y recuperándose. Desbordan la escena. Vías individuales paralelas oblicuas muy veloz. Coralidad intensa. Una nueva generación reemplaza a la anterior a través del crimen. (sustitución del padre/jefe).

Devoración, antropofagia. Focalización del viejo jefe. Hormiguero. Asimilación y absorción de los atributos. Liberación de las prohibiciones. Horda. Estremecimiento sísmico. Ferocidad. Fauve. Expresionismo. Improvisación.

"La paz es una trampa, el cambio es una trampa, la permanencia es una trampa". Campbell, J. (1959) *El héroe de las mil caras*, México: Fondo de Cultura Económica, p. 23.

Segunda parte. Contactos. Cópula. Seis mujeres exhalan el llamado de la sexualidad/fecundación. Espacios individuales. Celdas. Trama. Acentos de movimiento panean la trama. Ida y vuelta. Frontal, diagonal. Tono lánguido, intimista; las llamábamos "las flores en celo". El nuevo jefe viene a satisfacer, seleccionando a la figura elegida, el deseo que cerrará el círculo. Después de la cópula, como en ciertas especies, y continuando con esta visión biológica, el macho será eliminado. La lucha retoma el carácter brutal. La aniquilación del jefe se extiende a un exterminio generacional, una sociedad sin fuerzas que emprende un resignado Éxodo hasta su aniquilación. Exterminio. Sacrificio. La elegida. Abre espiral desde la espina hasta derramar. Solo de trance y posesión. Al final del solo, irradiación del grupo. Posición Tupac Amaru, ombligo en el centro de la escena. Remolino. Hundimiento. Sacralización y glorificación. Montaña de cuerpos. La ascensión del héroe. Ascensión y caídas. Improvisación. Culminación. La montaña humana se desploma. La elegida en contacto con un plano superior. Suspendida. Trascendencia.

Emoción y pensamiento, percepción, rememorización, construcción o revelación de realidad, simultánea o intermitentemente, participan en la experiencia teatral. Pero esta idea se aproxima a las certidumbres que llegan desde las entrañas: "En su condición de continente, el vientre es la sede del pensamiento; pero no cumple, de por sí, ningún papel en la función de pensar."[52]

El período de montaje abarcó los momentos del golpe de Estado que derrocó al presidente Illia, tomó el control militar de los poderes, instituciones y medios, y disolvió los partidos políticos. Mis horas se repartían entre los ensayos de *La consagración*… y los de *Estancia* con el Ballet del Teatro Colón, que serían estrenadas con pocos días de diferencia. Gustavo Molajolli, para quien comencé a esbozar el rol de "El que nace", debió retirase del proyecto. Así mi substitución en su lugar me brindó la vivencia de esta ceremonia: el escenario reveló su inconsciente condición de altar. La música y las situaciones atávicas de la coreografía cumplieron una función de comunión emocional.

El estreno tuvo lugar el 4 de julio de 1966 en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín. La recuerdo como una noche volcánica, con los espectadores agitando pañuelos y parados en sus butacas. Cinco días más tarde fue el estreno de mi primera colaboración con el Ballet del Teatro Colón: una nueva versión de Estancia de Alberto Ginastera. Y antes que finalizara el mes,

52 Leenhardt, Maurice (1961) *Do Kamo*, Buenos Aires: Editorial EUDEBA,p. 14.

La noche de los bastones largos arrasaba por medios represivos de la Policía Federal Argentina a la Universidad de Buenos Aires.

Algo sorprendente apareció en los sucesivos montajes de *La consagración*… que movilizó un involuntario e inconsciente proceso, y que ejemplifica las influencias transformadoras de las circunstancias.

En la versión original, una estética abstracta dominó el vestuario convirtiendo la piel de los bailarines en texturas (otra vez el informalismo): costras, raspaduras, quemaduras, alusiones al mundo mineral y vegetal.

Cuando se repuso para el Ballet del Teatro San Martín, en el año 1970, las texturas fueron más concretas. Un fondo pétreo y una red de raíces o venas en los cuerpos anunciaban un realismo más orgánico.

En una versión posterior (1975), con el Royal Winnipeg Ballet de Canadá, desaparecieron las texturas y la tribu se humanizó. Aparecieron prendas cotidianas, interiores, deportivas, vendajes en las manos.

En otra versión realizada para el Balé do Teatro Castro Alves de Salvador de Bahía, Brasil, la compañía contaba con bailarines predominantemente de raza negra que aportaron un africanismo salvaje y contemporáneo. La gran falda del prólogo se constituyó de grandes trozos de arpillera con costuras rústicas, aparecieron vestidos y vestigios de prendas sociales actuales que descubrían la piel oscura y azulada de los intérpretes.

La versión del Grand Theatre de Ginebra fue simultánea a la guerra de Malvinas.

Allí el cambio fue drástico. El prólogo se transformó en un basural y la gran falda, realizada con tul de escenografía transparente, fue rasgada o agujereada permitiendo la aparición de los bailarines, extraídos con esfuerzo por el personaje troncal en múltiples alumbramientos. Sobre el final del prólogo, se retiraban levantando en bolsas de plástico negro los desperdicios, en una imagen que reviviría años más tarde en las calles de Buenos Aires. Los hombres adquirieron un carácter militar con botas y la estética punk de los ochenta. La escena de las mujeres en la segunda parte se asoció a un campo de exterminio, con el agregado de las mantas como espacios mínimos representativos de celdas y con las cabezas semirapadas. Los llamados sensuales se convirtieron en confabulaciones antirepresivas, la lucha en rebelión, el sacrificio en inmolación. Un fondo de graffitis sumaba a la imagen la conexión con la realidad en todos sus aspectos, físicos y anímicos. Para esta producción realizamos una sección

de fotografía en las afueras de la ciudad, en un descampado ocupado por montículos de llantas de automotores y tambores de gasolina descartados. Las fotos se tomaron durante improvisaciones relacionadas con las situaciones de la obra en las que intervine. Una acción, introduciendo brazos o torso en esos receptáculos, me enfrentó con la visión de un repugnante fondo de gusanos.

En 1993, para la versión del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, la falda del prólogo acabó por desaparecer y quedó en los cuerpos el movimiento de las tensiones que anteriormente producía la tela. Los cuerpos se desnudaron. Cayeron todos los ropajes y sus enmascaramientos.

En un montaje posterior para el Ballet del Teatro Colón (2000), con el aporte de Renata Schussheim, enfocamos las pinturas corporales de los aborígenes Selkam del sur argentino. Signos de una sacralidad exterminada. Los cabellos enlodados se secaban con el calor de los focos, y un polvo que parecía milenario se elevaba en el espacio escénico.

Aunque la coreografía no varió mayormente, las máscaras mudaban y mudaban los contenidos. Las máscaras —o la ausencia de ellas— eran el contenido. La forma coreográfica se reveló entonces como un sostén, una estructura de apoyo sobre la que se asentó la huella de la realidad interior.

Simultáneos al estreno de *El unicornio, la gorgona y la mantícora* para la Asociación Amigos de la Danza fueron los ensayos de *Petrushka* de Stravinsky-Fokin con el Ballet del Teatro Argentino de La Plata, donde me tocaba cubrir el rol protagónico.

El Dr. Jaime Bauzá dirigía el teatro, y con él un soplo de renovación desempolvaba la tradición haciéndola convivir con audaces proyectos contemporáneos. Jaime había combinado sus estudios de abogacía con la música. Fue fundador de la Orquesta Universitaria de La Plata con Carlos Sampedro y creador en 1965 de la Cantoría Ars Nova junto a Raúl Carpinetti. Su honestidad, rectitud e idoneidad hicieron de él una figura entrañablemente querida en los círculos platenses. Parte de ese encanto lo constituía su sentido de la ironía y el humor que desplegó en recordados espectáculos de formato "conferencia musical".

Tamara Grigorieva dirigía el Ballet, junto con Elisa Raggio, ex primera bailarina, y la participación de Amalia Lozano como maestra.

El aprendizaje del rol protagónico en la coreografía original de Fokine venía a cristalizar aquel deseo presente desde mi entrada en la escuela,

respondiendo a la fascinación provocada por el personaje creado para Nijinsky y sobre la admirable partitura de Igor Stravinsky. La complejidad psicológica del muñeco humanizado y sometido, su carcajada irónica y rebelde plasmada en la partitura, la lacerante soledad de su variación, resultaron atractivos desafíos para mis ambiciones interpretativas y cerraban una parábola, un deseo profundamente anhelado.

Antes de retornar a Estados Unidos, Ana Itelman convocó a una audición para formar parte del elenco con el que montaría *Río de cuatrocientos Janeiros*, un show conmemorativo del aniversario de Río de Janeiro para presentar en el Golden Room del Hotel Copacabana de esa ciudad con producción de Carlos Machado. Fui admitido junto con Gabriel Sala, Alberto Ribas, Alfredo Maciel, Eduardo Helling, Diana Obedman, Isis Fantini, Mabel Sánchez, Beatriz Köninsberg y Esther Ferrando.

El montaje de este espectáculo musical no era para Ana Itelman una incursión en el género del show, al que ya había visitado con satisfacción. Esta convicción en el dominio de estilos teatrales aparentemente tan diversos me hablaba de la importancia del modo, del "cómo" por sobre el "qué". Y el modo de Itelman era único e inconfundible cualquiera fuese el desafío. Al decir único me refiero al mismo rigor con el que organizaba un discurso básicamente musical, supuestamente de "entretenimiento", o con el que enfrentaba un sujeto literario o teatral. Las complejidades de sus procesos podrían calificarse de alquímicas.

Celebro esta adhesión de Itelman por un género liviano que rescata la diversión, la caricatura y la ironía, cuando simultáneamente demuestra el grado de compromiso y honestidad que requiere su organización.

A Río de Janeiro llegó el director del Teatro Argentino de La Plata, Jaime Bauzá con la propuesta de nuevos trabajos para el Ballet de ese teatro: *La Pazzia Senile* sobre madrigales de Adriano Banchieri y *El canto de Orfeo* con música concreta de Pierre Henry (*El velo de Orfeo*). Esta disparidad musical habla de la amplitud en la mirada inquieta de Bauzá.

La comedia madrigalesca es una creación de fines del siglo XVI en la que el estilo del madrigal es aplicado a un texto referido a una acción dramática. En este género, tiernos diálogos amorosos comparten la acción con situaciones grotescas y las palabras más gruesas. Heredera de la commedia dell'arte, la comedia madrigalesca será a su vez antecedente de la ópera. Raul Carpinetti dirigió al grupo de voces e instrumentos y Mabel Astarloa fue autora de escenografía y vestuario. Como coreógrafo de este proyecto, tuve oportunidad

de retornar a una modalidad que ya había utilizado en *El unicornio*… y en *Concierto de ébano*, y que me resulta grata: el humor.

El juego de lo cómico descubre una relación subterránea. En *Juguetes y jugadores*[53], Graciela Scheines postula que "la actitud humorística —la del hombre que ríe— se acerca, aunque no la alcanza, a la actitud lúdica". Citando a Maurois: *Le tour du monde de rire*, agrega:

"Todos los pueblos ríen de lo que más temen y de lo que admiran más. La risa presenta dos fases: la crítica y la constructiva; la amenaza y la tranquilidad recuperada. Pero para entender esto es necesario recorrer previamente otros caminos: por ejemplo, las distintas formas de la mirada. […] Se trata de una de sus formas timoneada por la inteligencia, la que aleja al objeto mirado, la que pone distancias entre lo mirado y el que mira […] permite conjurar el peligro de un contacto […] que me haga descubrir a través del otro y que miro como si mirara un espejo, el sinsentido de mi vida."[54]

Scheines diferencia el teatro cómico del teatro del absurdo. En este, "el espectador se enfrenta con el mundo al revés, con el ámbito de lo incoherente en guerra con la lógica cotidiana…" revelándole asimismo "la fragilidad de su mundo ordenado". Citando a Escarpit[55] define al humorista como un inconformista que rompe el círculo de las evidencias, que ridiculiza los automatismos mentales que sirven de pilotos automáticos de nuestra conducta y que transforman la sociedad en un hormiguero incapaz de progreso, prisionera del estrecho conformismo de lo que Flaubert llama "las ideas recibidas". Se responsabiliza al humor de la saludable tarea de transformar "los bárbaros"[56] en humanos conscientes y creadores. Este es el sentido de la "subversión", la actitud crítica de mostrar, corregir, ridiculizar y caricaturizar. En la línea de Escarpit y Bergson, Scheines sostiene que la conducta automática inútil, el movimiento mecánico vacío de finalidad nos hacen reír, pero es al alejarnos que una situación trágica se transforma en cómica. El personaje trágico y el personaje cómico son uno y el mismo. Para Bergson lo que resulta ridículo es cierta rigidez mecánica donde debiera haber agilidad despierta y flexibilidad viva… el movimiento sin vida.

---

53 Scheines, Graciela (1981) *Juguetes y jugadores*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano, p. 238.
54 Ídem pp. 239 a 241.
55 Escarpit, Robert: (1962) *El humor*, Buenos Aires: EUDEBA.
56 Escarpit y Bergosn, Henry (1962) *La risa*, Buenos Aires: Ed. Losada, p. 150.

Con la utilización del humor sentí la proximidad de un poder desintegrador: "Nada desarma tanto como la risa" (Bergson).

En *Boquitas pintadas*, versión escénica de la novela de Manuel Puig, codirigida con Renata Schussheim y estrenada en 1997, la utilización del humor servía para exponer los convencionalismos de una época, a la vez que convertía a las personas en "cosas".

La escena del baile de la primavera, ya de por sí plagada de afectaciones y cursilerías, repetida en *reverse* (una herramienta de Cunningham[57] y del serialismo) y acelerándose, causaba un efecto hilarante. Los personajes respondían como "objetos" a la manipulación del tiempo en la dirección lineal opuesta, el retroceso.

Al final de esta escena, cuando Nené (en el relato de Puig una joven sencilla enamorada de Juan Carlos, un don Juan de barrio que cortejaba a varias mujeres a la vez) es despojada de su disfraz de princesa y queda en enagua mirando fijamente al público mientras el entorno se desvanece, el tono hilarante es bruscamente modificado. La risa se congela, una aproximación piadosa obliga a cierta reflexión sin palabras, pero seguramente incómoda.

El movimiento danzado, que es por naturaleza subjetivo, puede asumir dimensiones absurdas. Puede hacernos caer en ese mundo sin reglas ni lógica, el de la incoherencia.

"Buster Keaton, con su rostro pétreo que mira con una suerte de azorada impasibilidad la sucesión de desastres en el mundo que lo rodea, constituye con Groucho Marx la metáfora más perfecta del sujeto del siglo del psicoanálisis: la metáfora de la sustitución del sujeto trágico por el sujeto cómico, es decir, el sujeto incómodo dentro de sus ropas, ridículo en su desconcierto ante la catástrofe, pero que se hace el distraído, como si nada sucediera. Porque, en efecto, como lo sugiere Freud, el origen de la comicidad es la impotencia para asumir la realidad trágica de una situación". Grüner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

Esa impotencia aparece reiteradamente en mis coreografías: en las discusiones entre los Condes en *El unicornio, la gorgona y la mantícora* (1964), en la imposibilidad del deseo y la contradicción de la acción en *De contramano* (cantado por Tita Merello), en *La cabalgata argentina* (2002), que se presta a un juego físico de marchas y contramarchas.

---

57 Ver Anexo I.

"La tragedia del siglo XX consiste en la imposibilidad de la tragedia, en ese proceso de desimplificación entre el sujeto y los espacios de su deseo, de desencuentro entre la conciencia y el cuerpo". Grüner, Eduardo (2001) *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, pp. 31-32.

Es también impotente el desconcierto de la paisana mientras dos gauchos saltan a la cuerda con sus trenzas en *Crash* (1967), o la manipulación como objetos del flamenco y el lirón en el juego de cricket por la Reina Roja en *Alicia*. Este mismo recurso es utilizado por los "manipuladores" que hacen bailar a una pareja de bailarines un bolero en *Noche de ronda* (1991).

"Impotencia del sujeto para encontrarse con su propio cuerpo, con su propia historia. Cómica —es decir: repetición de lo trágico bajo la forma de la parodia— es la pretensión del capitalismo de ser una época seria y profunda, cuando está basada en (son palabras de Marx) la "banalidad" superficial del fetichismo de la mercancía. Y cómico es también que las víctimas de esa banalidad no son capaces de reírse de ella, se (des)encuentren a sí mismos, alienados de su propio humor". Grüner, Eduardo: *El sitio de la mirada* - op.cit, pp. 31-32.

A veces, el solo modo de caminar construye a un personaje adjudicándole una risueña torpeza, como en *Concierto de ébano* (1966).

El carnaval de los animales (1984) con música de C. Saint Saëns, más que una gran fantasía zoológica como es subtitulada por su autor, fue enfocada como una parodia sobre la animalidad del hombre en la sociedad. El germen de esta idea está implícito en la partitura, donde se incluye al pianista. Dicha animalidad abarca todo lo que eso implica de belleza y, a veces, de crueldad. Las "bestias" cedieron sus calidades al movimiento a los caracteres humanos.

Los elefantes dieron lugar a lo pesado y las tortugas a lo lento; los hemiones a lo rápido y el león a la arrogancia de la realeza. Las gallinas fueron los cacareos y chismes femeninos, el buitre, la perversidad de un carnicero serial; el pianista fue el pianista, con sus sentimientos y vanidades de artista, el canguro se convirtió en un pequeño ser payasesco y simiesco, el burro en un tímido paranoico que se asusta de su sombra. Los fósiles dieron paso a otra herramienta del humor: la desarticulación; a través de este recurso fueron presentados como esqueletos vivientes carentes de la masa muscular que los sostiene. El vértigo de los pájaros cedió a la esencia de la libertad y el cisne a la belleza.

¿No es la armonía que sentimos en la contemplación serena de un acuario lo que queda en nuestro espíritu más que las mismas formas? Nosotros, los animales humanos, estamos en todas partes con nuestra pequeña mirada

irónica, tanto en el escenario como en el foso de la orquesta, en medio del público, pero, sobre todo, descubriéndonos en la observación aguda del comportamiento de los otros "humanos" en las calles de las ciudades.

La desarticulación, física o psicológica, constituye entonces otra herramienta del humor. Se trata de un desencuentro, y, por lo tanto, posee un trasfondo dramático, entre el esfuerzo y la inutilidad, el deseo y la acción, el equilibrio y su ruptura.

G. Scheines continúa:

"[…] Todo personaje que mueve a risa es, en definitiva, reflejo de nosotros mismos. El que ríe, ríe de sí mismo. La risa, que es inherente al ser humano ("el hombre es el animal que ríe"), solo ríe del ser humano […]. La risa supone la existencia de un humillador y un humillado; de alguien que se afirma a sí mismo al mismo tiempo que otro queda ridiculizado y minimizado […]. Es un ejercicio saludable porque implica una toma de conciencia de la verdadera condición humana; porque permite recobrar la memoria con respecto a lo que somos y dónde estamos, a la vez que constituye un llamado de atención que nos advierte los caminos equivocados, aquellos que no conducen a ninguna parte o que concluyen en el punto de partida. […] (La risa) es por sí enjuiciadora (en efecto, el hombre que ríe se erige en juez y testigo: juzga y condena), para el hombre lúdico, en cambio, la realidad está justificada y sacralizada por sí misma. Él no la usa ni la corrige: la celebra. Y en esta celebración amorosa y desinteresada, se funden las dicotomías y se derrumban las jerarquías. Scheines, Graciela: *Juguetes y jugadores* - op.cit. pp. 266-272.

El canto de Orfeo (1965) fue coreografiado sobre El velo de Orfeo de Pierre Henry a quien se considera, junto con Pierre Schaeffer, como el creador de la música concreta. Habíamos asistido durante la presentación del Ballet del Siglo XX a algunas de sus obras coreografiadas por Maurice Béjart; *Sinfonía para un hombre solo* constituye, quizás, uno de los puntos más altos en el aspecto experimental de este coreógrafo. Naturalmente la reproducción sonora del ballet se realizó por medios electroacústicos, ya que la música concreta es compuesta por lo que sus autores denominan objetos sonoros, generados por cintas magnetofónicas, ordenadores o sintetizadores, y manipuladas electrónicamente a través de filtros y técnicas combinadas. Los objetos sonoros originados en ruidos, voces, música, máquinas, sonidos cotidianos o de la naturaleza, son editados y reproducidos como un montaje.

El año 1968 resuena como una bisagra pulsada por las rebeliones contra la guerra, la discriminación, los sistemas educativos y los totalitarismos, y que se extendió al campo intelectual. No es mi propósito analizar las causas ni consecuencias de este fenómeno social, salvo para señalar el clima de ansiedad por el cambio que se vivió en esta década.

Desde mi lugar y edad recibí el contagio de una euforia alimentada por circunstancias personales que desencadenaron un proceso marcante en mi actividad. El año anterior, 1967, me permitió una experiencia inédita contando con el espacio y el equipo de investigación de las diferentes áreas del Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Di Tella, y, especialmente, el apoyo del director del área de teatro, Roberto Villanueva[58].

María Julia Bertotto, excolega en la experiencia del musical *Kiss me, Kate*, concretó el contacto con Villanueva e incentivó la presentación de un proyecto.

El Di Tella estaba en su apogeo; Villanueva, que instauraba el video en las producciones teatrales, preparaba *Timón de Atenas*; Alfredo Rodríguez Arias presentaba *Drácula, el vampiro* y *Aventuras*; Mario Trejo con *Libertad y otras intoxicaciones* —cuyo solo título provocó la revulsión del gobierno militar—; Graciela Martínez, Ana Kamien, Marilú Marini, Iris Scaccheri, los trabajos de Dalila Puzzovio y Edgardo Giménez, los *happenings* de Marta Minujin, las exposiciones de Le Parc, Macció, Fontana, Noé, de la Vega, Deira, Seguí, Distéfano bajo la dirección de Jorge Romero Brest, Susana Zimmerman y su Laboratorio de Danza, provocaban adhesiones y retracciones en los visitantes, en los medios y, especialmente, en las autoridades oficiales.

La época y la atmósfera que vivíamos produjeron un espectáculo que se llamó *Crash* y que tenía más de divertimento que de vanguardismo. Sin embargo, la oportunidad de trabajar con el equipo de técnicos en lo sonoro, con Fernando von Reichenbach supervisando el laboratorio de música electroacústica, y las búsquedas visuales de Víctor de Zavalía desde la proyección, las fotos de Humberto Rivas, o el vestuario de Bertotto reflejando puntos de luz en todas direcciones, provocó un suceso por la combinación del impacto sonoro, el visual, y, especialmente, el humor. No era el vocabulario de la danza ni el teatro lo que se jugaba. Creo que eso estaba más teñido de ingenuidad. *La Sinfonía de los juguetes* de Haydn, operísticamente vestida sobre un fondo a la Fragonard, se descomponía con un aromatizador de ambiente pulsado por Cupido (Lía Jelín). Manuel Román, Enrique Jorgensen y Walter

58 Ver Anexo I.

Guth compaginaron un compacto con fragmentos de sonidos de la radio que Ana María Stekelman interpretaba con todos los clichés de la danza moderna. Una ranchera interpretada por Mercedes Simone daba lugar a una parodia gauchesca que Esther Ferrando sostenía con dos trenzas sobredimensionadas. Una violetera —cantada por Sara Montiel y acelerada— vestida de latón repartía tornillos entre el público románticamente (María Julia Bertotto). Dos máquinas vivían un romance. Una persecución de cine mudo iluminada estrobocópicamente, el *striptease* de un lavarropas, una gráfica escénica de postales o publicidades de otras épocas evocaban cierta melancolía. Las imágenes fijas de un dúo (Stekelman y yo) proyectadas sobre una canción de Donovan, "dialogaban" con el mismo dúo "en vivo", anticipándose o prolongándose y creando particulares relaciones temporales.

El final sobre los Beatles destellaba con la psicodelia del momento.

En ese marco de euforia, tensiones y distensiones sociales, restricciones y liberaciones, una adolescente carrolliana presentaba su primera exposición de dibujos en la Galería El Laberinto: Renata Schussheim.

El *flash* fue instantáneo. Su universo poblado de múltiples y diminutas figuras nacidas de su plumín y la tinta china, su obsesión por la miniatura y el detalle, obligaban a una puesta en foco, a un esfuerzo para descubrir las fronteras ensoñadas de sus visiones. Con Renata Schussheim emprendimos un extenso camino casi ininterrumpido desde que la conocí en su primera exposición en la galería de Hugo Bonani. Nos unieron —entre cientos de temas y objetos de deseo— la mirada desprejuiciada, ciertas obsesiones, los amores animales, los perfumes y sabores, la capacidad de saltar en zonas minadas y pasar sin mucho miramiento de un lenguaje a otro, algo que podría llamarse "modo".

La temporada en el Di Tella culminó con funciones extra debido al suceso de público, ya sobre el período de Navidad, y Gregorio Nachman, el director del Teatro de la Comedia Marplatense, luego desaparecido, presentó el espectáculo en su sala durante el mes de enero.

Algunos reconocidos escritores y periodistas que habitualmente denostaban las experiencias "DiTellianas" alabaron calurosamente a *Crash*, lo que provocó algunas incomodidades de convivencia. Pero mi mayor satisfacción era contemplar el disfrute de los espectadores. Una de estas notas, desde *El Cronista Comercial*, se debió a César Magrini, quien también se había referido a *La consagración de la primavera* en términos elogiosos.

César Magrini, periodista y escritor, fue nombrado director general del Teatro San Martín a comienzos de 1968. En esa ocasión me propuso organizar algunas galas con bailarines invitados. La propuesta me sorprendió, ya que la danza se encontraba bien representada en el San Martín con la Asociación Amigos de la Danza. Respondí con una contrapropuesta: crear un grupo profesional con continuidad de trabajo y un repertorio contemporáneo. Ante la ausencia de antecedentes, la idea fue aceptada con ciertos resquemores, pero luego de ver los primeros resultados la creación del Ballet del Teatro San Martín fue bienvenida. Esto pudo haber contribuido al desplazamiento de la Asociación, aunque los objetivos y las condiciones entre la Asociación y el Ballet fueran diferentes.

Antes, como ahora, los cambios de autoridad provocaban consecuencias inquietantes. Todavía no aprendimos a crecer sobre lo hecho. La convivencia con el pasado parece una muestra de debilidad. Nuestra idea de la revolución no es evolutiva. Las personas se imponen a los principios, a las ideas, a las acciones, a los hechos. Lo vi. Lo veo.

La creación del Ballet del Teatro San Martín brindó las condiciones de espacio, soporte económico y técnico, para establecer un equipo de producción que incluyó la experimentación. Contaba con un plantel de bailarines jóvenes, pero con marcadas y diferentes personalidades. Las bases y normas del grupo están contenidas en menos de treinta líneas en las que se menciona un sistema de contratación sin estabilidad a través de audiciones, un repertorio contemporáneo con libre utilización de técnicas, un sueldo común sin diferenciación de categorías y una jornada de trabajo de cuatro horas más una clase.

El 17 de marzo se realizaron las audiciones que permitieron la contratación de Cristina Barnils, Irma Baz, Norma Binaghi, Ana María Conrad, Esther Ferrando, Susana Ibáñez, Lia Jelín, Virginia Martínez, Doris Petroni, Diana Reutter, Ana María Stekelman, Antonio Abott, Daniel Angrisani, Haichi Akamine, Guillermo Borgogno, José C. Campitelli, Mauricio Wainrot y Enrique Zabala. Los nombres evidencian la disparidad técnica de sus procedencias que la experiencia y la ejercitación se encargarían de fusionar.

Se invitaron a los coreógrafos Ana Itelman, Renate Schottelius y Lía Labaronne para montajes, así como a Agustín Alezzo para un taller sobre técnicas de teatro.

El primer programa (8 de junio de 1968) abrió con Presentación, una interpolación de dos clases técnicas, la académica y la contemporánea, avanzando paralelamente sus procesos y presentando a los elementos de la

compañía en sus diferentes potenciales. Esta ejercitación simultánea hablaba también del concepto del nuevo grupo.

La reposición de *Cadena de fugas* en el segundo programa representó un homenaje a Dore Hoyer, recientemente fallecida, y a la transmisión de su genio.

Lía Labaronne estrenó *Movimientos* sobre los *Movimientos contrastantes* de Alicia Terzián, y Ana Itelman, residente entonces en Nueva York, donde dirigía el Departamento de Danza de la Universidad de Bard, llegó para montar *Ciudad nuestra Buenos Aires*.

Esta obra estuvo basada en el poema Poeta al pie de Buenos Aires de Fernando Guibert, con escenografía y vestuario de Guillermo De La Torre y fotocinematografía de Simón Feldman. Con estos nombres a los que sumó la participación de Juan Silbert, Víctor Hugo Vieyra y las voces de Alberto Busaid, Graciela Dufau, Ulises Dumont, Julio López y Nené Malbrán, Ana constituyó su equipo de trabajo, haciéndose también cargo del guión y el montaje sonoro. Además de la participación de los veinte integrantes del Ballet, fueron invitados treinta actores y bailarines —entre ellos Víctor Laplace y Laura Yusem— que le conferían cierto carácter monumentalista. El propósito de Itelman fue crear una nueva versión de *Esta ciudad de Buenos Aires*, montada para su propio grupo en 1955.

Indudablemente, la coreógrafa fue contagiada por el clima estimulante que vivía la nueva compañía y por la disponibilidad de recursos escénicos y medios para adentrarse en este experimento al que calificó de teatro - danza. "Ana solía decir, en sus últimos años, que lo que ella hacía no era teatro - danza, sino 'ni teatro, ni danza'. O sea, una denominación por omisión"[59].

Entre el género que subtitula como teatro - danza, en el que Itelman fue precursora, y la reflexión hecha años más tarde se advierte la volubilidad en la utilización de la terminología, más que en el concepto. Cuando las palabras son utilizadas como sustituciones y oscurecen el deseo —a veces inconsciente— de reinventar, de señalar zonas intermedias que comparten el relato, la energía de la voz o la producción de sentido más que la simulación, es más honesto renunciar a la rigidez de las denominaciones.

Con esa denominación, Itelman fue la precursora de una tendencia con la que nos identificamos y que ganaría adeptos. Fue imprescindible en aquel momento entender que no se trataba de una fusión de lenguajes, sino de la instalación de una zona desde la que, con delicadeza, podían sustraerse ciertas

59 Szuchmacher, R., citado en Lábatte, Beatriz (2006) Teatro Danza. *Los pensamientos y las prácticas*, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, Cuadernos del Picadero (N°7).

herramientas del teatro y de la danza y no otras. Pero parte de los procesos dan lugar al error y a la corrección. Si no sabemos ni hacemos conciencia de los desviamientos que padecemos, mal podríamos enderezar los principios que ilusoriamente perseguimos.

Otro tema en el que Itelman se adelantó a todos fue la conexión tango-danza moderna. A través de sus dieciocho cuadros *Ciudad nuestra Buenos Aires*, desplegó un recorrido poético del ser porteño y su ciudad, flashes del cotidiano, sentimientos que pasaban por el caos o la melancolía, prefigurando una especie de folklore urbano. Una herramienta utilizada ocasionalmente y que constituye una de las características en ciertos trabajos coreográficos de Itelman fue la acumulación. Una montaña de objetos, prendas y elementos, así como el empleo y superposición de lenguajes, poesía, danza, teatro, cine, música, señalaban un modo de barroquismo coherente con el sujeto tratado, la ciudad.

El procedimiento de la acumulación fue empleado también en algunas escenas de *Las casas de Colomba* (1977) —la mudanza— y en su concepto escenográfico. Pero Itelman era capaz de pasar al extremo opuesto de este modismo, aún en la misma pieza, como en el solo de el Porteño en *Ahí viene el rey* (1968) o en otras obras de un total despojamiento decorativo, como *Dobletres* (1969) sobre la *suite N.º 3 para violoncelo* de J. S. Bach.

Concebida inicialmente para tres intérpretes, Itelman comenzó el montaje de *Dobletres*, un ejercicio abstracto con un doble reparto. Con la alternancia de los bailarines en el proceso de ensayo, surgió el tema del doble. A partir de allí la coreógrafa decide la integración de las dos distribuciones con un planteo matemático y denominando a cada uno con una letra y a su doble con el signo (') prima.

La estructura resultante fue la siguiente:

1. En un punto	A'
2. Sobre una línea	ABC + A'
3. En tres puntos y uno más	AA'; BB'; CC'
4. En el lugar	ABC + A'B'C'
5. Sobre la periferia	ABC + A'B'C'
6. Hacia fuera	AA'; BB'; CC'

El plan procura una máxima abstracción en la búsqueda de las formas y las posibilidades combinatorias de los elementos. Aparecen como temas la unidad, la dualidad, la triple dualidad, la doble triplicidad, y la repetición. El espacio fue tratado como una pantalla o un lienzo, con su centro, bordes y

diferentes niveles y tensiones. El tiempo en la repetición, el contrapunto y las variaciones fugadas.

En su conjunto y sin olvidar que esta construcción intelectual está apoyada sobre la suite N.º 3 para cello de Juan Sebastian Bach, *Dobletres* tuvo como tema las correspondencias y no careció de cierta resonancia emocional. La forma en su esencia pura y también como continente sensorial.

Durante la temporada 1968, luego del estreno de *Ciudad nuestra Buenos Aires*, Itelman vuelve para montar *Casa de puertas*, estrenada en el Bard College de Nueva York y, posteriormente, para la Asociación Amigos de la Danza y el Ballet del Sodre, Montevideo. El suceso de este trabajo, que toma *La casa de Bernarda Alba,* de Federico García Lorca como punto de partida, provocaba en la coreógrafa una extraña molestia, algo que aparece cuando un trabajo comienza a ser muy demandado y levanta alrededor de su autor un impedimento, como si no lo dejara avanzar. De todas formas, presenciar y participar en el proceso de su montaje significó un verdadero aprendizaje dramatúrgico. Ana valoriza a la trama por sobre el tema. Sin narrativa lineal, prescinde de algunas situaciones o personajes de Lorca, recorta el drama en un mínimo de acciones y le confiere una poesía propia. En forma elíptica, dos cortejos fúnebres abren y cierran la pieza; uno por la muerte del padre, otro por la muerte de la hija. Esa circularidad cierra la puerta de la casa de Bernarda reafirmando lo que siempre fue: una cárcel de soledades y represiones donde habita, por encima, el poder totalitario de la madre. Toda la acción se desenvuelve vertiginosamente a través de siete momentos: Cortejo (por la muerte del padre) - Lamento - Cinco hijas solitarias - La madre - Canto pasional - Noche violenta - Cortejo (por la muerte de la hija).

Con estos mínimos elementos y en un trabajo de muy breve duración, Itelman arriba genialmente a una síntesis teatral, a otra obra que parece desprenderse de su origen.

Sobre el final de su primera temporada, el Ballet presentó una nueva creación de Itelman en colaboración con César Magrini, director del teatro, quien tradujo del original una selección de los poemas amorosos de Cayo Valerio Catulo *Catulli Veronensis Liber*.

Transcribo el comentario de la coreógrafa para el programa y del que surge sintéticamente un concepto que abarca desde el tratamiento formal del tema hasta los contrastes texturales de las emociones amorosas:

"Catulo ama y odia a Lesbia. Y son Lesbias repetidas, una y otra vez, todas ellas distintas, en la presencia de la misma persona. Así Catulo ve dulzura en la Lesbia de Burbuja, ternura en la de Espuma. Ve amor en la Lesbia de Miel

e infidelidad en la de Canela. Encuentra traición y engaño en la Lesbia de Hiel e impiedad en la de Piedra. Y todas ellas producen otros tantos Catulos, porque Catulo solo existe en la medida en que ama y odia a Lesbia".

Es notable la trasposición de un material que fácilmente puede despeñarse en el sentimentalismo en un universo donde predomina la resonancia de la materia: la burbuja, la espuma, la miel, la canela, la hiel, la piedra. Debo hacer notar que substancia fue uno de los temas investigado por Itelman en sus cursos de composición. Esto abre un espectro de calidades visitado por las diferentes Lesbias y Catulos. El viaje y las transmutaciones entre lo leve y lo pesado se convierten en la verdadera narración. Al elemento metafórico propio de la poesía se agregan la inclusión del gorrión vivo y el gorrión muerto.

Claudio Segovia, autor de la estructura y el vestuario, suma elementos de un orientalismo abstracto a los poemas de Catulo puestos en la voz de Juan Silbert y al montaje sonoro de la propia Itelman con alusiones hindúes, gitanas y españolas.

Esa misma temporada Renate Schottelius, entonces directora del Dance Department del Boston Conservatory of Music and Dance llega para legarnos su *Recordar: el amor*, con música de Waldo Schiammarella y vestuario de Martha Gavensky, una pieza estrenada para Amigos de la Danza.

Vive el hombre para amar,
y si no ama… no vive…
Porque nos hemos olvidado que existe el amor;
el amor de Dios y de la gloria.
El amor de la tierra, el universo y sus seres.
Y así se suelen llamar los amantes: "amor mío".
Vive el hombre para amar,
y si no ama… no vive… ¡Vivamos!

El inconfundible estilo de Renate Schottelius revela cierta interioridad alejada de lo solemne. Establecía en sus coreografías un permanente fluctuar entre el orden clásico y su ruptura. La marca de su tiempo aparece en una fracturación y, a veces, el penoso viaje hacia una restauración de la armonía. Valoriza la proporción y las relaciones conflictuales eludiendo énfasis expresivos. Su composición aparece como una suerte de mediación entre energías. En sus propias palabras (recogidas por Néstor Tirri en Ballet Contemporáneo, 25 años en el San Martín): "Lo que en mí ha tenido mucha importancia ha sido

la búsqueda de las distintas dinámicas en el movimiento y sus contrastes; las múltiples posibilidades de esas dinámicas, tanto en el movimiento como en la construcción del espacio y en la elaboración rítmica, a veces contra la música".

Creo apropiado el momento para referirme a esta maestra nacida en Alemania y radicada en la Argentina a los quince años escapando del nazismo. Hija única del arqueólogo Justus Wolfram Schottelius y de la pianista Carla Schottelius, había frecuentado desde niña a Brecht, Piscator, Fritz Lang y, por supuesto, a Mary Wigman, cuyas enseñanzas recibía —no directamente— en la Ópera Municipal de Berlín, y a Gret Palucca, la maestra de Dore Hoyer. Inmediatamente después del primer año de estudios con Lizzi Maudrick y Ruth Abramovitz, ingresó al cuerpo de baile al cual perteneció por cinco años, tomando parte en los ballets y óperas allí producidas. Ante la situación bélica europea, la familia recibió una propuesta de un pariente radicado en la Argentina, ofreciéndoles refugio, pero solamente a uno, de acuerdo con sus posibilidades. Los padres se negaron a separase y Renate, aún adolescente, reaccionó: "¿Y por qué no yo?". En Buenos Aires, donde la danza moderna era inexistente, preparó y presentó, con diecinueve años, un programa como solista en el Consejo de Mujeres y en el Teatro del Pueblo, donde hoy se levanta el Teatro San Martín. Este espacio estuvo curiosamente ligado a su obra y su vida, basta mencionar su participación junto a su compañía en la función inaugural del Teatro San Martín, la Asociación Amigos de la Danza, de la que fue socia fundadora, y a las compañías de danza que residieron allí. La presentación de Miriam Winslow en Buenos Aires marca un punto de inflexión en su carrera, y la pone en contacto con la nueva danza moderna norteamericana. El descubrimiento de la técnica y la precisión de la metodología producen un viraje en su óptica artística, que continuará evolucionando sobre estas bases. Renate formó parte del Ballet Winslow como intérprete, asistente y, ocasionalmente, coreógrafa durante la entera existencia de la compañía. Se consolidaba en ese momento la primera generación de maestros argentinos de danza moderna, junto a Ana Itelman, Paulina Ossona, Elide Locardi, Cecilia Ingenieros y Luisa Grinberg. Con la disolución de la compañía, Renate creó con sus alumnos el Grupo Experimental de Danza Contemporánea. Su viaje a Nueva York en 1953 le brinda el contacto directo con José Limón, Martha Graham, Hanya Holm, Doris Humphrey y Louis Horst. La acción pedagógica de Schottelius es muy extensa y rica, impartiendo técnica, composición y pedagogía a varias generaciones de bailarines, maestros y coreógrafos argentinos. Influyó en personalidades como Patricia Stokoe, Gerti Sorter, Juan Carlos Bellini, Roberto

Trinchero, Sara Pardo, Martha Jaramillo, Cecilia Bullaude, Lía Labaronne, Beatriz Amábile, Edda Aizeneberg, Ana Labat, Susana Zimmermann y Lía Jelín.

El rigor y, a veces, el humor se combinaban en su personalidad, siempre atenta al llamado de los jóvenes. En un reportaje del diario *La Nación*, Schottelius afirma parte de sus principios:

"Lo que entiendo por danza es usar nuestro instrumento, que es el cuerpo, y expresar a través de él una idea, un mensaje. Mi visión personal es que hay que permanecer en lo que es danza, sin negar lo novedoso, pero no convertirla en otra cosa. Danza es el movimiento, la expresión, la intuición, aunque se trate de figuras abstractas, que pueden ser tan hermosas como aquello que requiere de una anécdota o de un argumento. Creo en la fusión de las técnicas clásica y moderna, porque todo es un incentivo para exprimir lo que puede decirse a través del arte". Diario *La Nación*, 28 de septiembre de 1998. Reportaje de Silvia Gsell.

En su aspecto compositivo, los solos o las obras de conjunto de Schottelius evitan lo anecdótico o argumental —se sugiere, no ocurre—, pero cada trabajo se sostenía en un tema particular, lírico, dramático, a veces, humorístico. Basta mencionar los títulos para comprobarlo: *Estamos solos, La farsa de la búsqueda, Galería humana, Credo, La historia del soldado, Children of Faith, Paisaje de gritos, Aria, Pièce Héroïque*, o la obra que, en 1968, remontó para el Ballet del San Martín, *Recordar: el amor*.

En *Paisaje de gritos* (1981) Schottelius incorpora un recurso —el doble— de alguna manera familiar al utilizado por Itelman en *Dobletres*. En su caso el segundo reparto fue incorporado en la producción a través de un telón transparente, creando una vinculación espejada.

La cualidad musical de sus trabajos la mostraron como poseedora de una preparación profunda, bregando siempre por el ideal de trabajar con compositores contemporáneos y empleando la música en vivo. Incansable viajera y vivamente curiosa, nuestros encuentros tuvieron lugares insólitos, siempre con el deseo de compartir estrenos: Nueva York, Winnipeg, Helsinki, Sao Paulo, Estocolmo y acompañándonos en las giras del Ballet del Grand Theatre o del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín por Italia, Alemania o España. Esa proximidad en sus últimos años me permitió descubrir una actitud inquebrantable en sus convicciones, pero con inmensa sabiduría en sus opiniones o críticas. Renate vivía en condiciones monásticas. Fue desprendiéndose de los objetos materiales: libros, fotos, testimonios de su carrera, y de todo lo que le resultaba accesorio. Su refugio en las sierras de La

Cumbrecita (Córdoba) marcó la felicidad del contacto con la naturaleza, con las cosas más simples, y el espacio de su descanso definitivo.

"… Ya llegarán los tiempos donde iremos visitándonos en esta provincia de Córdoba, no con grandes apuros, sino —como corresponde— con el *timing* cordobés, pausado y lleno de sabiduría, mirando pájaros, arroyos, piedras y todo ese mundo que Ud. está descubriendo y que yo siento como un milagro diario ya hace tanto tiempo. […] Aquí el tiempo pasa con una suavidad que uno no se da cuenta, y ya pasaron quince días después de recibir su carta. Tuvimos más tormentas, el río muy crecido, días de sol hermoso, de baños lindos en el río, hoy hay una neblina misteriosa y los hongos crecen (ayer comí una sartén llena de honguitos frescos, una delicia —los turistas abundan, el hotel tiene mucho movimiento y hablo tonterías con los huéspedes… uno me dijo el otro día que me 'estaba haciendo famosa', había leído algún artículo sobre mí el año pasado— …claro, el hombre es tan joven que no puede saber que ya tenía cierta fama) ¡me reí mucho! Hago paseos lindos, saco yuyos y no tengo muchas ganas de ocupar mi mente con planes respecto de Buenos Aires o 'la temporada' […]". (Fragmentos extraídos de la abundante y rica correspondencia que mantuvimos con Renate y que forma parte de mi archivo personal).

En sus propias palabras: "…la danza moderna o contemporánea, originalmente surgió como una rebelión en contra del ballet clásico, en contra de las formas demasiado rígidas, puramente decorativas, y nació de la necesidad de todo artista de seguir adelante en busca de nuevos caminos y de expresar su propia época. Ahora tienden ya las dos a fundirse y estoy convencida de que en un tiempo no muy lejano llegarán a una completa unión. Todo movimiento ha de tener una expresión y una razón de ser, y no existe solamente por la belleza decorativa que pueda tener, aunque no debe perder nunca la línea estética y armoniosa. Los temas de la danza moderna —como toda expresión artística contemporánea— son indudablemente un reflejo de la época que vive el hombre y de sus problemas y preocupaciones. Pero también de sus alegrías, de las bellezas que ocurren en la vida y en la naturaleza, y de pensamientos libres y poéticos. Es un error creer que la danza moderna debe ser únicamente problemática, trágica y torturada. La danza, el movimiento —más aún en sus expresiones artísticas— no perderán nunca su esencia vital: la liviandad, las líneas fluidas y bellas, el vuelo aéreo, la ilusión del ser transportado a un mundo distinto, lejos de la rutina diaria. Y el bailarín tratará siempre mediante

la convicción de sus gestos y movimientos, de llevar al espectador a ese mundo distinto, lleno de belleza y poesía". Renate Schottelius[60].

Corrían los años… y el momento conjugaba una serie de hechos, influencias y lecturas que dispararon la idea de un ejercicio escénico: *Symphonía*.

Habían sido presentadas en Buenos Aires las compañías de Alwin Nikolais, el mago, creador de un teatro total y pionero de lo que hoy se denomina multimedia, creando paisajes despersonalizados con la luz, el color, la proyección, el tratamiento del espacio y los movimientos de los bailarines; Merce Cunningham Dance Company, oriundo de las huestes de Graham, pero con su trabajo específico sobre el movimiento desprovisto de connotaciones emocionales y un particular concepto en el tratamiento sonoro y lumínico que surge de sus colaboradores John Cage y Bob Rauschenberg; Paul Taylor Dance Company, otro hijo de Graham, que incorporaba en el lenguaje danzado una gestualidad cotidiana.

Las lecturas de *El teatro y su doble*[61], de Antonin Artaud proponían una deconstrucción del espectador a partir de estímulos sonoros, visuales y físicos minimizando la palabra y creando nuevos espacios escénicos donde la escenografía quedaba eliminada. Opuesto a la irracionalidad de Artaud, el

60 Extraído de un Dossier personal de Renatte Schottelius que contiene datos de su currículum, reflexiones, comentarios de prensa (1953-1954), notas firmadas por Fernando Emery y JoséuMarial, y fotografías de E. Auerbach, G. Stern, A. Castro y Panamercian Airways. Impreso en los Talleres Gráficos Rivadavia, Buenos Aires, sin fecha.

61 Publicado originalmente en Paris, en el año 1938, *El teatro y su doble* reúne el pensamiento teatral de Antonin Artaud (1896-1948). Conferencias, manifiestos, cartas, textos escritos y publicados por Artaud desde 1931 han sido reunidos y presentados en este libro considerado por los estudiosos como revelador e inagotable, a la vez que inspirador y disparador de problemáticas específicas incesantemente retomadas por los grandes maestros y hacedores del teatro contemporáneo. Poeta, dramaturgo, ensayista, actor de teatro y de cine, director teatral, chamán, profeta, visionario, héroe trágico, todas las denominaciones parecen caberle a Antonin Artaud, figura enorme e inclasificable del campo cultural europeo, quien ha tenido una influencia innegable sobre el teatro que le siguió, mucho más por su pensamiento y por sus teorías que por su producción teatral en sí, la que fue sumamente irregular al punto que algunos teóricos han llegado a señalar al suyo como "un teatro abortado", un "teatro que no fue".

recientemente editado *El espacio vacío*[62], de Peter Brook integraba diferentes lenguajes del espectáculo en la búsqueda de una sacralidad, un invisible que podía manifestarse cuando el intérprete llegaba a un grado de relajación y transparencia. Sumado a esto, las lecturas de ciertos textos védicos y con el aporte de Jacobo Romano y Jorge Zulueta cuya amistad me acercó al mundo de la más reciente música contemporánea (Berio, Ligeti, Xenakis, Cage, Cowell, Stochausen, Bark, Rabe, Pauline Oliveros), contaba entonces con múltiples disparadores para los ejercicios que constituyeron *Symphonía*, presentado sobre el final de la temporada 1968.

El proceso de este trabajo fue desplegándose simultáneamente como búsquedas de abordaje, desde diferentes propuestas, a un tema sin nombre, algo que iría revelándose por sí mismo, sin estructura preconcebida ni acción predeterminada.

"Hay un mundo sin fin,

un ser sin nombre, de quien nada puede decirse; es distinto de todo lo que se oye y se dice.

No se ve allí forma, cuerpo, longitud y anchura.

No puede decirse con palabras de la boca; no puede escribirse en el papel".[63]

La intención fue explorar casi radiográficamente al individuo en sus confrontaciones anímicas con su propio organismo, en los ritos sociales, en sus sueños, con respecto a la fragmentación, a la disolución individual, a una idea de integración cosmogónica.

La idea del despojamiento cuajó en una despersonalización de los intérpretes, con cuerpos expuestos y cráneos y rostros unificados de blanco, sin rasgos personales; una sociedad emparentada con familias de insectos o culturas fantasmales.

---

62 Nacido en el Reino Unido en el año 1925, Peter Brook es uno de los grandes creadores del teatro contemporáneo. Ha sido director de la *Royal Shakespeare Theatre* en Inglaterra; en Francia fundó el *Centre International de Recherche Theatrale* y el *Centre International de Créations Theatrales*. Su obra como director teatral es considerada excepcional; parte de esa producción deslumbrante ha sido llevada al cine bajo su propia dirección. Autor de numerosas publicaciones, *El espacio vacío* (1968) es uno de sus textos más celebrados y en él, Brook se plantea el hecho de la validez del teatro y propone cuatro significados diferentes para la palabra teatro: habla de un teatro mortal, un teatro sagrado, un teatro tosco y un teatro inmediato. Considerado un texto fundamental sobre teatro moderno, *El espacio vacío* ha sido señalado como un lúcido ideario de enorme vigencia.

63 Palabras védicas.

Percepciones abría el espectáculo-ceremonia, con las palabras védicas transcriptas anteriormente, en la voz grave de Juan Silbert, en la oscuridad.

Sobre la pantalla de cine en la boca del escenario se proyectaba un film de Walmo —Luis Weksler— realizado con la técnica de Norman McLaren, el cineasta radicado en Canadá, que experimentaba con la imagen y el sonido, y dibujaba directamente sobre la película. El resultado era un vértigo de líneas coloridas y sonidos con formato de sección, sin desarrollo, comienzo ni final.

Sobre el fantasmagórico universo sonoro de una pieza de L. Berio, Omaggio a Joyce, construida con voces, susurros y palabras fragmentadas provenientes del *Ulises* y "siguiendo los procedimientos constructivos del propio Joyce" (cita de Pablo Fessel), un juego aleatorio de flashes con ritmos y duraciones irregulares iluminaba u oscurecía intermitentemente diversas acciones inconexas. Suspendidos en el espacio, fragmentos de cuerpos, torsos, cabezas, miembros, blanqueados con cal, tejen un *plafond* con el clima de un laboratorio alquímico, una clínica o un altar con sus exvotos. Una figura sentada de perfil, con la cabeza inclinada, señala inmóvil una situación de espera, un consultorio, quizás un hospital. Por la periferia escénica transcurren pequeños grupos alternando traslaciones con poses fijas, congelamientos de formas vacías, obsesivas. Las "poses" están numeradas y se suceden en un orden libre, provocando puentes de movimiento diferentes. Otra figura conduce fuera de escena a la primera, un guía, una enfermera. Los grupos quedan aleatoriamente en la oscuridad o en la luz, sin patrón fijo. Un grupo mayor atraviesa el primer plano, se detiene y con las manos apoyadas en el suelo flexionan irregularmente las rodillas en forma gimnástica emitiendo vocalmente números telefónicos, en varios idiomas. La impresión de estas acciones incoherentes, los discursos simultáneos y fragmentados, la ausencia de expresiones y el automatismo urbano creaban una masa social, un tejido de formas panorámico, como visto a la distancia.

Entra un "portador" con un envoltorio en papel. Las acciones se detienen y la atención se focaliza en el "objeto". Luego de una inspección por el tacto, el olfato, el gusto, la mirada, o la escucha, el papel es rasgado y se expone su contenido: la persona; un cuerpo aún vacío de voluntad, control y cultura. Tomándola como modelo ilustrativo o punto de apoyo, otro personaje ejecuta una "conferencia" analizando y diseccionando las partes del cuerpo y sus funciones, con un lenguaje puramente gestual, pero lleno de contrastes dinámicos. Recorre los engranajes mecánicos articulares, la red nerviosa o sanguínea, el sistema digestivo, o ausculta el corazón, reflexiona y expone conclusiones.

La situación no carecía de humor y la tensión aumentaba con el intento de manipulación en la acción de hacerlo caminar. La intervención de los "otros" y sus teorías contradictorias desencadenan un tironeo del objeto y resulta en una batalla por su posesión, que se llamó *Tempestad* por el choque de las fuerzas exteriores.

Ceremonia, sobre una textura sonora de Ligeti, introduce a cinco figuras femeninas envueltas en un largo lienzo de gasa de hospital sobre el que se proyectan líneas ondulantes horizontales. Como aguas curativas se hacen cargo del objeto - despojo con un minucioso y maternal tratamiento. La nutrición, la transmisión vital de estas "madres" cobra una dimensión mayor cuando rasgan el lienzo en cinco larguísimas tiras que ondulan y ocupan todo el espacio para luego envolver el cuerpo con fría dulzura.

Noche mágica continúa narrando esta odisea metafórica introduciendo una unidad con inicio, desarrollo y desenlace. Una cúpula celeste de puntos luminosos proyectados y destellando en los cuerpos infiere un carácter cósmico a la escena. Con el protagonista enfrentado a una elección entre tres figuras asociadas a lo aéreo que ejecutan breves variaciones (a la manera de Apolo y las musas) este llega a acoplarse con la elegida, en un singular apareamiento desprovisto de animalidad. Un lánguido solo de flauta de A. Hovaness atravesaba este acoplamiento ritual que se interrumpía con la reaparición del grupo alado en vertiginoso mutis.

Noche violenta contrasta la serenidad anterior con una danza para hombres donde aparece el vigor animal de la supremacía masculina.

Sacrificio remite a una versión en negativo —lo negro suplantando lo blanco— de las cinco mujeres de *Ceremonia*. Esta vez las madres negras, portadoras del impulso tanático y la aniquilación.

Fracciones es otro ejercicio sobre la fragmentación, quizás sobre la idea del descuartizamiento del cuerpo en el cuadro previo, pero ahora desprovista de toda emoción. En silencio y con un telón negro en la boca del escenario con perforaciones reticulares al estilo de las primeras tarjetas de computación, los intérpretes improvisan por detrás una serie de acciones intrascendentes y despojadas de todo elemento dancístico. Solo se perciben secciones: pies, torsos, cabezas que el ojo del espectador conecta arbitrariamente en procura de alguna lógica desarticulada.

Collage fue producto de un proceso de observación de la conducta social cotidiana. Este ejercicio que fue también presentado separadamente con el nombre de Gestos, era llamado, entre nosotros, La Fiesta. Una obra de

Stockhausen fue el soporte sonoro sobre el que este material gestual —encuentro, saludo, formalidad, conversación, comer, beber, discutir, cantar, celebrar, excitación, descontrol, seducción, disolución— fue utilizado como temas de improvisaciones con pautas formales mutantes pero estrictas. El naturalismo del gesto sufre un proceso deconstructivo a través del congelamiento, los contrastes dinámicos, las interrupciones, la amplificación o la minimización, la alteración de velocidades, la repetición y la exploración de niveles y direcciones.

Esta sección requirió una cantidad extra de ensayos hasta llegar a encontrar y automatizar los códigos de las improvisaciones, más por la definición de los modismos que debían ser evitados y que se encuentran arraigados en la formación del intérprete, que por las reglas para seguir.

Reflexión fue una síntesis de los materiales expuestos en las escenas previas, bajo la forma de un largo desfile de individualidades atravesando el espacio unidireccionalmente en la zona posterior, lo que le otorgaba un distanciamiento de ensoñación. El protagonista - objeto - observador ubicado de espaldas, inmóvil, en primer plano y en la oscuridad, es una prolongación de la mirada del espectador. La caravana recupera jirones de imágenes pasadas, hasta acumularse en una totalidad coral, estática, en la que, finalmente, el observador se introduce y se disuelve para integrar la fuerza anónima de un firmamento.

Sobre este grupo final inmóvil, *Himno*, presentaba la reproyección del film de Walmo, ahora con los cuerpos como pantalla de una vida intensa, colorida, vertiginosa, en la quietud.

Los procedimientos experimentados en *Symphonia* fueron empleados en trabajos posteriores. El tema gestual atraviesa *Escenas de familia*, *Quimera*, *Noche de ronda*, *Boquitas pintadas* o *Torito*. Pero no creo que estas piezas utilicen exclusivamente este recurso. Siento que el gesto significante y utilitario reside como un carozo oculto en el interior de las manifestaciones más abstractas y subjetivas como un estado primario del que procedemos, así como los sueños envuelven núcleos emocionales reales.

Los puntos de luz proyectados de *Noche mágica* fueron reutilizados en *Stelle* y otra larga lista de personajes con cráneos calvos recorre el repertorio, a veces, con una estética compartida con Renata Schussheim.

Todo era un ejercicio de aproximación a otros modelos, por lejos más perfeccionados, y en busca de apropiación de sus modos. En el camino germinaban nuestras propias voces.

El siguiente paso del Ballet del San Martín fue un ejercicio de homogenización técnica. Sobre el *Magnificat,* de Bach concebido en el plan

coreográfico como un arte de la barra entre la destreza deportiva y la alabanza religiosa, fiesta del cuerpo y del espíritu en conjunción. Sin olvidar que la obra de Bach es una celebración gloriosa de la Virgen —no se la representa concretamente—. Ella es el común denominador de todas las variaciones, la energía del ballet, el canto al eterno femenino inspirador. Se habían integrado a la compañía Bettina Bellomo, Andrea Bengochea, Mario Galizzi, Freddy Romero, Oscar Tártara, Julio C. Guiñez y Rodolfo Olguín todos de gran solvencia en las técnicas académica y contemporánea. Excepcional fue la integración de Freddy Romero, proveniente de la compañía de Alvin Ailey. Este soberbio bailarín nacido en Venezuela llegó a México en los años cincuenta, el momento dorado de la danza moderna mexicana, donde se formó con Guillermina Bravo y Anna Sokolow, y ya contaba con una notable experiencia como intérprete en ese país y en Nueva York, con Alvin Ailey. Su llegada a la Argentina, donde posteriormente desenvuelve una relevante actividad como pedagogo, es en compañía de su esposa, Bettina Bellomo, quien había surgido de la escuela del Teatro Colón y que muy joven integró el cuerpo de baile de ese teatro para pasar luego al Ballet de Cuba dirigido por Alicia Alonso.

Con las disciplinadas clases de Ilse Wiedmann, el grupo fue adquiriendo un corpus y un espectro más amplio de posibilidades. Ilse, exbailarina del Teatro Colón, es una de las columnas de esta compañía y transmite los saberes heredados de Esmée Bulnes, Aída Mastrazzi o Gema Castillo, pero, sobre todo, de sus experiencias como bailarina del Ballet de Stuttgart, Alemania, dirigido por John Cranko y en el que interpretó obras de este y de Macmillan junto con Marcia Haydée, Egon Matsen y Richard Cragun. Otra importante influencia pedagógica fue marcada por Peter Wright.

Con *Magnificat*, Ilse asumió la responsabilidad de imprimir claridad de líneas, limpieza y pureza de estilo a un grupo de personalidades ricas y con buena disposición, pero a causa de su diversidad con un estilo desafinado en su conjunto.

El ejercicio logró su propósito y homogeneizó las diferencias ajustando nuevas posibilidades técnicas.

En 1968, David Stivel dirigió *Libertad, libertad, libertad* en el Teatro Ateneo con su Grupo Gente de Teatro, en el que intervinieron Bárbara Mujica, Marilina Ross, Emilio Alfaro y Carlos Carella. Stivel me convocó para colaborar en el trabajo corporal de los actores. De esa participación privilegiada surgió mi acercamiento a dos personas que ocuparían lugares especiales en mi carrera: Emilio Alfaro y Carlos Cytrynowski, a quien pertenecía la escenografía.

Para *Libertad, libertad, libertad*, Cytrynowski había imaginado un mecanismo de cajones que surgían unos de otros con un sistema estroboscópico. Quedé impresionado por la racionalización del espacio y el talento de Cytrynowski con la mecánica teatral y física. Al año siguiente le propuse realizar el proyecto escénico de *Magnificat*, en el San Martín. Hasta ese momento, Carlos contaba con una gran experiencia en el teatro de prosa, y esta sería su primera experiencia con la danza. La obra pedía amplitud y se utilizó la escena abierta con la caja escénica a la vista. Sin embargo, un objeto le dio un nuevo sentido. A partir de la abstracción estructural de un gigantesco órgano, Carlos trabajó una construcción de múltiples tubos con paralelismos y cortes transversales apoyada en rampas que le otorgaban perspectiva, una estilización con la grandiosidad de una catedral. La imagen no distraía la atención, se complementaba armoniosamente con las formas coreográficas, ellas también tratadas como objetos sonoros, como una suma de voces participativas en el genial coral Bachiano. Muchos escenógrafos han esquivado este término para mencionar la autoría de sus trabajos. Para algunos implica una pretenciosa artificialidad que no se ajusta con sus principios.

La esceno-arquitectura se aproxima al tratamiento de un diseño espacial no decorativo, más inteligente y sincero, surgido de la estrecha colaboración con autor - director - coreógrafo.

El compositor Lukas Foss, alumno de Paul Hindemith y creador del Conjunto de Cámara de Improvisación, compuso en 1967 una serie de ejercicios sobre música Barroca. *Phorion*, sobre el Preludio de J. S. Bach de la Partita para Violin in E major, fue inspirado por un sueño de "torrentes de sonidos del Siglo XVI enjuagados de sus adherencias terrenas por las olas del océano". Utiliza como base el Preludio en un nuevo contexto con la aplicación de procedimientos aleatorios. La melodía se traslada por diferentes grupos de la instrumentación para clave, órgano eléctrico, guitarra eléctrica y cuerdas, y es por momentos silenciada. El tema de Bach ondula por diferentes intensidades hasta desaparecer o irrumpe sorpresivamente en el momento que corresponde a su ejecución lineal. El empleo del silencio activa un oído interno, los sonidos resuenan en la mente produciendo un particular discurso similar a las ideas que se anuncian, desaparecen, se recuperan y se pierden con la volubilidad de un océano interior. Este mismo discurso, semejante al proceso en la composición del movimiento, me indujo a poner en el cuerpo el diálogo entre el coreógrafo y sus intérpretes - ideas, que, a veces, obedecen a cierta lógica armónica, a veces, se desvanecen en la inmovilidad del vacío y el

silencio, o se rebelan imponiendo sus propias voces. Utilizando a un "autor" como hilo conductor, el espacio escénico se convierte en una pantalla mental en la que se introducen los bailarines caminando neutralmente, súbitamente corporizan fragmentos de frase y se retiran o son reemplazados por otros que la completan, la repiten, la multiplican pasando vertiginosamente de un tono camarístico a otro sinfónico.

Me interesaba, especialmente, el proceso de un universo deshilvanado que súbitamente asumía la materialidad y solidez del cuerpo revelando sus estructuras internas físicas y mentales.

La teatralidad de las situaciones, la concentración, los interrogantes, el límite entre lo manifestado y el vacío, la acumulación y el derrumbe, conducían a una conclusión paradigmática. La obra se independiza, el autor se elimina, de todo ello queda un residuo anímico intemporal: *Opus 0*.

Con *Aleatoria* penetré resueltamente en el campo de la improvisación. Sobre una compaginación sonora que incluía la risa de una mujer (La risa de Ramona según figuraba en el catálogo sonoro), los balbuceos de un bebé, o una receta culinaria, los bailarines improvisaban sobre ciertas pautas precisas: solo caminar, el movimiento convulsivo, transiciones, el juego, literalidad y absurdo, resonancias, culminaciones. Los diferentes ejercicios se llamaron Pasos, La risa de Ramona, Puertas, Bebé feliz, El vuelo interrumpido, Torta de manzana, Ecos y Apoteosis.

Como ejercicios, *Opus 0* y *Aleatoria* alivianaron el repertorio con un tonificante aire de juego.

Gloria Contreras (1934-2015) constituye una figura mayor de la danza contemporánea mexicana. Guillermo Raigosa García se refiere a esta maestra y coreógrafa: "[…] Sus facultades creativas causan asombro; ha estructurado un amplísimo repertorio en sus bailarines, casi doscientos ballets, que comprende desde los cantos del siglo XII hasta las más recientes composiciones musicales de vanguardia en México.

Resulta explicable la creatividad coreográfica de Gloria Contreras ante una de las más impresionantes lecciones que recibió de su maestro Balanchine, quien decía que antes de comenzar la creación de un ballet se debía estudiar a fondo la partitura musical, teniendo esmerado cuidado en que las ideas coreográficas surgieran de las frases musicales, de la métrica y el ritmo. […] Las coreografías de Gloria Contreras tienen un sello peculiar: se impregnan de poesía y en ellas se amalgama la escultura, la arquitectura, la mística, la matemática, la historia y la antropología. En una ocasión Balanchine le dijo:

'Tú no quieres hacer coreografía, tú lo que quieres es hacer poesía'. Y esa expresión ha resultado una verdad contundente."[64]

Gloria Contreras debutó en Buenos Aires como coreógrafa montando *Isóstasis* sobre música de Eduardo Mata, para el Ballet del San Martín.

En ese momento ya contaba con un bagaje creativo y un lenguaje propio que la habían conducido a crear su propia compañía en Nueva York, la Gloria Contreras Dance Co. En varias ocasiones demostró el agradecimiento a su maestro y mentor, George Balanchine, quien le encomendó varias piezas para el New York City Ballet. En un reportaje a la revista *Confirmado,* el 17 de agosto de 1969 declara:

"Solamente el ver su increíble actividad, su eterna insatisfacción, servían en mí como un impulso para seguir buscando, para no limitarme. Cuando el mismo Balanchine me pidió que hiciese una obra para su compañía, yo me sentí terriblemente asustada. Mi estilo era tan diferente al de él, que temí su disgusto o desilusión. Sin embargo, hasta llegaba a reñirme si veía que capitulaba ante alguna de las características ajenas a mi línea. 'Gloria —me decía—, yo soy el coreógrafo de mi generación, tú eres la creadora de la tuya y jamás debes mentirte'. Con él tuve todas las posibilidades para descubrirme; iba rompiendo día a día con antiguas vallas, lo que me fue dando autonomía, la conciencia de respetar mi danza. Pienso que fundé mi propia compañía con gran ingenuidad, sin darme cuenta de lo que era batallar por el sustento, el alquiler de una sala de ensayos o los siete dólares que debía pagarle por hora al pianista. Nuevamente, el maestro me facilitó sus salas para que yo pudiese trabajar con mi gente. Pero todo lo hacemos así porque hay unión, estamos en igualdad. Con ellos experimento y analizamos como en un laboratorio toda duda, toda sugerencia que pueda surgir. Creo que la inspiración depende de la atmósfera, los seres, los elementos con los cuales me enfrento. Por eso pienso que la renovación debe ser constante y fluida, por eso quizás mis bailarines, o yo, nos sentimos libres y siempre existe la comunicación. Y renovar, para mí, no significa fluctuar entre una y otra manera, ni tampoco los cambios abruptos. Todo radica en la sensación de que cada vivencia ha tenido su riqueza, y esta se acumula para que otra sea también distinta y fascinante. No creo que la danza sea literatura; es el movimiento, su dinámica, lo que tiene valor; es el espacio que encuentra a las formas, los ritmos que la impulsan, pero todo elemento ajeno actúa a veces en

64 Comentarios de la misma Gloria Contreras, entrevistada por Silvia Gsell durante su visita a Buenos Aires.

desmedro de su espíritu. No es necesario recalcarle al espectador lo que él mismo puede concretar con su imaginación. Hoy la danza puede ser tan universal porque no se adorna ni se envuelve con lenguajes que no le son propios".

Isóstasis alude al término geológico que se refiere a la teoría del equilibrio de las masas en el interior de la tierra. La coreógrafa, aunque se apoya en una base académica, utilizó calidades de densidad y fluidez magmáticas. Capa sobre capa, rupturas o resquebrajamientos, el tratamiento de los procesos de la materia traducido al movimiento resultó en una pieza de factura abstracta y no carente de cierta hondura.

La música de Eduardo Mata —iniciado en la composición por Carlos Chávez— para cuarteto de cuerdas y dos pianos "preparados", se instalaba entre los sonidos de lo instrumental y lo electrónico.

Alejandro Ginert, especialista dedicado a la difusión de la danza oriental, creó para el Ballet del San Martín *Krishnatantra*, sobre música tradicional de India.

La unión del Dios Pastor Krishna y su amada Radha dio lugar a un ejercicio de estilo de una complejidad que la compañía tuvo que enfrentar con especial concentración. Las técnicas de la danza de India utilizadas requirieron largas horas de adiestramiento en el dominio de la coordinación. La rigurosa tradición exigía un absoluto control sobre los mínimos movimientos —especialmente las manos o expresiones faciales— para lograr la fidelidad del vocabulario.

Como intérprete, puedo asegurar que esta aproximación a una técnica que requiere años de preparación y comprimida en el período habitual de un montaje coreográfico representó una abrumadora exigencia. El producto final ocultaba el esfuerzo con la liviandad de un velo poético.

No todos los procesos de trabajo condujeron a resultados felices y es a la distancia que aparecen conclusiones o tardíos aprendizajes. El suceso utiliza muchas máscaras y queda relativizado de acuerdo con las circunstancias, las tendencias del momento, la confusión de los objetivos, la receptividad del presente y muchos otros peligros del quehacer coreográfico.

En la danza, un fracaso no cuenta con una segunda oportunidad. El hecho está exclusivamente condicionado al momento al que pertenece.

En un momento de euforia no es difícil quedar "pegado" a un proyecto que nos tiente porque nos parezca original, o porque se produzca una forma de enamoramiento con su tema. Creo que algo de esto ocurrió con mis exploraciones en el mundo de la alquimia. Transitaba en ese momento un viaje

íntimo iluminado por la idea del "trabajo sobre sí mismo", enunciado por las lecturas de Gurdieff y Ouspensky. Estos textos difícilmente son tratados con indiferencia. O se advierte en ellos algo grande o se reacciona violentamente. Resonaron en mí con el impacto de un choque, algo que aparecía al margen de lo cotidiano. La oscura sospecha de habernos convertido inconscientemente en máquinas bajo la presión de influencias exteriores, de soñar que estamos despiertos, de sostener la ilusión de comprendernos entre nosotros cuando no se es capaz de comprenderse a sí mismo, la idea de eliminar la mentira en uno mismo con sus falsos conceptos, de romper la cristalización de la imagen de progreso y cultura, de disolver los apegamientos e identificaciones, me precipitó en una azarosa búsqueda. El proceso alquímico, tal como lo concibe Jung en transformación personal, me fascinó como el viaje de Ulises por su laberinto interior y en su consonancia con el proceso coreográfico. Con estas premisas seleccioné una serie de obras del compositor argentino Mauricio Kagel[65], quien vivió en Alemania por más de cincuenta años y es considerado un verdadero renovador que propuso una inusitada apertura de las fronteras musicales. Afirmando que "todo aquello de lo que se pueda sacar un sonido es un instrumento en potencia"[66], Kagel introdujo en la escena musical todo un arsenal de artefactos sonoros que van desde juguetes de niños a objetos encontrados. En el marco de este posicionamiento abierto y versátil exploró todos los recursos del lenguaje musical. Afirmaba que la ejecución pública de la música siempre había conformado un hecho teatral y, convencido de que la música nunca puede disociarse del elemento teatral, creó el Teatro Instrumental que promueve una especial asociación entre ambos campos escénicos.

La música de Kagel y la de otros autores contemporáneos que utilicé en *Symphonia* me llegó a través de Jacobo Romano quien integró el Grupo Acción Instrumental en los años sesenta.

Los cinco cuadros constitutivos de *Visiones herméticas* fueron Caída, Sol Negro, Sol Blanco, Sol Rojo y Paraíso. De una Trinidad como representación del Creador emerge la pareja original, materia sobre la que el alquimista podrá elaborar su proceso; después de la Caída —el pecado original, la expulsión de la unidad, la escisión—, la obra alquímica procura la reconstitución, la unión

65 Ver Anexo I.

66 Aranda, Pablo: Conversación con Mauricio Kagel, consultado en: http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/118442/Conversacion-con-Mauricio-Kagel.pdf?sequence=1

de las naturalezas opuestas, lo masculino y lo femenino. Esta primera faz está relacionada con el elemento tierra. En Sol Negro la materia sufre la disolución de la muerte a través de la nigredo o proceso de putrefacción —la separación de sus elementos, el sufrimiento psíquico— para, a través de la mortificación del fuego, diferenciarse y retornar a su propia oscuridad. Se trata de una muerte espiritual, una disociación psíquica a partir de la cual algo será liberado de la mayor de las dolencias: la melancolía. Sol Blanco refleja el lavado bautismal, regido por el agua purificadora de la vida. Sol Rojo alude a la *conjunctio*, el casamiento alquímico, las bodas reales de la plata y el oro bajo el dominio de Venus, la Diosa del manto rojo, para llegar finalmente al Paraíso recuperado, a la renovación del Rey como alegoría de la resurrección, al final de una transformación espiritual y moral.

Las pinturas de Jerónimo Bosch, pintor medieval del 1400 y precursor del surrealismo, especialmente *El jardín de las delicias*, influyeron en el tratamiento coreográfico de los grupos de Paraíso, así como las texturas y colores de Gustav Klimt, pintor austríaco del 1900 de la corriente *art-nouveaux*, en el vestuario, en el que colaboró la pintora Josefina Robirosa.

Un texto extraído de la *Tábula Smaragdina* —Siglo XII— arrojaba subjetivamente ciertos enunciados:

"Es verdad, sin mentira, cierto y muy verdadero. Lo que está abajo es como lo que está arriba; y lo que está arriba es como lo que está abajo para realizar los milagros de una cosa única.

Y así como todas las cosas han sido y son provenientes de uno, todas esas cosas han nacido de esa cosa única por adaptación.

El Sol es el padre, la Luna es la madre, el viento la ha llevado en su vientre, la Tierra es su nodriza, el telesma (perfección) de todo el mundo está aquí.

Su poder no tiene límites sobre la tierra. Tú separarás la Tierra del Fuego, lo sutil de lo espeso, suavemente, con mucha destreza.

Él sube de la Tierra al Cielo y en seguida baja nuevamente a la Tierra y recoge la fuerza de las cosas superiores e inferiores. Tendrás así toda la gloria del mundo porque toda oscuridad se alejará de ti.

Es la fuerza fuente de toda fuerza, pues vencerá todo lo sutil y penetrará todo lo sólido.

Así el mundo ha sido creado".

Semejantes contenidos filosóficos no podían encontrar en la danza más que una aproximación confusa. Aunque Doris Humhrey en *El arte de crear danzas*, advierte sobre los peligros de afrontar temas en que no sea la acción danzada

la que ofrezca un nuevo matiz de sentido ausente en su estado original: "No se puede filosofar con la danza"[67], no supe comprender esta amenaza.

A pesar de lo atractivo de ciertas imágenes, proyecciones de pinturas de Josefina Robirosa, pinturas de su mano en ciertas prendas de vestuario —las correspondientes a los elementos—, la coreografía se despeñaba detrás de sus significaciones. La búsqueda de la imagen y la importancia del tema predominaron sobre el cuidado del vocabulario y la acción. Esto produjo una descompensación, un distanciamiento emocional. Hoy lo veo como un frustrado intento que paradójicamente terminó representando lo contrario de lo que intentaba evocar.

1969 marca una escalada terrorista, el agitamiento estudiantil, el estallido del Cordobazo[68], el activismo sindical, el asesinato de Vandor, el alunizaje de la Misión Apolo y la clausura del semanario Primera Plana. Esta publicación, junto con las actividades vanguardistas del Instituto Di Tella, acompañaba la renovación estética, el lenguaje y la sexualidad promoviendo la aparición de nuevos autores en literatura, artes plásticas, teatro y música. Figuraron entre sus redactores Tomas Eloy Martínez y Ernesto Schoo. Otra dicotomía gobernaba la realidad; por un lado las violentas fricciones sociales y por otro el impulso estético y los atrevimientos temáticos y formas de discurso. En esta atmósfera de aparentes contradicciones, la producción cultural asumía el rol de despresionar y contener simultáneamente al imaginario colectivo.

Por esos días llegó al Teatro San Martín una invitación cursada por Mr. Maurice Guillot desde Francia; el arquitecto Fernando E. Lanús ejercía la Dirección General del Teatro San Martín y Osvaldo Bonnet la Dirección Artística y la convocatoria era para que el Ballet participara en la VI Muestra Bienal de Jóvenes Artistas. Yo mismo se la entregué, en manos propias, al secretario de Cultura Alberto Obligado. Finalmente, la gira contó con el

---

67 *El Arte de crear danzas*. Op. Cit., p. 36.

68 El 29 de mayo de 1969, en la ciudad de Córdoba (Argentina) obreros y estudiantes ganaron las calles marchando en contra de las políticas de ajuste económico y represión impuestas por la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. Esta rebelión popular, conocida como *El Cordobazo* contó también con el apoyo de vecinos que se sumaron a los cientos de obreros y estudiantes universitarios; los manifestantes fueron brutalmente reprimidos primero por la policía provincial y, posteriormente, por el ejército que logró ocupar la ciudad y sofocar la rebelión popular, en la tarde del día siguiente. Se estima que la represión arrojó veinte muertos y cientos de manifestantes detenidos.

auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto durante la gestión del Dr. Hernán Lavalle Cobos.

Luego de la incertidumbre inicial, vino el dificultoso trabajo del planeamiento y la organización que movilizó a autoridades, técnicos y artistas. Se anuncia entonces el viaje del Ballet del San Martín como participante de la VI Muestra Bienal de Jóvenes Artistas que se realizaría en París (octubre de 1969). Dicho festival integra a todas las artes, requiriendo que las obras que se presenten sean de carácter moderno y experimental.

La delegación fue conformada por veintiséis bailarines y doce técnicos y administrativos.

Se presentaron tres programas con las siguientes coreografías: *Visiones herméticas, Symphonía, Presentación, Halo* y *Concierto de ébano,* de mi autoría; *Casa de puertas, Tango,* de Ana Itelman; e *Isóstasis,* de Gloria Contreras.

Del 7 al 11 de octubre se realizaron funciones en la Salle Fernand Gémier del Teatro Nacional Popular, con la presencia del embajador argentino: Horacio Aguirre Legarreta.

Entre el público, Alejo Vidal Quadros, Sergio Mata, Françoise Gilot de Picasso y Jean Vilar, quien partiría pocos días después rumbo a la Argentina invitado por el teatro San Martín a dictar un curso para directores, escenógrafos y actores. Cuando llegó a Buenos Aires, Vilar declaró su impresión positiva y "el valor de crear y mantener un conjunto de ese mérito" (*Clarín*, 19 de octubre 1969).

Muchos y muy elogiosos fueron los comentarios recogidos por nuestro trabajo a lo largo de esta gira que nos llevó también a España y a Londres.

En la edición del 10 de octubre de 1969 de *Le Parisien*, con la firma de Gilberte Counand se publica la siguiente nota:

"Los organizadores de la manifestación bienal internacional de jóvenes artistas han estado muy acertados en elegir al Ballet del Teatro San Martín, donde el joven coreógrafo y director artístico Oscar Araiz nos revela un talento digno de los coreógrafos más famosos, con su ballet *Symphonia*: de una hora y media sin interrupción de danza, de música contemporánea y refinamiento visual ¡y ni un segundo de aburrimiento!

Esta *Symphonia* reúne cuerpo de ballet y solistas (sin orden jerárquico). La danza se nos presenta en sus formas más racionales, las técnicas clásicas y contemporáneas inseparables; en sus adagios en el suelo se suceden encadenamientos puramente clásicos, los cuerpos se liberan de su pesadez siguiendo el ritmo de las músicas de Berio, John Cage o, simplemente, la voz humana. Al comienzo Oscar Araiz parece comprometerse en los senderos de los

americanos Cunningham, Taylor o Nikolais para encontrar más tarde su camino y nos introduce en un mundo onírico gracias a su sabiduría de la iluminación y la danza. Oscar Araiz posee una maestría poco común para componer movimientos sobre las proyecciones de filmes concebidos para su obra; sus bailarines animan estas proyecciones, sus cuadros se convierten en pinturas en movimiento, música viva, y llegan a formar una síntesis de las artes plásticas".

Mientras que en *Le Combat*, el 9 de octubre, Mathiew Galey sostiene:

"Los espectadores fueron conquistados inmediatamente por las numerosas composiciones escénicas que dan a la danza del ballet argentino una vitalidad a la cual el público parisino se había desacostumbrado."

Nuestra gira continuó por España con presentaciones en Valladolid, el 15 de octubre y en el Teatro Calderón, en el marco de las celebraciones por el V Centenario del Matrimonio de los Reyes Católicos y en Madrid, Teatro de la Zarzuela, 16 al 20 de octubre bajo el patrocinio de Teatros Nacionales y Festivales de España cuyo embajador en España era el señor César Urién.

Durante el mes de noviembre presentamos nuestro programa en Londres, del 6 al 12 en The Place. En esta oportunidad la crítica dijo lo siguiente:

"La presentación anoche en Londres del Ballet del Teatro San Martín ha sido más que un éxito: una revelación. Con interminables ovaciones han saludado al director Oscar Araiz y su compañía al final del espectáculo de hora y media, que han dado bajo los auspicios de la Embajada de Argentina, en el Club de Ballet más moderno y de más exigente criterio profesional de la capital: The Place.

Dense prisa y vayan todos los que puedan a ver los tres programas que ofrece la compañía durante su estancia de seis días aquí" —insta el crítico del *Times* en un artículo encomiástico— y continúa: "Como yo, es probable que nunca habían ustedes oído hablar antes del Ballet del Teatro San Martín, nuestra ignorancia es excusable ya que la Argentina está muy lejos, que la compañía se formó tan solo hace diecinueve meses y que esta es su primera vuelta por Europa. Pero después del espectáculo de ayer, confío en que tendremos muchas ocasiones de volver a verla y de seguir sus actividades […]. Después, en la recepción ofrecida en el mismo *foyer* del teatro por el embajador y la Sra. Mc Loughlin, discutían los espectadores con ese calor que solo suscitan los auténticos acontecimientos. Los unos —quizás la mayoría— preferían la primera parte, con el *Tango* interpretado por Araiz y *Halo*, dúo de amor de extraordinaria ternura y fluidez que había levantado interminables aclamaciones reflejadas hoy en las críticas de prensa. Otros muchos se hallaban

aún bajo la impresión que les había causado *Symphonia*, que hace resurgir, detrás de nuestra fragmentada condición humana de cada día, la unidad liberadora y eterna del espíritu […]. Sí, quisiera volver a verlo todo ahora mismo". (*Times*, 31/10/1969).

El *Daily Telegraph* se muestra más reservado, reconoce el "poderoso impacto, la nobleza y el lirismo" de los ballets presentados ayer, pero les achaca cierta "frialdad y falta de humanidad". Para el crítico del diario conservador, que recuerda que "Araiz estudió con Dore Hoyer, la cual fue discípula de la gran innovadora alemana Mary Wigman […] la compañía del Ballet del Teatro San Martín es, sin la mayor duda, nieta del movimiento alemán de baile moderno de los años 1920".

En relación con este comentario, solo puedo responder con mi reconocimiento y valoración hacia ese movimiento que fuera parte importante de mi formación, ya que este ha sido injustamente desacreditado. Yo me sentiría feliz contribuyendo a que su importante aporte sea nuevamente reconocido. Procuro inspirarme particularmente en cómo trata la utilización del espacio y en la dinámica, de una manera general. Me satisface el señalamiento de las influencias en nuestro trabajo. Sin influencias no existiría evolución. La originalidad en estado puro no existe.

Las apreciaciones del *Daily Telegraph* ofrecen el más acendrado contraste con la impresión de la gran mayoría de los que asistieron a los debuts londinenses de nuestra joven compañía. Estos destacaban, que, "además de expresar con sumo arte y valor el sentir moderno", nuestros programas ofrecían una síntesis de elementos hondamente latinoamericanos, sean estos musicales, plásticos o aun filosóficos.

Los numerosos comentarios, críticas y publicaciones coincidían en destacar el "sacudón" que habían producido en Londres los siete espectáculos presentados por los bailarines del teatro Municipal San Martín de Buenos Aires. Señalaban que, en mi rol de director, yo había sido completamente desconocido en Gran Bretaña, hasta ese 30 de octubre en que presenté mi primer espectáculo en el Club de Ballet The Place, el centro de danza experimental más sobresaliente, profesional y exigente de Inglaterra y, quizás, de Europa. Todos los diarios y publicaciones de Londres nos dedicaron artículos, unos ditirámbicos, otros más severos, desencadenándose una especie de polémica, algo que —al decir de los críticos— "era mucho más envidiable y prometedor que un triunfo para un grupo de jóvenes que se reunieron hace exactamente dieciocho meses".

Uno de los momentos más emotivos —y que también fue registrado y ampliamente difundido por la prensa— fue cuando Dame Marie Rambert, fundadora de la primera compañía británica de ballet, antiguo miembro de la Compañía Diaghilev y profesora de todos los coreógrafos eminentes de Gran Bretaña, al final del espectáculo, se acercó a saludarme y, en presencia de los críticos, comentaristas, bailarines y personas del público, me pidió que "retornara pronto". La prensa difundió esta escena afirmando que Dame Rambert no había hecho otra cosa que expresar el deseo unánime de espectadores y críticos, aun los más reticentes.

Fernau Hall, de *The Daily Telegraph* fue, de lejos, más impresionado por *Casa de puertas,* de Ana Itelman: "Esta suite de danzas, mostrando en un modo semiabstracto el tema de la obra de Lorca, está realizada de una manera que indica claramente cuánto ha trabajado con los pioneros de la danza moderna germana y americana. Utilizando los fuertes ritmos de la música de Carlos Surinach pone en escena una serie de simples y atrevidas danzas con contenido dramático. Lo mejor fue 'la madre' en la que Susana Ibáñez intimida por la implacable austeridad de Bernarda, y 'canto pasional' con Irma Baz (como Adela, la menor de las cinco hermanas encerradas en la casa) ostentando la enagua roja como un orgulloso símbolo de su virginidad perdida".

A nuestro regreso, algunos medios locales se hicieron eco de los reconocimientos y de los elogiosos comentarios que los críticos europeos habían dedicado a las presentaciones del grupo, y se escribieron algunos artículos que lo consideraban como parte de un fenómeno cultural más amplio. Destacaban, en este sentido, el éxito y el reconocimiento que obtenían en Europa otros argentinos sobresalientes, entre los que mencionaban a Jorge Lavelli, como director teatral, a Borges, Cortázar y Sábato como escritores, a Le Parc, Josefina Robirosa, Berni, Pettoruti y tantos otros como plásticos, para señalar que estos hechos nos mostraban como una potencia cultural. Concluyendo en la pregunta sobre "¿Qué pasa entonces? ¿Por qué seguimos rumiando frustraciones en tantos campos? ¿Por qué nos interrogamos y nos negamos? ¿Para qué tanta especulación teórica? ¿No sería mejor recordar la frase de Ortega: 'Argentinos a las cosas'? Porque cuando nos ponemos —como Araiz— parece que salen".

La consagración…, estrenada por AADA en el Teatro San Martín el 4 de julio de 1966, fue montada simultáneamente con mi primera experiencia en el Teatro Colón, una nueva versión de *Estancia* con música de A. Ginastera,

y estrenada con cinco días de diferencia, el 9 de julio, en función oficial. La Asociación Amigos de la Danza vuelve a incluir el ballet de Stravinsky para su programación de agosto y septiembre y paralelamente el director del Teatro Colón, Juan P. Montero, me propone montarla para el Ballet de ese teatro. En 1967, la Argentina recibe la visita oficial del Príncipe Heredero Akihito y la Princesa Michiko de Japón, para quienes se organiza una función de agasajo en el Teatro Colón. Directamente desde el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, Nicanor Costa Méndez "sugiere" que *La consagración*… forme parte de ese programa, al que concurrirían el presidente Onganía y su señora.

Al día siguiente de la función, desde la Dirección, recibo noticias de la indignación sufrida por el mandatario argentino y, especialmente, por su esposa frente al erotismo de la obra, con lo cual queda nuevamente "sugerida" su exclusión del repertorio. Pero fue a partir de esas circunstancias que se desencadenan acontecimientos con penosas consecuencias en años posteriores, cuando la censura se convierte en un mal peor: la autocensura. Por alguna fortuita asociación, mi suceso con el tratamiento de la sexualidad en *La consagración*…, y que yo consideraba una estilización subjetiva más cercana a la fertilización vegetal o a formas de cópulas animales que a un manual ilustrado sobre las relaciones sexuales, me convirtió en el coreógrafo oficial de cuanta bacanal escénica se presentara. Pasaron así por mis manos la de Sansón y Dalila, Moisés y Aarón y, claro, *Bomarzo*.

Ese mismo año coreografié *El mandarín maravilloso*, un ícono de la música del siglo XX, en un programa Bartok, acompañando la ópera *El castillo de barba azul*. *El mandarín*… fue concebido como una pantomima danzada de corte expresionista con un argumento lineal y cierto realismo al que ataqué por diversos flancos, de la misma forma en que Bartok logra superar el peso narrativo. En el caso de la partitura, este triunfo de la música sobre el "tema" se alcanza por la exuberancia de ritmos —a veces sincopados— armonías y timbres y una intensidad llevada al límite.

En el aspecto coreográfico, me tocaba alejarme de la pantomima tanto como pudiera para elaborar una sucesión formal cada vez más compleja exacerbando la técnica y, a la vez, un intento de exteriorizar el virtuosismo de los intérpretes. Norma Fontenla y Gustavo Molajolli en los roles de La mujer y el Mandarín imprimieron en sus interpretaciones una calidad "regia", por sobre las emociones humanas que les tocó evocar. El argumento puede parecer un tanto ingenuo: los tres hampones que obligan a prostituirse a una mujer para atraer como carnada a las víctimas con propósitos de robo y crimen, la

"exposición" de la mujer en su vidriera, la aparición mágica del mandarín, una víctima que resiste todo crimen y que solo la satisfacción del deseo consumirá, convierten a la pieza en una alegoría del deseo mismo: vivo con la insatisfacción, perdido cuando la mujer se entrega voluntariamente.

El recorrido entre las emociones de una mujer violentada por el sistema, aceptando sin otras opciones convertirse en una máscara deseable, hasta el convencimiento de su entrega sexual al maravilloso, fascinante, hipnótico Mandarín —otra cultura, otra dimensión— exige un proceso interno semejante al de una liberación paulatina pero irrefrenable. En ese momento de plena "liberación" social sobre tabúes y preconceptos, poner en escena una situación prostibularia no podía escandalizar a nadie. Pero en nuestra argentinidad donde todo tenía su doble negativo (o positivo), ya venía sonando un rumor de supervivencias tribales.

A veces, entre las personas que se consideran, ya por sus categorías, responsabilidades o actividades, más próximas a un entendimiento sensible, se descubren verdaderos demonios de la interpretación. Esta polaridad no me escandaliza ni sorprende; me resulta, más bien, otra afirmación del hilo delgado que separa los opuestos. Una reconocida solista del Ballet del Colón con "influencias" en el poder de turno, al ver *Halo* manifestó (un dúo amoroso que trasciende los cuerpos a través de la luz) cuántas nuevas ideas de gimnasia sexual iría a practicar esa noche.

Víctor Massuh transcribe un artículo de 1970 publicado en *La Nación* con el título de "El hechicero de la tribu":

"Que en la Argentina hay organismos del Estado que queman libros e impiden su entrada al país, efectúan cortes en las películas y prohíben representaciones teatrales, no es novedad. Es una costumbre vieja que no molesta y ya forma parte de la fisonomía colectiva. A ratos, alguna protesta airada advierte que el mal existe e irrita a aquellos que sufren sus síntomas en un grado más alto: los artistas, los jóvenes, los intelectuales. El Estado hace oídos sordos porque tal vez considera que se trata de una cuestión política. Nada de eso. La censura agrava uno de nuestros males mayores: la autorrepresión del argentino por miedo a los riesgos del crecimiento. Por el terror a la madurez, el habitante de este país asesina cotidianamente su libertad. La censura es una supervivencia anacrónica, un rasgo que aún perdura de la mentalidad tribal. Es un resabio de aquellos ritos prohibitivos mediante los cuales el hombre arcaico quería defenderse de lo desconocido porque lo consideraba portador de fuerzas malignas. Prohibiendo la entrada de lo nuevo, el mal quedaba conjurado y

alejado. El hombre primitivo defendía, de este modo, el orden paradisíaco, intemporal e inamovible de la tribu. En nuestro caso, la censura viene a aliarse a las supervivencias tribales del argentino y quiere impedir su tránsito a la modernidad. Es el instrumento de un país estático, temeroso del cambio y la innovación, que rechaza el acceso a una Argentina dinámica y abierta. Hechicero de la tribu, el censor asume una función sagrada y preserva a la comunidad de esos asedios demoníacos: libros extranjeros, secuencias pornográficas, obras subversivas, ideas ajenas a nuestro tradicional modo de vida.

La censura es, además, la expresión de un organismo social débil e inseguro. Rechaza las ideologías foráneas porque su contextura endeble no soporta una confrontación: teme ser barrido por ellas. Condena aquel filme por inmoral dado que su propia moral es incierta. Impide la circulación de un libro subversivo, porque su precaria filosofía social puede ser subvertida por algo menos que un libro. Utiliza el pretexto de la infancia para agraviar adultos, pero su comportamiento es el de un niño tembloroso. La prohibición del censor es la reacción neurótica de un organismo que ya no puede resistir desafío alguno. Para pisar sobre seguro suele invocar un fantasma venerable y vacío de sentido, un recurso de mala fe: el "estilo argentino de vida". ¿Alguien puede descifrar lo que esconde esta fórmula enigmática? Por último, la censura se asienta en el prejuicio de que los argentinos deben ser orientados y guiados tutorialmente hacia la verdad, el bien y la belleza. Ellos no pueden distinguir, por ahora, entre lo negativo y lo positivo: deben ser llevados de la mano. El censor afirma su autoridad en verdades absolutas legitimadas por la tradición, la Iglesia, la ética social o el simple peso de la costumbre. Como esta tutoría se ejerce sobre adultos, no es difícil percibir lo que enmascara: en un nivel menor, la desconfianza de los compatriotas; en un nivel mayor, el puro autoritarismo, el ejercicio encubierto de una desmesurada voluntad de poder. Resabio de la tribu, debilidad interna y autoritarismo: tales los rasgos más salientes de la censura. Porque agravia a la inteligencia argentina, sus organismos deben reducirse a su estricto cometido: la protección de la minoridad. En su actual fisonomía, contribuye a afianzar las estructuras mentales que el argentino debe superar y vencer. Obra a favor de sus supervivencias tribales, su inseguridad y la necesidad de un tutor. Fomenta su mayor mal, el que le impide respirar y vivir: la autorepresión".

En 1967, bajo el poder de Onganía, se prohíbe la representación de la ópera *Bomarzo*, de Ginastera - Mujica Láinez, un hecho del que mucho se ha

escrito y hablado. La obra se había presentado en Washington, Nueva York, Los Angeles, Zurich y Londres.

La repercusión y los comentarios del propio Ginastera refiriéndose al protagonista como un "hombre de nuestro tiempo porque lucha con el sexo, acepta la violencia y se atormenta por la ansiedad metafísica de la muerte" resultaron urticantes para la Comisión Honoraria y Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales y para su presidente que, sin haber presenciado ninguna de sus presentaciones, dictaminaron su prohibición por decreto aduciendo que "el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual que determinan la inconveniencia de su representación; particularmente en un teatro perteneciente a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, a la cual le corresponde por imperio de su ley orgánica la vigilancia de la moral pública y el ejercicio del poder de policía de costumbres". (Ivana Costa, *Clarín*, 27/04/2002).

Durante los primeros días de enero de 1970, el director técnico del Teatro Colón, Roberto Oswald me propone realizar las danzas del segundo acto de la ópera *Moisés y Aarón*, de Arnold Schoënberg. El mismo Oswald firmaría vestuario y escenografía con la régie de Ernst Poettgen y Janos Kulka en el podio orquestal. Otra bacanal y otra orgía con bestias sacrificadas, devoraciones, vírgenes y sacerdotes. Maximiliano Guerra como uno de los niños sacrificados.

Ana Itelman se había reestablecido en la Argentina, donde inició una etapa de hondura creatividad y pedagogía, especialmente en su Estudio de Teatro Danza (actual Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín), en el Ballet del Teatro San Martín antes de su disolución, y luego desde la nueva compañía creada en 1977 por Ana María Stekelman, el Grupo de Danza Contemporánea, hoy Ballet Contemporáneo. Al volver de la gira por Europa, sobre el fin de la temporada de 1969, Ana Itelman presentó un proyecto basado en *Fedra*, que comenzó a ensayarse en forma de laboratorio.

Sus ideas no requerían un planeamiento previo. El material analizado dictaría sus propios lenguajes y mecanismos, con la premisa de una edición visual y teatral presente en lo que sería un montaje para ser filmado, transformando la sala Martín Coronado en una suerte de estudio de filmación en el que se desarrollaría la tragedia. Ana propuso que los dos interpretáramos a Fedra e Hipólito, su hijastro, pero luego aceptamos que sería más práctico delegar esos roles en otros intérpretes: Doris Petroni y José Carlos Campitelli.

La primera semana de febrero se retoman los ensayos de *Fedra* y al mes siguiente se inicia con el montaje de *Moisés y Aarón* en el Colón y el de *La consagración de la primavera* para el Ballet del San Martín. Cuatro años habían pasado desde las ofuscaciones oficiales —todo el Gobierno de Onganía—, y, aunque el presidente de la nación era el mismo, la institución y la compañía eran otras. Al comunicar a la Dirección del San Martín, Arq. Fernando Lanús y al director artístico Osvaldo Bonet mi propósito de reposicionar la obra, debí enfatizar el hecho de que no había existido una prohibición oficial sobre ella (algo que los medios tergiversaron). Presentí una atmósfera de temor por violar cierto orden y que mostraba, a la vez, su fragilidad, su apariencia, un fantasma sin rostro.

El montaje de *Fedra* requiere más tiempo y avanzamos sobre *La consagración*…, que se reestrena a principios de mayo con cierta incertidumbre, luego de un ensayo general para críticos y especialistas invitados, y de cuya reacción se decidiría —o no— su presentación. Con este clima de examen obtuvimos una respuesta propicia y las funciones tuvieron una excelente recepción. Ana María Stekelman y Freddy Romero asumieron los roles protagónicos. Los ecos de los aplausos no se habían apagado cuando en el gobierno, la preocupación de los altos mandos por el alza del costo de vida y la inestabilidad social producen una confrontación en la que una junta militar intenta hacer cambiar el rumbo a Onganía. El expresidente Pedro Aramburu es secuestrado y se da a conocer públicamente el grupo Montoneros, algo difícil de clasificar, ubicado entre la izquierda, el nacionalismo y el peronismo.

Fedra exige más ensayos; mientras continúa el proceso, se presentan programas con reposiciones. (*Isóstasis - Halo - Dobletres - Sinfonía índia*).

Onganía es destituido. Una concentración civil en Plaza de Mayo es disuelta por la Policía y poco después el Gral. Levingston asume la presidencia. Las autoridades del Teatro San Martín me comunican su inquietud frente a los contenidos de *Fedra*. Aquí aparece un punto de oscuridad sobre el origen de estos temores, que rechacé por su vaguedad e inconsistencia. El fantasma reaparecía. Hablé con Ana sobre la situación, quien sorpresivamente dejó en mí la decisión de interrumpir el montaje. No hubo dudas en que se debía seguir adelante.

En una entrevista previa al estreno, Itelman expresa con sus propias palabras (*Panorama*, 7 de abril 1970):

"Se trata de una conjunción de teatro y baile. Me propuse que las cosas fluyeran naturalmente, sin tener en cuenta las técnicas teatrales ni las danzables.

El tema es *Fedra*. Los textos, inspirados en Eurípides, Racine y Unamuno, son míos; surgieron, básicamente, de los ejercicios de improvisación que coordiné con el elenco de la obra". La parte musical del espectáculo, que se estrenará en el transcurso de este mes en la Sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín, es una compleja compaginación de sonidos reales con partituras. Los sones y gorgoritos de Lucas Foss, Penderecki, Morgana King y Billie Hollyday se mezclan con la furia del viento, del mar, de la tormenta, del galope de caballos. Y entre otras cosas, Hipólito deberá darse una riesgosa ducha en escena. Esta nueva versión de *Fedra* se llamará *Fotomontaje para cine*, y su nombre propicia un equívoco, porque no está anunciando la inclusión del cine en el espectáculo, sino la de su dinámica, de su posibilidad de pasar de un primer plano a una vista panorámica, de su confianza en la compaginación como clave narrativa.

La elaboración de la coreografía, como la de los textos, partió de la improvisación y de las necesidades del grupo. Sin esquemas prefijados, fue surgiendo espontáneamente una poética del movimiento. Lo mismo ocurrió con el vestuario, ya que el especialista Claudio Segovia penetró en ese universo que se estaba gestando y participó desde adentro en su concreción definitiva.

El coro es, a veces, la conciencia de *Fedra*, otras, su memoria. En el intrincado laberinto de lamentos y de seres humanos en busca de un destino que conforma el drama, Itelman insertará un nuevo recinto central, espléndido y misterioso: el del puro movimiento de los cuerpos.

Finalmente, se realizó el 27 de junio una función para público invitado (al estilo del realizado con *La consagración*…) con autoridades, algunos especialistas y funcionarios. La situación de examen volvía a repetirse. El temor a la inconveniencia proyectaba sus fantasmas. Frente a las debilidades, el sensacionalismo de algún medio proyectó los suyos, y en este sentido también algunas circunstancias similares a presuntas censuras se repetían. Al día siguiente la compañía inició una gira de funciones en el sur de la provincia y durante el mes de julio la Sala Martín Coronado fue ocupada por los ensayos y estreno de *Romance de lobos*. Recién en agosto y septiembre el ciclo de funciones de *Fedra* pudo completarse. Pero los venenos ya actuaban, inoculados en todos nosotros.

Fedra está integrada por 12 cuadros:

1. Cuando cenamos. Lugar: en el comedor
2. En el cuarto de Hipólito. Lugar: cuarto de Hipólito y el de Fedra niña.
3. Mis días y mis noches. Lugar: cualquiera

4. Los que viven en mí. Lugar: cuarto de Fedra y la calle.

5. La imagen más persistente. Lugar: café.

6. Enrique se borra. Hipólito. Lugar: cualquiera.

7. Agonizo en Hipólito. Lugar: en la calle.

8. Agonizo por la gente. Lugar: en la calle.

9. Agonizo de soledad. Lugar: cuarto de Fedra.

10. Mi amor criminal. Lugar: en el cuarto de Fedra e Hipólito en el comedor.

11. Cuando viven los cachorros. Lugar: cualquiera.

12. Cuando me cenen. Lugar: en el comedor

Fueron sus intérpretes: Fedra: Doris Petroni, Fedra niña: Andrea Bengochea - Hipólito: José Carlos Campitelli - Enrique: Enrique Zabala - Cristina: Cristina Barnils - Traspunte: Lía Jelín.

Gente: Cristina Barnils - Andrea Bengochea - Norma Binaghi - José Carlos Campitelli - Susana Ibañez - Virginia Martínez - Mauricio Wainrot.

Transcribo a continuación el texto que acompañó el programa de mano:

"*Fedra* se mueve en medio de una sociedad implacable que la obliga a vivir y morir precariamente. La anécdota es simple; cuenta el amor de una mujer madura por su hijastro: Hipólito.

Al principio se planteó un esquema dirigido […] Más adelante la obra se trabajó por medio de los temas propuestos y la dirección se transformó en observación y captación del material ganado en las improvisaciones. A medida que el grupo adquirió confianza y se interiorizó del sentido profundo de Fedra, pudo —cada vez más— prescindir de la Dirección. Esta fase final representa, a mi juicio, el más importante resultado de este cúmulo de experiencias. El grupo puede interpretar una obra, en la medida en que la vive en escena, porque cada uno se adentra en su personaje a través de su propia individualidad.

Los actores - bailarines entran a un set donde se filman escenas de Fedra. La obra no tiene principio ni fin. Son escenas aisladas las que podrán montar como el espectador más lo desee". A.I.

A la presentación de *Fedra*, envuelta en oscuros temores, sucedió el estreno de *Romeo y Julieta* y la reposición de *El mandarín maravilloso*, novedad para el San Martín, tres años después de su estreno. El diario *Clarín*, en su edición del 18 de diciembre anuncia: "Largamente demorada por el temor de la censura en la más alta jerarquía del gobierno, la reposición de *El mandarín maravilloso* nunca tuvo lugar en el Teatro Colón, donde se estrenara hace más de tres años, pero al fin ha ocurrido en el San Martín, con el Ballet del Teatro dirigido por su autor, Oscar Araiz".

En una época donde los coreógrafos parecen temer a la sumisión a un texto musical o literario, donde la sola sugerencia de una anécdota parece poco recomendable, donde el vocabulario corporal pretende liberarse de las "formas culturales", esta versión de *Romeo y Julieta* puede parecer convencional. Y lo es en la medida en que se sirve del espíritu clásico que representa un retorno al equilibrio, a la armonía, a un principio ético.

Pero también deja de serlo, desde el momento en que ese equilibrio se rompe, se fragmenta, se distancia, se exterioriza.

Toda destrucción de formas provoca nuevas formas que con el tiempo devienen clásicas, y este espejismo representa la liberación necesaria para la renovación de la vida espiritual, psíquica y cultural.

La acción y los personajes se despliegan en el imaginario coreográfico no exclusivamente desde el libro, sí intensamente disparadas por la partitura de Prokofiev.

En el prólogo y en el epílogo se encuentran los momentos más abstractos, como dos polos despersonalizados entre los cuales la acción se inserta, se construye y se desvanece sin definirse ni en el espacio ni en el tiempo. Los temas musicales son los verdaderos personajes: atracción y repulsión - amor y dolor.

Prólogo: la serenidad clásica del movimiento —una barra, una clase— se disuelve frente a una fuerza dinamizante (una anticipación de Mercucio); las energías crecen y se liberan hasta convertirse en antagonistas. Se presentan los temas de movimiento que serán desarrollados posteriormente. La confrontación, la fractura y el dolor son inevitables. Lo blanco y lo negro incididos.

ACTO 1

Escena 1. El dormitorio de Julieta. Es claramente un juego: Julieta, niña, rechaza la revelación angustiosa de su femineidad. La Julieta del espejo, tema esencial del reflejo y la fragmentación, la induce a aceptar su imagen. La naturaleza por un lado y la sociedad por otro reafirman el reconocimiento; Julieta descubre que es Julieta.

Escena 2. El baile. Ritual mecánico. Toda la superficialidad de una sociedad industrial es portada por el cortejo de las costumbres sociales y morales, representado en un movimiento majestuoso. Simultáneamente, la atracción entre Romeo y Julieta crea un mundo aparte, una burbuja que parece ignorar la mascarada social.

La transformación de la Julieta 1.ra en la Julieta 2.da es un símbolo claro del pasaje de la niña a la mujer, y como en los ritos de pasaje en el mundo primitivo,

se la marca en la piel o se le da un nuevo nombre. Mudanza psíquica y social, las apariencias de Julieta hablan de un reencuentro con el trasfondo mítico, y no de una simbolización esquemática: las tres Julietas permiten confrontar sus diferencias y contrastes. Al final del baile, la transformación se cumple frente a nuestros ojos, la Julieta amante toma posesión de la escena.
Escena 3. El balcón. Realización del núcleo amoroso; el drama se anuda al mismo tiempo que el mito se cumple. Representando la estrecha unión de los amantes, la escena del balcón contiene a toda la pieza.

ACTO 2

Danzas populares. Los bailarines constituyen una especie de coro, un friso que sirve de fondo a lo que ocurre entre Mercucio, Tibaldo y Romeo: una confrontación que desemboca en violencia y muerte. Se trata de una progresión con estructura simple donde todo es arrastrado por el ritmo dramático. La lamentación de la Sra. Capuleto frente al cuerpo inerte de Tibaldo es la culminación de esta tensión.

ACTO 3

El dormitorio de Julieta. La 3.er Julieta asume la dimensión más dramática. Romeo queda limitado a un rol de *partenaire*. En esta escena se revelan los oscuros sentimientos y las relaciones conflictivas de la familia Capuleto. La muerte de Julieta es más psicológica que orgánica: ella se deja morir de soledad y ausencia de amor.

EPÍLOGO: LA CRIPTA

Aquí se realiza la conjunción del mundo de la noche y el mundo de la vida. Romeo reencuentra sus tres Julietas, es decir, alcanza a Julieta, la inalcanzable. Su muerte es la de tal imposibilidad.
Las máscaras se caen. Una configuración mística se libera a través de una memoria desenterrada. Como si las momias retiraran sus vendajes, sus memorias, sus deseos, sus sueños y se fundieran en imposible sublimación.

Esta versión de *Romeo y Julieta* fue creada por el Ballet del Teatro San Martín en 1970, y remontada para el Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro en 1974, el Joffrey Ballet de Nueva York en 1977, el Ballet de Ginebra en 1983, el Ballet del Teatro Argentino de La Plata en 2003 y para el Ballet del Teatro Colón en el 2005, siempre con los vestuarios de

Renata Schussheim. Su participación marcó la primera de una serie de colaboraciones ininterrumpidas entre ambos. El vestuario de la versión original llevaba la impronta setentista, combinada con formas medievales o líneas rusas. En la versión del Ballet de Ginebra el concepto estético se ciñó a una imagen más industrial, por momentos con cierto glamur, despojada de barroquismos. No existen espadas ni cuchillos ni venenos. El espacio escénico vacío, neto, fue apenas recortado por el movimiento de diferentes proporciones en el screen, y la utilización de un practicable que, de acuerdo con su posición, devenía lecho, balcón o cripta.

Los siguientes textos, en su mayoría extraídos de publicaciones, pueden resultar pesados, delicados y ofensivos. No están incluidos solo para restaurar el paisaje sobre el que se desarrollaron los hechos. Provienen de diferentes miradas y en su conjunto representan un grupo de signos del que, tal vez, pueda descifrarse cierta pesadumbre que hace a nuestro "ser argentino". Una vez más cito a Graciela Scheines: "Descifrar tal vez sirva".

1970

"Durante las presentaciones de diciembre, llegó a Buenos Aires Norman Singer, productor ejecutivo del City Center of Music and Drama Inc. de la ciudad de Nueva York. "Vino nada más que para ver al Ballet del Teatro San Martín, dirigido por Oscar Araiz, en las máximas creaciones de este: el jueves 26 presenció *Symphonia*, el viernes 27 un ensayo general de *El mandarín maravilloso*, y, al día siguiente, *Romeo y Julieta* para considerar la posibilidad de incluirlos en la programación del City Center". (*Panorama*, 1.ro de diciembre 1970).

1971

Las buenas maneras

"Un bailarín gana 700 pesos nuevos mensuales; Ilse Wiedmann, la directora de danzas, 900 y Oscar Araiz, director del Ballet del Teatro San Martín, 2 mil —contabilizaba el viernes último Susana Otero Leal, apoderada general del ausente Bochi[69]—. Ofrecimos restringirnos a los treinta millones de pesos viejos de la temporada del 70, aunque por ley todos los bailarines hubiesen debido

69 Sobrenombre de Oscar Araiz.

percibir aumentos. Pero fue inútil. Carcavallo[70] nos comunicó a principios de semana que no había presupuesto. 'El Ballet del San Martín se terminó'. Con este dictamen lapidario epilogaba la última semana una larga comedia de equívocos, cuyos comienzos se vislumbraron el 13 de enero, cuando la actriz Iris Marga asumía el cargo de directora artística del Teatro General San Martín. El 31 de diciembre habían caducado los contratos de 1970, cuya renovación todos daban por descontada: el indudable éxito de público del *Romeo y Julieta* de Prokofiev parecía haber consolidado tres años de trabajos consecutivos, con repercusiones visibles en Buenos Aires y en el extranjero. Solo dos días después de la ceremonia, sin embargo, Iris Marga comunicaba al atribulado Araiz que 'era improbable que contase con presupuesto suficiente para seguir manteniendo el ballet'. Por su parte, argumentaba la flamante señora directora, 'Giorgio Strehler tiene que venir a Buenos Aires para el montaje de *Los gigantes de la montaña*, de Pirandello, y esa visita eventual absorbería buena parte del presupuesto para 1971'[71]. De todos modos, la señora Marga no daba las cosas por perdidas: con su exquisita cordialidad de siempre aconsejaba a Araiz y su gente un peregrinaje a las oficinas de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, donde el titular Carcavallo habría de encontrar, sin falta, alguna solución.

Carcavallo fue, también él, terriblemente gentil. Deploró inmensamente estas imprevistas dificultades, se disculpó por no poder interferir en las decisiones de la señora Marga y negó que una partida —la famosa especial— estuviese disponible para solucionar el problema. De todos modos, tampoco daba él las cosas por completamente perdidas. Gente de tanto mérito como Araiz y sus bailarines no podían tener, a fin de cuentas, problemas demasiado graves. El consejo de Carcavallo fue de una cordialidad extrema: en su opinión, una nueva visita a la señora Marga allanaría, sin duda, todos los problemas. Entretanto, Oscar Araiz viajaba a Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado, mientras su gente quedaba en Buenos Aires para presenciar los últimos pasos de esta larga tragicomedia. El lunes 1.ro, fecha de la audiencia, la señora Marga no pudo atender a los peticionantes. Los atendió, en cambio, el director general

70 Francisco Carcavallo, por entonces Subsecretario de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires.

71 Se refiere al célebre director de teatro italiano nacido en 1921 y muerto sorpresivamente en Suiza en el año 1998. Propulsor del teatro político bajo el ideario brechtiano y creador del célebre Teatro *Piccolo* de Milán con el que creó un innovador estilo de interpretación y consiguió resonantes éxitos internacionales.

Emilio Villalba Welsh, quien muy gentil y solícito, lamentó sinceramente tantos problemas. 'Es el presupuesto el que nos tiene coaccionados' —confesó en tono quejumbroso, elevando sus manos hacia lo alto como si allí, en las ignotas alturas, estuviese el culpable de tantas injusticias—. El inasible Giorgio Strehler, entretanto, no ha firmado todavía contrato alguno con el Teatro San Martín, pero en nombre de su improbable visita se ha liquidado a uno de los equipos más talentosos de la vida artística porteña". (Revista *Análisis*, 9 de febrero de 1971).

"…Paradójicamente, el lunes 25 de enero llegó a Buenos Aires un contrato para la presentación del Ballet del San Martín en el City Center de Nueva York, a realizarse en diciembre del presente año, como consecuencia de una visita anterior a nuestra ciudad que efectuó, al solo efecto de constatar las condiciones del Ballet del San Martín, el director administrativo de ese centro, señor Norman Singer. Cabe preguntarse si para cumplir con nuevos planes de difusión cultural, cualquiera sea su dimensión, es menester cercenar los logros concretos con que ya cuenta nuestro país". (*La Nación*, 6 de febrero de 1971).

Las absurdas prioridades

"Las angustias burocráticas de los últimos meses agitaron a todos en coreografías espectaculares no imaginadas por los prodigios de Oscar Araiz. Cansados, los integrantes del Ballet Municipal se desplomaron sin elegancia, 'tiraron la toalla'. Esta vez, los azarosos *jetés* tenían poco que ver con la danza. Sí, con la huidiza solución económica prometida por Francisco Carcavallo (a poco de instalarse en la Dirección de Cultura de la Municipalidad). También, con las plañideras pero cordiales excusas de Iris Marga: 'Al hacerse cargo el nuevo Consejo Directivo del Teatro San Martín, Carcavallo les indicó la política de un presupuesto independiente para asegurar, al fin, la estabilidad económica del grupo. A menos de un mes del acto público, hoy, me encarga la tarea de informar que el Ballet desaparece'. El martes 2, Susana Otero Leal, coordinadora de la compañía, remitió un cable a Nueva York. Allí, invitado por el Departamento de Estado, Oscar Araiz atenderá, entonces, el entuerto provocado por el prestigio de su elenco en el exterior y la reciente medida: el rechazo de la contratación que el City Center extendiera al Ballet Municipal, previa visita de Norman Singer, su director ejecutivo.

El rosario de concesiones y prolongados cabildeos, protagonizados por Araiz y su *troupe* en el mes último, resulta kafkiano. Refiere Otero: 'Primero ofrecimos no aumentar la asignatura de treinta millones anuales que percibimos en los dos últimos años. Luego, siempre manteniendo el número original de bailarines —treinta—, resignamos un aumento de sueldo y aceptamos reducir las temporadas de trabajo de marzo a noviembre'. La nueva consideración del presupuesto de veintitrés millones tampoco sensibilizó a Iris Marga. Ocupada en esos días con la protocolar redacción de la carta invitando a Giorgio Strehler, el pope del Píccolo de Milán, la *directtrice* nuevamente derivó el asunto a Cacho Carcavallo. (*Primera Plana*, 9 de febrero 1971).

En medio de tanta desazón, los bailarines pudieron enterarse, finalmente, de que la Municipalidad tampoco podía pagar esa exigüidad de la que siempre estuvo excluido cualquier tipo de beneficio social, desde las zapatillas y equipos de trabajo hasta los aportes jubilatorios. La partida especial para promoción de espectáculos artísticos de la Dirección de Cultura, a su vez, había desaparecido tapada por los gorjeos célebres de la próxima temporada del Colón que serán televisados en su totalidad. La partida incluye doscientos millones de pesos obsoletos.

Previo un gratuito como advenedizo intento de cambiar la denominación del grupo por el de Ballet Moderno de la Ciudad de Buenos Aires, el director de Cultura pronunció la defunción de la compañía. "Ya sé que va a haber reportajes. Voy a defenderme desde aquí con un único argumento: contra una cultura para ocho mil espectadores facilitaré cultura para veinte millones de personas", clamó.

Detrás, quedaron treinta obras estrenadas y los trece mil espectadores —no los ocho mil de la estadística oficial— que en esos tres años habían gozado de un producto no tradicional del arte argentino. Era, tal vez, el momento de una nueva diáspora.

El error de la política oficial, sin lugar a duda, provenía de creer que, en materia artística, habría prioridades señaladas por el número de consumidores. Con tal criterio, habría que clausurar el Museo de Arte Moderno: sus salones apenas son fatigados por una reducida minoría.

"El caso de Araiz y su gente viene a sumarse al desmantelamiento del Di Tella, al quietismo de la industria cinematográfica y a la persistencia de la odiosa censura, al derrumbe de editoriales, al aumento de tasas de importación sobre elementos culturales, como los discos, a las dificultades crecientes para hacer un teatro que no sea crudamente comercial. Dentro de pocos años alguien

se preguntará '¿Cómo es posible que el San Martín no tenga un cuerpo de baile?'; y será cosa de empezar de nuevo". (Revista *Panorama*, marzo de 1971).

Por medio año los exbailarines del San Martín no se resignaron a la disolución de la compañía. Participaron de un homenaje a Manuel de Falla con el estreno de *El retablo de Maese Pedro*, concebida para Canal 7 con la participación de Gui Gallardo en el rol de *Don Quijote*, presentación de Jorge D'Urbano, producción de María Herrera Vegas, coordinación de Ernesto Mastronardi, dirección de Nicolás del Boca y Luis Pico Estrada como director del canal. Esta presentación inauguró un ciclo titulado Música para todos —uno de los más calificados de la televisión argentina de esos tiempos— que sorprendió por demostrar que la cultura no era ajena a la televisión y revirtió la crítica negativa. También con la producción ejecutiva de María Herrera Vegas se difundió el Ciclo Formas de la Danza, que codirigí con Ana Itelman. Los programas tenían un formato de presentación de diversos estilos de la danza y de reflexión sobre algunos de sus elementos constitutivos: la narrativa, la plástica, el humor, la improvisación, la coreografía instantánea, sonido y acción, voces y silencios, el trabajo con materiales, la poesía, el monodrama, la moda. Entre los invitados figuraron Marilú Marini, Ana Kamien, Adriana Coll, Silvia Blonstein, Estela Maris, Rodolfo Dantón, Marta Bendahan, Beatriz Amábile, Roberto Giachero, Alejandro Ginert, Marcia Moreto, Susana Zimmerman y su Laboratorio de Danza, Ana Labat, Juan Falzone y Graciela Luciani. Uno de los programas dedicado a las danzas clásicas de la India tuvo como invitada a Myrta Barvié. Pionera en difundir su conocimiento en Argentina, había pertenecido al cuerpo de baile del Teatro Colón de Buenos Aires, y en sus viajes a la India estudió bajo la dirección de eminentes maestros las antiguas danzas clásicas de ese país.

Completó sus estudios de Bharata Natyam en el famoso instituto Kalakshetra donde Rukmini Devi le dedicó especial atención. Fue discípula del gran maestro del estilo Odissi, Kelucharan Mahapatra, se graduó en el Instituto Kala Vikash Kendra de Orissa con el título de Nritya Visharad. Estudió el estilo Kuchipudi en la Kuchipudi Art Academy bajo la dirección del conocido maestro Vempati Chinna Satyam.

Myrta ha realizado innumerables recitales en toda la India y en ciudades de Asia, Medio Oriente, Europa, EEUU, Latinoamérica y, en especial, en Argentina. Su libro: *India, sus danzas clásicas*, editado por el Consejo Indio de Relaciones

Culturales en Nueva Delhi, se ha convertido en importante texto para los estudiantes de habla española de este arte, ya que es el único en dicho idioma.

Realizamos un espectáculo para la Asociación Cultural 5.ta Dimensión en el Teatro Metro y una gira a Mar del Plata auspiciada por el Cine Club Mar del Plata y el diario *La Capital*. Mientras tanto, dentro del oficialismo cultural, alguien observaba nuestra marcha obstinada en resistir a la disolución del grupo. Se trataba de Ricardo Freixá, Director General de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires, una figura que se recortaba del contexto oficial porque "no interfería en decisiones represivas"; sus acciones eran muy eficientes y desprovistas de toda burocracia. Freixá, que evitó toda figuración, ejercía desde un bajo perfil su labor de desentrañar las interferencias en las actividades culturales. Así logró confeccionar nuevos contratos para una nueva compañía: el Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires; negoció con las autoridades y realizó acuerdos con el Ministerio de Cultura y Educación y con el Teatro Cervantes, donde el nuevo ballet estableció su espacio laboral. Las presentaciones se realizaron en el Teatro Cervantes, el Teatro Coliseo —a través de la Fundación Cultural Coliseum— y en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín; durante el verano en el Teatro del Lago de Palermo, en los teatros Auditorium de Mar del Plata y Juan de Vera de Corrientes:

"La Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, en su inquietud por estimular y conservar para la cultura nacional a sus auténticos valores, el 19 de julio de 1971 dispuso por un decreto la creación, como cuerpo estable, del Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires.

Para ello tuvo como fundamento la destacada labor realizada por diversos conjuntos de artistas argentinos en el campo de la danza; quiénes introdujeron en esa tradicional disciplina una nueva corriente de singular vitalidad que, pese a su moderna concepción, no se aparta de la armónica cohesión y homogeneidad que exige de sus intérpretes". Fragmento del decreto de creación firmado por el intendente municipal Cont. Saturnino Montero Ruiz. Secretario de Cultura Prof. Francisco Carcavallo, Director General de Cultura Sr. Ricardo Freixá.

Transcribo a continuación una nota firmada por Ivana Costa y publicada en la edición del 27 de abril del año 2002 del diario *Clarín*:

"La ópera de Alberto Ginastera, basada en la novela de Manuel Mujica Láinez, fue prohibida en tiempos de Onganía. Narraba el odio desmesurado de un perverso. Fue un escándalo político-cultural.

Un 29 de abril de hace treinta años debutaba en el Teatro Colón la ópera *Bomarzo*, de Alberto Ginastera, con libreto del escritor Manuel Mujica Láinez. La función de Gran Abono mereció, al día siguiente, extensas crónicas en los diarios locales, no tanto —o no solo— por los méritos artísticos de la obra, sino por una cantidad de elementos que habían convertido la representación en un caso cultural y político. El Gobierno de Juan Carlos Onganía había prohibido *Bomarzo* cinco años antes por 'razones de moralidad pública', poco después del estreno mundial de la ópera en el Lisner Auditorium de Washington; por eso su llegada al Colón tenía un equívoco aire a desagravio.

Bomarzo había sido encargada a Ginastera en Washington y el compositor convocó para el libreto al autor de la novela original, Manuel Mujica Láinez, que había ganado por ella el Premio Nacional de Literatura.

cuenta una historia, en parte verídica, en parte legendaria, que Mujica Láinez escribió luego de su visita a Bomarzo, ubicada en la provincia de Viterbo, Italia. La ciudad, que a comienzos de los 60 tenía escasos trescientos pobladores, se encuentra alrededor de un antiguo castillo cuyo último habitante fue Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo. El hombre, al parecer, padecía una deformidad, odiaba a su familia y mandó realizar en su jardín una serie de impactantes y monstruosas figuras en piedra que todavía hoy se pueden visitar. Mujica Láinez imaginó a Orsini obsesionado por su perversión, por su impotencia y por la inmortalidad que le juraba un astrólogo.

Ginastera decía que se trataba de la primera ópera con estructura de *flashback*, porque comenzaba con la caída de Orsini, que es envenenado y ve pasar toda su vida ante sus ojos moribundos. Luego del estreno, la crítica norteamericana calificó a *Bomarzo* de "hito en la historia del arte" y de "obra maestra de la lírica moderna", elogió la "potencia indescriptible del libreto" y su "poder dramático feroz", y señaló la importancia del tema sexual.

Esta enorme repercusión alertó aquí a algunos sectores ultraconservadores, que ya habían prohibido una coreografía de Oscar Araiz para *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, e inmediatamente se pusieron en marcha para evitar el estreno de *Bomarzo* en el Colón. Habían resultado especialmente irritantes estas declaraciones de Ginastera: "Pier Francesco Orsini es un hombre de nuestro tiempo porque lucha con el sexo, acepta la violencia y se atormenta por la ansiedad metafísica de la muerte". El decreto municipal 8276/67, fundado en el dictamen de una comisión asesora, prohibió *Bomarzo*.

El titular de la Comisión Honoraria y Asesora para la Calificación Moral de Espectáculos Teatrales se llamaba Cándido Fernández. En su calidad

de "presidente accidental" de la institución, y a partir de los comentarios periodísticos publicados luego del estreno en Estados Unidos, Cándido dictaminó que "el argumento de la pieza y su puesta en escena revelan hallarse reñidos con elementales principios morales en materia de pudor sexual que determinan la inconveniencia de su representación; particularmente en un teatro perteneciente a la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, a la cual le corresponde por imperio de su ley orgánica la vigilancia de la moral pública y el ejercicio del poder de policía de costumbres".

Ginastera primero se enojó: "Leyendo el decreto —dijo— advierto con pavor que una gran cantidad de óperas deberán desaparecer del repertorio local, desde Mozart a Shostakovich, porque escenas de violencia o impulsos sexuales figuran en la mayoría de las óperas que conozco". Después prohibió toda representación de sus obras en los teatros municipales. Lo mismo hizo el compositor Luigi Nono, en ese momento de paso por Buenos Aires. En cambio, la jerarquía de la Iglesia hizo saber su beneplácito. "Desde el punto de vista moral, *Bomarzo* es inaceptable, y con mayor razón desde el punto de vista cristiano, dijo el cardenal Antonio Caggiano". Siento una gran pena al comprobar que el arte de personas tan bien dotadas puede exaltar las pasiones más innominables y presentarlas ante un público que aplaude una visión horrenda de abyecciones morales que no quiero nombrar".

Las mezquindades y miserias de algunos círculos del ambiente cultural local también salieron a la luz. El Sindicato Libre de Artistas Líricos se molestó más por "la propaganda al libro de Mujica Láinez" que por la prohibición en sí y reclamó a Ginastera la devolución del pago anticipado por su obra *Don Rodrigo*, puesto que el autor se había empeñado en que no se representara en el Colón. El Pen Club cuestionó, sobre todo, la coherencia de censurar aquello mismo que había ocasionado "un gasto público", porque Mujica Láinez y Ginastera habían sido enviados como embajadores plenipotenciarios a Washington para el debut.

La compleja trama que se tejió tras la prohibición es analizada en detalle en la investigación del musicólogo argentino Esteban Buch. Lo cierto es que, tras la caída de Juan Carlos Onganía, la dictadura decidió dar marcha atrás. Más carismático, el nuevo intendente, Saturnino Montero Ruiz, permitió las representaciones e hizo circular su fotografía posando con los autores.
El sábado 29 de abril de 1972, hasta los pasillos del Colón estaban ocupados. "Junto a respetables señores de frac —se lee en las crónicas de la época—

aparecían *smokings* de colores diversos llevados con donaire por jóvenes pelilargos". Quienes habían ido con expectativas desmesuradas, por las escenas motivo de censura, no fueron, quizá, satisfechos. El crítico Jorge D'Urbano decía días después en *Clarín*: "*Bomarzo* es un ejercicio escolar en materia de sexo y violencia" y que su osadía merecería "indulgente sonrisa". Al final de la función hubo algún silbido "acallado pronto por ovaciones entusiastas".

Diez días después del estreno, el martes 9 de mayo, Canal 7 transmitió la ópera desde el Colón y logró 14.2 puntos de *rating*, cifra altísima para sus promedios habituales. A pesar de los "lamentables inconvenientes de iluminación y sonido" que señaló *La Opinión* en su crítica a la televisación, el cálculo indicaba que medio millón de argentinos había preferido sintonizar *Bomarzo* en lugar de ver el programa astrológico de Tu Sam que pasaba Canal 9, El soldado Chamamé que se emitía por el 11, o la oferta de canal 13, que consistía en un programa del astrólogo Horangel seguido por el teleteatro Rolando Rivas, taxista.

Durante el período de ensayos de *Bomarzo* y con su nueva apelación Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires, el exballet del San Martín se refugia, como se dijo, en el Teatro Cervantes gracias a la intervención de Ricardo Freixá. Se inició una nueva producción *La reina de hielo*, basada en un cuento de H. Ch. Andersen: *La reina de las nieves.* El formato que convenía fue el de los ballets tradicionales, así como su tratamiento narrativo. Contar un cuento de la forma más simple y llana. Como prólogo, el diablo crea un espejo en el que todo lo que se refleja pierde su belleza y bondad para convertirse en monstruoso. Era evidente la alusión a la mirada moralizante que padecíamos. Una partícula de este espejo caerá en los ojos de un niño y se clavará en su corazón modificando radicalmente su óptica y sus sentimientos.

La oposición sentimiento/pensamiento se presenta como alusión al mito cíclico de la muerte invernal y del renacimiento del calor dispensador. La personalización de estas fuerzas encuentra sus máscaras en *La reina de hielo*, que gobierna sobre la serenidad y el silencio de la mente en oposición al afecto del personaje femenino, cuyo calor culminará descongelando ese imperio.

Utilicé una selección de temas de ballets de Peter I. Tchaikovsky. La danza de los copos de nieve de *Cascanueces* fue intervenida con una batería que le imprimió una síncopa jazzística, el *playback* del coro y la utilización de patinaje en el rol de "el viento", por Daniel Angrisani.

Ana María Stekelman y Freddy Romero ejecutaron una versión libérrima de *El cisne negro* en el 2.do acto. Para el final utilicé un fragmento de *El beso del hada*, la partitura que Stravinsky compuso sobre temas de Tchaikovsky, y que toma como argumento el mismo cuento de Andersen.

La temporada de 1972 se realizó en los teatros Nacional Cervantes, Municipal San Martín —con la primera dirección de Kive Staiff—, Teatro Coliseo y en el XIIIº Septiembre Musical de Tucumán, pero sería esta la última temporada con el apoyo oficial.

Norman Singer, el director ejecutivo del City Center de Nueva York que nos había visitado casi dos años antes con la propuesta de llevar el Ballet del Teatro San Martín, reaparece con un nuevo proyecto similar: una gira de 103 días y 75 funciones en E.E.U.U., Canadá, México, Centroamérica territorial, Colombia, Perú, y Chile. Pero el auspicio prometido por el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Municipalidad nunca se concretó. Con la venta de entradas abierta, la Pacific World Artists Inc. debió cancelar la programación anunciada.

Al término de nuestras contrataciones con la Secretaría de Cultura de la Municipalidad, la compañía se encontró nuevamente en estado de emergencia. Luego de varias reuniones y reflexiones compartidas, surgió una idea para evitar su desmembramiento: recurrir al formato utilizado en *Crash* cinco años antes, en el Instituto Di Tella, y montar un espectáculo de danza sobre la estructura de la revista musical, con números principales, pasacalles y *sketches* humorísticos; apoyada básicamente en la música del momento, ampliar el espectro del público, retornar al sistema de cooperativa, producir un espectáculo que permitiera una gran cantidad de funciones. No existía otra salida tratándose de un grupo tan numeroso: veinte intérpretes, asistentes, pianista y dirección técnica.

El teatro Odeón, luego de varios meses sin actividad, fue rentado por el empresario Buddy Day y puesto a punto con trabajos de refacción y reequipamiento técnico. Con solo veinte ensayos, la reapertura de la sala se produjo al estrenar *Araiz on the Rock* sobre temas musicales de Pink Floyd, Claudio Gabis y La Pesada, T. Albinoni, Cat Stevens, The Association, Franz Lizt, Emerson, Lake & Palmer, J. Strauss y Iron Butterfly.

Renata Schussheim y Susana Otero Leal compartieron el diseño del vestuario.

El inicio del espectáculo remitía al prólogo de *La consagración de la primavera*, con la sustitución de Stravinsky por Pink Floyd y Claudio Gabis. Otras coreografías relacionadas con el rock, Beat Suite, Coloquios, In-a-gadda-da-vida, fueron enhebradas con el clásico *Halo*, la *Rapsodia húngara*, el

Danubio azul o *Patio criollo*, a los que se sumaron algunos temas clásicos de jazz. Tal disparidad musical podría haber resultado explosiva. Sin embargo, el contraste resultó favorable. Tres líneas se entrecruzaban permanentemente: el humor, el lirismo y el rock visceral, envueltos en cierto glamur estético. Las técnicas clásica y contemporánea, la óptica "pop" y las alusiones folklóricas desfilaban animadamente invitando, incluso, a una franja de espectadores no especialmente seguidores de la danza. La alegría y la juventud de los intérpretes transmitieron una vitalidad a la que el público y los medios respondieron en forma inmediata. A las treinta funciones programadas en el Odeón iniciadas en marzo, continuaron una temporada en el Coliseo, el Teatro Argentino de La Plata, el Teatro Solís de Montevideo y una gira por las provincias que culminó en el mes de octubre. Gracias al suceso de este espectáculo, se inicia una asociación con el Teatro Odeón que prolongó el aliento del grupo.

Este impulso produjo nuevos trabajos. *Troupe* describía, paradójicamente, dos lecturas simultáneas: una planeaba vertiginosamente sobre la historia del teatro, sus géneros y estilos, la tragedia, el autosacramental, el circo, el vodevil, y, por supuesto, la danza; otra insinuaba la historia de una compañía de género indeterminado. En la búsqueda de materiales para el vestuario, un dato transmitido por Otto Weberg[72], me llevó a descubrir en un depósito los restos del Tamara Beck Ballet, que se radicó en Buenos Aires durante los años 1938 y 1947 al escapar de la situación europea. Recordé la misma situación vivida por el Original Ballet Russe del Coronel W. De Basil. El hallazgo y la asociación provocaron en el proyecto un giro inesperado y le dieron sentido a la segunda lectura de *Troupe*, la historia de una compañía.

INVENTARIO DEL MATERIAL ADQUIRIDO (PARCIAL):

. Rompimiento de rosas firmado por Alexandre Benoit (1938), diseñado en Milán para *Vals rosa*, presentado en la Exposición Mundial de Paris.
. Fondal de plumas de avestruz dispuestas en forma de abanico.
. Fondal mirage desierto y transparencia con oasis.
. Decorado bosque dramático (ninfas, sátiros).
. Abanicos de plumas. Flecos largos varios colores. Cortina chiffon azul francia (2 hojas). Fondal y 2 patas teatrito azul oscuro. Vitrina. Cortina azul corderoy. Cortina chiffon beige 2 hojas.
. Solista *Danza del fuego*. Pollera, corpiño, sombrero.

72 Ver Anexo I.

. Vestido hindú mirage. Pollera, 2 corpiños, manto.
. Capa blanca árabe satin. Capa árabe negra terciopelo reversible.
. Vestido gasa arco iris. Frac. 7 sombreros militares.
. 11 vestidos largos bordados con lentejuelas plata. "Revista".
. 2 sombrillas. 1 casaca lila laminada cuello verde traje oriental de hombre. 1 atado de plumas. Galera. 2 trajes hombre bordado marfil. Túnicas degradée. 2 tocados lentejuelas. 9 tutus románticos. 6 tocados novia. 3 vestidos charleston rojos con flecos.
. 1 traje cantante blanco bordado en canutillo cristal.
. 1 vestido negro encaje de noche. 4 blusas estonianas bordadas.
. Traje húngaro con aplicaciones en rojo y negro. 4 blusas húngaras bordadas diferentes. 1 blusa naranja. 4 boleros lentejuelas sin mangas. 9 toreras lentejuelas. 2 boleros rumba blancos. 1 chaqueta lame con incrustaciones en piedra. 1 chaqueta laminada y bombachón negro satin con borlas.

Freddy Romero había retornado de una temporada en la compañía de Alvin Ailey y se reincorporó al grupo constituido por Tony Abbott, Daniel Angrisani, Cristina Barnils, Betty Baz, Bettina Bellomo, Norma Binaghi, Enriqueta Falagan, Susana Ibañez, Doris Petroni, Hugo Travers y Mauricio Wainrot.

La banda sonora incluyó melodías de Richard Strauss, Deodato, New Trolls, Frank Zappa, Pierre Henry, G. Veloso, King Crimson, Osvaldo Calfat, Johan Dalgas Frish, Maurice Ravel, Emerson, Lake & Palmer, Yes, Anderson Howe, Colin Davis, H. Berlioz, The Electric Light Orchestra, Jeff Lynne, Waterman, Leon Russell y Adolphe Adam.

Así fue la absurda dramaturgia de esta alegoría: 1.er Acto. Preludio. Camarín. Drama. Grecia - Pastoral y bacanal - Intermedio religioso - Procesión - Cuadros vivos - Infierno. Las tentaciones de San Antonio. La extracción de la piedra de la locura. El carro de heno. Los siete pecados capitales. Autosacramental -Alegoría mística. El triunfo de la muerte - El espectáculo debe continuar.

2.do Acto. Obertura. Variaciones sobre Giselle.

En el programa se incluyó un "argumento" que parodiaba los extensos y relamidos comentarios de ópera o ballets de cuatro actos:

"Primer Acto. La *troupe* se despierta. En la intimidad de los camarines, de los carromatos, la familia teatral inicia el rito cotidiano de la preparación para el espectáculo. Después de las caracterizaciones, los maquillajes, los peinados y los

ejercicios de elongación, la *troupe* se dirige hacia el espacio donde se celebrará la representación: plaza, tablado, atrio, gimnasio, sala, pista o escenario; lugar de reunión en el cual tendrá efecto una manifestación de intercambio entre actores, mimos, bailarines, cantantes y público.

La *troupe* se presenta y en su desfile aparecen los prototipos del espectáculo que nos remontan al momento crucial durante el cual el primer gesto se manifiesta.

El espíritu del drama, mago-sacerdote, caracterizado a la manera de los primitivos actores griegos, enmascarado y calzado con coturnos, invoca y da aliento a las dos fuerzas opuestas y complementarias que provocarán el embrión de toda acción: luz/oscuridad, bien/mal, tragedia/comedia, vida/muerte. Estos dos seres se buscan y rechazan continuamente en un juego de comunicación y búsqueda de lenguajes.

Grecia. El dios Pan evoca con su flauta la melancolía de un amor imposible. Aparecen las bacantes atraídas por la sensualidad de la melopea y con ellas Dionisios o Baco que preside el cortejo de sátiros y ninfas, que con el mismo Pan celebran la orgía (es digna de destacar la presencia de Isadora Duncan en el cortejo). Intermedio religioso. Las tinieblas medievales se extienden sobre el arte escénico. La Iglesia lanza su anatema sobre la danza y la corrupción. Las imágenes del infierno, las torturas del alma, las tentaciones y los siete pecados capitales aparecen como alegorías amenazantes. La muerte cae implacable sobre unos y otros precedida por la peste. La Iglesia evidencia lo transitorio del paso por este mundo. Como en los misterios y autosacramentales, la nave del Mal, gobernada por Satanás, se enfrenta en batalla con la nave del Bien. El alma abandona la nave infernal para salvarse, abrazada por la Iglesia. El diablo y su tripulación naufragan, mientras los ángeles entonan un Aleluya. Pero también esta imagen es transitoria. El infierno de la guerra, común a todas las épocas, ensombrece la escena; la *troupe* es exterminada. Una vez más la muerte gana. Sin embargo, la vida se reencarna en un pequeño *clown*. El espectáculo debe continuar. Fin del primer acto.

Segundo Acto. Un cementerio. Las Willis, espíritus que aman el baile con pasión y que han muerto a causa de la infidelidad de sus amores, danzan y evolucionan al claro de luna. Myrtha, la reina del grupo, admite a Giselle en su macabra fraternidad. La acción se desenvuelve entre situaciones poéticas y fatalistas. Finalmente, la danza domina la escena sin ninguna explicación. Apoteosis. La *troupe* se despide".

En el período Teatro Odeón 1973-1975, existieron dos etapas claramente definidas por el tono de los trabajos. El primer año se caracterizó por *Araiz on the Rock* y *Troupe*, dos ejercicios fundamentados en la música popular del momento. Luego, la compañía se redujo y los trabajos buscaron otra hondura, la *suite para Cello Nº2,* de Bach; *Escenas de familia* sobre el Concierto para dos pianos de Poulenc; *Cotillón* con música de Satie; y *Canciones* de Mahler.

Con la composición de *Escenas*, la confrontación entre el sentimiento y el entendimiento hacia un objeto —en este caso la familia— descubrieron oscuros interrogantes sin respuestas en el corazón y la mente del chico que fui. No advertía entonces que "todo esto tiene que ver con la comunicación y la falla en la recepción de la comunicación que caracteriza el sistema familiar".73

El Concierto para dos pianos de F. Poulenc, con sus tensiones y rupturas emocionales, despertaron esos interrogantes en la forma de una especie de radiografía, como si encontrara los sentimientos ocultos y contradictorios de un núcleo social; el deseo, el terror, la ternura, el dolor y la desolación.

La mascarada tiñe de tragedia y humor negro la revelación de los gestos, algo peligrosamente cercano al lenguaje de los melodramas.

Cuando coreografié *Escenas* —originalmente llamado *Escenas de familia*—, partí de la idea de melodrama, de la intensidad y la amplificación del gesto para arribar al movimiento. Así pude objetivar la trama de las relaciones, infinitamente repetida en otros núcleos sociales en los cuales se juegan roles de poder, competencias, celos, posesión y también vulnerabilidad.

Sin ser autobiográfica, *Escenas* refleja en un espejo el absurdo entramado entre la ternura y la hostilidad, con un vocabulario que acude a la técnica de danza y a la gestualidad teatral. Este ejercicio melodramático ejerció un poder catártico en los espectadores. Con "escenas" de fácil identificación, producía un efecto emocional profundo y particular, en el sentido de "intimidad o confidencialidad".

Creado para cinco intérpretes que constituyen una célula familiar, las acciones se despliegan como las memorias desde una serie de retratos o de fotos recortadas, deterioradas, de un álbum familiar.

Estas pinturas no tienen continuidad, pero van constituyendo núcleos de acción que se cierran parabólicamente en una situación enferma. La literalidad musical le infiere un carácter cercano al del cine mudo, la situación dramática desborda en un patetismo tragicómico, la decadencia del lenguaje. Se juega con

73 Cooper, David (1972) *La muerte de la familia*, Buenos Aires: Ed. Paidós.

los maquillajes alusivos al melodrama, las profundas ojeras, la palidez enfermiza del sentimentalismo.

Escenas me reportó interesantes propuestas de compañías internacionales, reconocimientos y distinciones. Cuando fue montada para el Ballet de Ginebra —en 1980—, una institución psicoterapéutica requirió un registro en video a fin de ser aplicado terapéuticamente.

Escenas fue montado en el estudio de Olga Ferri y Enrique Lommi —cedido gentilmente— y estrenado por el grupo el 21 de marzo de 1974, en el Teatro Odeón de Buenos Aires. Posteriormente, fue remontado para el Royal Winnipeg Ballet (Canadá), Ballet de la Ópera de Hamburgo (con John Neumeier en el rol del padre), el Ballet del Grand Theâtre de Ginebra (Suiza) y el Ballet del Teatro Municipal de Sao Paulo (Brasil), donde recibió el Premio de la Asociación de Críticos de Arte y el Premio Governador do Estado.

Hoy todo ese fulgor se ha desvanecido. Lo que era patético podría leerse como trivial. Las sugerencias históricas no pueden competir con la implacable mirada sobre lo desactualizado. De *Escenas* no queda más que un valor melancólico, si puede decirse. Sin embargo, la rueda no se detiene. Cuarenta y un años más tarde de su estreno, el 27 de marzo de 2015, el coreógrafo brasilero Alex Soares presenta, con el Balé da Cidade de Sao Paulo, Cenas a 37 con la siguiente sinopsis en el programa: "*Cenas a 37* trata de la libre apropiación de los personajes de la obra Escenas de familia, coreografía de Oscar Araiz remontada en 1978 para el Balé da Cidade, y representa el dislocamiento de estos personajes tres décadas más tarde, con sus problemas, conflictos y reencuentros a partir de la muerte de un miembro de la familia".

En 1974, el Royal Winnipeg Ballet dirigido por Arnold Spohr se presentó en Buenos Aires. Esta compañía fundada en 1938 mostraba con armonía el cruce de la base académica con la evolución del neoclasicismo y la apertura hacia coreógrafos más contemporáneos. Una rápida mirada sobre su repertorio la define: Frederick Ashton, George Balanchine, Jack Carter, John Butler, John Neumeier, Gloria Contreras, Agnes de Mille, Kurt Joss, Anna Sokolow y Norbert Vesak, cuyo *What to Do till the Messiah Comes* constituía el suceso de ese momento. Mr. Spohr y su director asociado, Vernon Lusby, asistieron a una función de *Adagietto* y *Escenas de familia* en el Teatro Odeón mientras me encontraba preparando un triple programa para el Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro: *Magnificat, Cantábile* y el *Mandarín maravilloso.*

"Era un teatro pequeño y polvoriento, semivacío", recuerda Sphor, "y de repente salieron a escena con esta poderosa coreografía y mensaje; entonces me incorporé y tomé nota". (Uno de los ballets que vieron esa noche fue *Escenas de familia* que más adelante se convertiría en un clásico del repertorio del RWB). "Luego, cuando fuimos a San Pablo, nos invitaron a ver los ensayos de otra compañía y ahí bailaron *Adagietto* de Oscar y, en ese momento, otra vez pensé: '¡Guau!'. Sphor y sus colaboradores conocieron a Araiz en Río de Janeiro y de inmediato comenzaron las negociaciones para traerlo a Winnipeg"[74].

El Royal Winnipeg Ballet continuó su gira en Río de Janeiro, donde asistía los espectáculos y recibí la oferta de su director, Arnold Spohr. En octubre de 1974 se presentó *Adagietto* en el Centennial Concert Hall de Winnipeg, con la interpretación de Louise Naughton y Craig Sterling. En el mismo programa Mikhail Baryshnikov, junto con Gelsey Kirkland, se presentaba por primera vez luego de su deserción de la Unión Soviética, en junio, en la ciudad de Toronto.

"En el otoño de 1974, el Royal Winnipeg Ballet presentó, por primera vez, una pieza de Araiz: *Adagietto* sobre el cuarto movimiento de la *5.ta Sinfonía de Mahler.* Aunque tuvo una duración de tan solo diez minutos, casi les robó el show a las super estrellas invitadas: nada más y nada menos que Mikhail Baryshnikov *exdanseur* del Ballet Kirov, recientemente desertado de la Unión Soviética a través de Canadá, y Gesley Kirkland, del Ballet de la Ciudad de Nueva York, que hacían su primera aparición mundial como dúo".[75]

Se inauguró así un fructífero período (1974-1976) de colaboraciones con el Royal Winnipeg Ballet con reposiciones y una creación: *Eterno presente.* Entre los principales intérpretes se destacaban Louise Naughton, Bonnie Wyckoff, Craig Sterling, Bill Lark, Marina Eglevsky, Salvatore Aiello, Roger Shim y Eva Christiensen, algunos de los cuales integrarían el Ballet del Grand Théàtre, en Ginebra. Especial fue el encuentro con Bonnie Wyckoff cuya personalidad y talento produjeron en mí un fulminante enamoramiento que la transformó en mi intérprete/fetiche. Además de protagonizar roles principales, fue inspiradora de *Eterno presente*, la pieza creada para esa compañía. En el Ballet

---

74 Wyman, Max (1978) *The Royal Winnipeg Ballet, The First Forty Years*, Toronto, Ontario: Doubleday Canada Limited.

75 Íbidem.

del Teatro Colón, Silvia Bazilis asumió el mismo rol en 1979. Bonnie es uno de esos elementos precoces donde el sentido del movimiento, la teatralidad y la técnica se conjugan por encima del estilo. Su forma natural de apropiarse de roles la convertían en puro placer visual y anímico. Se la veía levitar como diluirse, prolongarse sobre una coreografía marcando un halo personal y único. Todas las tonalidades, el humor, el lirismo, lo dramático, podían convertirse en herramientas que dominaba con sorprendente comodidad.

Su presencia durante el período de Ginebra fue relevante y enriquecedora, un estímulo que sugería respuestas inmediatas. "…Cada vez que Bonnie Wyckoff danza, compruebo peligrosamente el deseo de bailar con ella. Ella hace percibir a la danza como una prolongación lógica de todo lo que la vida tiene de bueno…", escribía sobre ella Alan Levitan en *Providence Journal*, Rhode Island.

Francia se esforzaba aún por abolir la vieja oposición clásico/moderno cuando llegó la invitación de Jean Albert Cartier para participar en el Atelier Choreographique d´Angers.

Gracias al soporte del Fondo Nacional de las Artes y al Ministerio de Relaciones Exteriores, arribamos a Angers para presentar en reducido grupo un programa de cámara. Mayormente conformados por alumnas de danza clásica, los stages de jazz a cargo de Talley Beatty, danza moderna con Robert Cohan, o mimo con Pierre Byland, confrontaban las dificultades de jóvenes bailarines no suficientemente preparados para absorber esas especializaciones. Había conocido a Robert Cohan durante las presentaciones del Ballet del Teatro San Martín en The Place, Londres, donde ejercía la dirección artística. Formado en la Martha Graham School, Cohan pasó rápidamente a formar parte de Martha Graham Dance Company asumiendo el rol de partenaire de la genial creadora y el de codirector de la compañía. Invitado por Robin Howard, devino primer director artístico en el Contemporary Dance Trust de Londres y fundador y director artístico de The Place, London Contemporary Dance School y London Contemporary Dance Theatre, durante veinte años. Su apartamiento de la Compañía Martha Graham fue coincidente con el de Noemí Lapzeson, quien lo acompañó en el desafío de Londres.

Los coloquios en Angers promovían la exposición de la situación de la danza y las discusiones entre profesionales como Georges Skibine proveniente de Dallas, Vera Boccadoro con su experiencia coreográfica en el Bolshoi, Moshe Efrati de Israel y Alain Davesne de Tours. Entre los grupos invitados, el Groupe

du Cercle con coreografías de Robert Thomas estableció mi primer contacto con este intérprete y creador sorprendente, virtuoso, carismático. Robert provenía de una formación académica en Lyon y formó parte del Ballet del Siglo XX creado por Maurice Béjart, donde despertaron sus inquietudes por la composición e investigación coreográfica. Volveríamos a encontrarnos seis años más tarde compartiendo el período del Ballet de Ginebra.

Luego de haberse congregado como grupo independiente, de mutar sus nombres, de oficializarse, de recorrer el país y atravesar fronteras, de habitar sedes y refugios y retornar al ámbito independiente, mi compañía enfrentó el momento de su disolución. Algunos nombres acompañaron la trayectoria en su totalidad. Otros la visitaron como huéspedes transitorios. Todos compartimos la generosidad y creatividad de ilustres convidados, los fascinantes procesos de trabajo, la adhesión de públicos y medios especializados. Habíamos vivido íntimamente las transformaciones artísticas y personales. En el repertorio personal no faltaban los casamientos, los nacimientos, los cambios de objetivo y el despertar de nuevos intereses y vocaciones. Muchos aportaron su talento y dejaron huellas en los roles que crearon. Allí estaban naciendo futuros maestros, coreógrafos y directores. Personalmente, las oportunidades que recibía desde el exterior comenzaron a multiplicarse. Todas estas eran señales de una próxima separación.

El momento llegó durante el período vivido en el Teatro Odeón. Sentíamos con emociones contradictorias los rumbos inciertos que se abrían ante nosotros.

Si hubiéramos entreabierto la cortina de nuestro futuro, la visión habría sido prometedora: dos años más tarde, Kive Staiff, como director del Teatro San Martín, crearía el Grupo de Danza Contemporánea con Ana María Stekelman en la conducción. Finalmente, la danza se reposicionaría en el Teatro San Martín. Margarita Bali, Mauricio Wainrot y Norma Binaghi formaron parte del elenco y Cristina Barnils como maestra y asistente.

Pero en 1975 aquel grupo original se dispersó definitivamente. Freddy Romero inauguró una fructífera etapa pedagógica en su propio estudio. Bettina Bellomo se instaló en Belo Horizonte y enseñaba en varios estudios y en el Grupo Corpo. Irma Baz se radicó en Estados Unidos, Daniel Angrisani, en Alemania. Vivíamos con inquietud la disolución. Desgarramientos, promesas, lejanías, nuevos espacios, recuentos de penurias y satisfacciones fueron los

disparadores para un nuevo trabajo que resumiría ese presente: *Canciones*, sobre las Canciones del caminante al que se agregó una canción de los *Rückert Lieders* de Gustav Mahler: *He perdido contacto con el mundo*.

Como epígrafe del programa aparecía la frase "Amor y dolor se desvanecen en el aire de la noche". La tercera canción, *Tengo un ardiente puñal clavado en el pecho*, fue un solo interpretado por Cristina Barnils o Margarita Bali que retrataba a Dore Hoyer.

Sobre el final de la última canción, los intérpretes se dispersaban en una lenta explosión, cuya inercia los mantenía girando en sus propios ejes, en sus propias órbitas, durante un largo silencio definitivo, ralentizado hasta la inmovilidad.

Participaron de ese imborrable momento Margarita Bali, Cristina Barnils, Betty Baz, Bettina Bellomo, Norma Binaghi, Silvia Bolster, Tony Abbott, Sergio Briceño, Freddy Romero, Mauricio Wainrot y Susana Otero Leal en la dirección técnica.

Dos años más tarde, en ocasión del montaje de *Canciones* y *Adagietto* para el Ballet de la Ópera de París, declaré, en una nota que formó parte de la información en el programa, lo siguiente:

"Ser coreógrafo es como ser una suerte de retratista, un atento observador de la vida. Es por eso por lo que no existe ni puede existir una escuela de coreografía. Podemos practicar ejercicios, seguramente, pero no aprender lo esencial, que solo la vida enseña. ¿Mahler? Sí, una influencia, lenta y profunda. Su música es una continua sorpresa, un juego de incontables fragmentos que se dislocan y se recomponen en forma siempre fresca y nueva. En 1971, compuse este dúo sobre el *Adagietto* de la *5.ta Sinfonía* cuyo eco se advierte en el último de los Rückert Lieder. Escuchar a Mahler conduce a una reflexión emocional, una experiencia reveladora.

En diciembre de 1975 coreografié estas canciones cuya final *He perdido contacto con el mundo* fue mi adiós a mi compañía en el momento de su disolución. La misma con la que había venido a la Bienal de París en 1969. Era mi familia. Ahora, se dispersaba. Como coreógrafo independiente ahora tengo muchas familias. Recientemente, para el Royal Winnipeg Ballet, compuse un vasto retrato de Mahler sobre la *4.ta Sinfonía*. Diseñé la escenografía y el vestuario inspirado en Gustav Klimt. Y la nombré con un pensamiento del mismo Mahler. Esta sinfonía, para mí y para los intérpretes del Ballet Canadiense es *Eterno presente*. En estas dos palabras reside lo esencial de su pensamiento, que no está lejano de ciertas filosofías orientales. Las cosas eternas son también las cotidianas.

De aquí a un año o dos, seguramente, formaré una compañía. Existe un tiempo para viajar y multiplicar los reencuentros. Y también un tiempo para reagruparse en la intimidad de la obra común". (L'Éternel Présent - Propos d´Oscar Araiz. Recueillis par Michel Kergana - Programa de mano. Theatre National de l´Opera - Administrateur Rolf Liebermann - Spectacle de Ballets. Fevrier/Mars 1977).

En 1973, fui invitado por su director ejecutivo, Julio Varella, a participar en el 7º Festival de Invierno de Ouro Preto, Brasil. Organicé seminarios de técnica académica, contemporánea, composición y *partenaire*, con un equipo de nuevos maestros argentinos: Bettina Bellommo, Cristina Barnils y Mauricio Wainrot.

Ouro Preto es considerada una ciudad monumento, el mayor conjunto barroco del mundo y patrimonio cultural de la humanidad. El esplendor de su arquitectura se debe a la llegada del Barroco en el siglo XVIII a una sociedad enriquecida con el oro de sus minas. El estilo adquirió características locales y se denominó barroco mineiro. El festival ocupaba ciento veinte lugares públicos y privados. Los cursos de artes plásticas tenían lugar en las escalinatas de la Iglesia del Carmen donde los alumnos dibujaban, más que el paisaje colonial, los detalles del hierro forjado en sus balcones, las esculturas y los portales. Los programas se extendían a la iniciación a la cultura artística brasileña, historia, sociología, la música en sus especificidades de dirección coral, música de cámara, variados instrumentos, teatro y danza. Cada mañana, durante el recorrido desde el hotel hasta las instalaciones para nuestras actividades, atravesábamos un mundo sonoro que fluía desde ventanas, garajes, jardines, plazas o iglesias y en el que se armonizaban flautas, violoncelos, claves y coros. Una atmósfera de encantamiento nos preparaba para el día.

Con los alumnos del curso de teatro participé dictando un seminario sobre improvisación y elementos de la gestualidad utilizando procedimientos similares a los empleados en la composición de *Gestos*: la observación, la acción, la utilización de las herramientas del tiempo y del espacio.

Entre los alumnos de danza había un notable grupo que llevaba el mismo apellido: los Pederneiras. Se trataba de varios hermanos y amigos procedentes de la cercana ciudad de Belo Horizonte, unidos por lazos familiares, afectivos e ideales compartidos. El proceso fue intenso y estimulante para todos. Más que la sensación de estar cursando estudios académicos, vivíamos la experiencia de un juego permanente con las impresiones, los conciertos, las presentaciones

de grupos teatrales de Brasil, Holanda o Canadá, ciclos de cortometrajes y retrospectivas de cine. Como culminación de los cursos de danza y teatro, los alumnos se presentaron en el Teatro Municipal, la antigua Casa de Ópera de Vila Rica, considerado el primer teatro construido en América del Sur (1770), entonces en un decadente estado edilicio, aunque impactante arquitectura barroca y revestimientos predominantes en madera. Compartíamos el camarín con algunas gallinas que empollaban en canastas abandonadas.

Al despedirme de la tribu Pederneiras, les sugerí que se organizaran como equipo y me puse a su disposición. El lazo se mantuvo, tuvimos nuevos encuentros en ocasión de giras de mi compañía por la región e invité a Rodrigo Pederneiras a participar de la producción de *Agitor Lucens V* con Gustavo Santaolalla y el grupo Arco Iris en el Teatro Gran Rex. Más tarde recibí un llamado en el que me comunicaron que el equipo ya tenía nombre, Corpo, y que elaboraban un proyecto asociados con el poeta Fernando Brand y el músico Milton Nascimento. Acepté de inmediato la puesta en escena y la coreografía, sumando al equipo la participación de Renata Schussheim en el vestuario y de Susana Otero en los elementos escenográficos. Los padres de los hermanos Pederneiras, Manoel de Carvalho Barbosa e Isabel, cedieron su casa, transformada en estudio y en pocos días nos encontramos sumergidos en la idea.

El sujeto por investigar era el prototipo de la servidora descendiente de esclavos, un rol esencial que atraviesa toda la historia de la sociedad brasilera y que guarda un oscuro pasado de dolor. María, la real, había muerto a los ochenta y nueve años y ese fue su homenaje, un retrato intemporal de la mujer negra brasileña. El estudio socio-cultural de María como su símbolo exigió lecturas, indagaciones, viajes.

"…Eu era livre e sou escravo,
era livre e sou mandada,
agora, eu sou uma pobre preta velha sentada no sol…".

María, María no es un ballet en los moldes tradicionales. El tema es minero, pero, al mismo tiempo, universal, en la medida en que representa la vida, el sufrimiento de una mujer negra cuya memoria viene de una Diamantina colonial y muy antigua. Atraviesa el tiempo y las edades, en tentativa de representar en los días de hoy, el dolor y el sufrimiento de una mujer en el mundo. "*María tres hijos* —cuenta Milton Nascimento— fue un personaje impactante en mi vida y en la de Brandt. Era una sabia. Una negra que venía

de los tiempos de la esclavitud, y con historias increíbles para contar. Historias que no darían uno, sino quinientos musicales. Fue ella quien, prácticamente, crió a Brandt y, antes de él, a su padre. Cuando murió —lúcida, fuerte, a los ochenta y nueve años— es que nació la idea de ese ballet musical. Un ballet que contase la historia de *María tres hijos* y, también, la historia de mil otras Marías que fueron esclavas y tienen historias para contar". Con una hora y media de duración, quince temas, de los cuales ocho eran inéditos, fue enriquecido con la presencia de músicos y cantantes como Joao Donato, Hélcio Milito, Nelson Angelo, Novelli y las voces de Fafá de Belém, Beto Guedes y Nana Caymmi.[76]

La estructura dramatúrgica del espectáculo se apoyó en catorce temas titulados "Retrato de María", "Cozinha", "Trabalhos", "Martirio", "Navio negreiro", "África", "Santos católicos", "Candomblé", "Pai Grande", "María Bonita", "María Solidaria", "María Solitaria", "Agonia e morte de María".

El rol protagónico se fragmentó en sus diversos aspectos o situaciones: casada a los catorce años y madre de tres hijos, en su viudez la muerte entra en su vida como una forma de alivio. Esta secuencia casamiento - hijos - viudez fue presentada recurriendo a una sucesión de imágenes a la manera de cuadros vivos congelados brevemente, similar al recorrido vertiginoso de un álbum familiar. Un procedimiento que la emparentaba con *Escenas*.

En "Cozinha" los elementos de trabajo fueron utilizados como instrumentos de percusión, y el movimiento se limitó a un caminar ondulante y de carácter gozoso y sensual. "Candomblé" aludía al sincretismo católico-africano intercalando la imaginería de las estampas religiosas con las fuerzas mágicas tribales, un autosacramental salvaje, los pasos de la pasión fluyendo por el río Niger, origen de los dioses africanos.

El lenguaje más "danzado" fue reservado para dos solos, "Pai Grande", ejecutado por Rodrigo Pederneiras y "María Solitaria" por Izabel Costa. El primero celebraba la dignidad de la raza y el segundo exponía su resignación.

Hoy veo a esta producción como un ejercicio donde abundan los excesos realistas y alegóricos, pero quizás también por esto y por las circunstancias en que fue realizado, la repercusión popular, los medios, y los reconocimientos permitieron al grupo una expansión inimaginable. El suceso fue inteligentemente administrado por Paulo Pederneiras, la cabeza directiva de Corpo.

María María fue considerado un "mega éxito", recorrió catorce países y fue interpretado en Brasil desde 1976 hasta 1982.

---

76 Romero, Betty (1976) *Brasil/Cultura*, Embajada de Brasil en Buenos Aires.

En 1980, ocurrió lo que ocasionalmente amenaza a los grandes sucesos. La saturación, la rutina de quedar apegado a una acción mecánica llega a ser un impedimento en la evolución del grupo más allá del éxito. Aunque Rodrigo Pederneiras ya había comenzado a coreografiar, por segunda vez me convocaron para una nueva producción con un formato y equipo similares a los de *María María*. El resultado fue *El último tren*, y también estaba inspirado en una situación socio-cultural: la decadencia de las poblaciones nacidas junto a vías férreas desactivadas.

Al equipo Nascimento - Brandt se sumó, esta vez, la colaboración del escenógrafo y vestuarista argentino Carlos Cytrynowski.

Fernando Brandt era autor de varios textos sobre el tema. Ya en 1972 había publicado un reportaje con fotografías de Luis Alfredo en *O Cruzeiro* con el título "A vida por um trilho" (a lo largo del lecho de las antiguas vías del ferrocarril Bahía y Minas, el pueblo sueña con el retorno de las locomotoras). Se trató de un dramático testimonio sobre las consecuencias de las pequeñas ciudades condenadas a la miseria, el desempleo y el abandono. Sorprendentemente, los pobladores se lamentaban, pero no desesperaban, vivía aún la esperanza.

Entre los textos y poemas de Brandt aportados como fuente de trabajo, elegí veinte notas que dieron la estructura del *roteiro* con los títulos: *Apertura, Casas esquecidas, Trilhos, A viagem, Encontros e despedidas, A lua girou, Fim de festa, Decreto, Vazio, Último trem, E daí, Protesto, Escombro, Linhas, Oraçao, Itamarandiba, Roupa nova y Epílogo.*

El vocabulario de esta producción puso en relieve la evolución técnica del grupo durante esos años y aunque no pudo competir con el suceso de *María María*, encontré que obtenía resultados más puros y despojados.

A partir de ese momento grandes cambios se producirían. El estreno tuvo lugar entre las primeras audiciones del Ballet de Ginebra y el comienzo de la temporada. Finalmente, Rodrigo asumió el liderazgo artístico como coreógrafo, encontró su propia voz, y llevó a la compañía a la cabeza de la danza en Brasil. Yo me establecí en Ginebra, donde dirigí el Ballet del Grand Théâtre durante la década del ochenta.

Ivo Crámer, el director, coreógrafo y bailarín formado con Cullberg, Volkova, y Sigurd Leeder fue codirector del Cullberg of Swedish Dance Theatre en la década de los cuarenta y director del Royal Swedish Ballet desde 1975 a

1980. En este período recibí su invitación para coreografiar en esa compañía una pieza electrónica del compositor sueco Ragnar Grippe titulada *Ritorno*. Coincide ese momento con mi descubrimiento de la obra del pintor español Cristóbal Toral.

"Este creador entregado a una narratividad fragmentaria (el viaje suspendido, la espera, el límite de la ensoñación, etc.) tiene claro que la pintura es cosa mentale. Que puede ser tan abstracto como la pintura más abstracta, espacios tan febrilmente poblados como los de Jackson Pollock, tan irreales en su precisión fantasmal como los de René Magritte". Muñoz Molina, Antonio: *Cristóbal Toral, en su jardín* en Toral, Cuadernos Guadalimar, Madrid, 2002, p. 72.

La resonancia de esta pintura sincronizaba con mis circunstancias personales. Los objetos de Toral flotan en un espacio negro; manzanas o naranjas en varias etapas de putrefacción, estaciones, depósitos de valijas, equipajes, envoltorios con sus etiquetas, enumerados, amontonados. El cuero, la tela, los hilos muestran el desgaste del objeto cotidiano, las marcas y cicatrices del camino.

"La infinita tristeza del viaje forzado la describe Toral con sus elementos materiales más intrínsecos. Las maletas en la estación del ferrocarril no gesticulan, no hay en ellas adioses dramáticos, no argumentan nada". Campoy, A. M.: *Toral, o la realidad transcendida.*

"En un cuadro grande, un desnudo de mujer, atada y empaquetada, acompaña el equipaje de un viaje por la cinta transportadora de un aeropuerto". Canaday, John: *New York Times.*

"Su tema es la gente tratada como objetos, y los objetos como seres humanos, a los cuales se ha conferido la mortalidad de estos". Emily Genauer: *Post.*

Mi condición de nómada en ese momento, los viajes, hoteles, valijas y aeropuertos, la convocatoria de Crámer y las pinturas de Toral se conjugaron en un trabajo que se llamó *Vänthall* (Sala de espera). En colaboración con la escenógrafa noruega Kathrine Hysing fue construido el espacio en el que durante un lapso suspendido personas y objetos se encuentran, se cruzan y se separan. La pieza electrónica de Ragnar Grippe, alumno de Luc Ferrari y surgido del Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF (GRM) en París, servía de soporte sonoro como una masa de voces, sonidos radiofónicos e instrumentos. El tratamiento coreográfico surgió del entrecruzamiento de una

serie de caracteres y conductas humanas cuyas expresiones se filtraban por el andamiaje despersonalizado del sonido.

El control de la autoridad —limitando, clasificando, marcando destinos—, la subversión, la protección asfixiante, la ilusión amorosa, las estrategias del poder, la seducción, la confrontación, los ritos sociales, el desarraigo, resultaron como acciones de un aparato social repetitivo y cerrado.

En lo personal, mis valijas continuarían desplazándose por las cintas transportadoras durante otro tiempo antes de hallar un destino relativamente más estable.

Durante el período de ensayos de *Romeo y Julieta* para el Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro, se presentó en el mismo Teatro el Ballet de la Ópera de París. El maestro Raymond Franchetti, como director de la danza, acompañaba a la célebre *troupe* y asistió a algunos ensayos. Como más tarde supe, le comentó a Mr. Hugues Gall, entonces la autoridad administrativa de la ópera, sobre mi talento para "contar historias". Esta fue la punta de un ovillo que con el tiempo conduciría a positivas consecuencias. Más tarde recibí la invitación de Violette Verdy, directora del Ballet de la Ópera de París para montar el ciclo *Mahler, Canciones* y *Adagietto*. En esa oportunidad me reencontré con Mr. Gall, que, aparentemente, venía haciendo un seguimiento de mi trabajo. Un año más tarde, recibí su llamado comunicándome su futura posición como director del Grand Théâtre de Ginebra y el ofrecimiento para asumir la dirección del Ballet. Decliné la propuesta con agradecimiento y respeto, por razones difíciles de explicar y que tenían más relación con una situación anímica que laboral. En esos años la expansión profesional me había precipitado en un vertiginoso deambular por compañías de Canadá, Brasil, Estados Unidos y Alemania. Sería ingrato no mencionar las satisfacciones que vivía, pero comenzaba a padecer la típica nostalgia argentina, un lugar común. Mr. Gall me sugirió que reflexionara, pero a todos sus llamados le respondí de igual manera. No seguí su consejo, apremiado por mi sentimiento, y, así, mientras en mi país se profundizaba una situación dominada por el terror y el genocidio, resolví quedarme en él y acepté la dirección artística del Ballet del Teatro Colón.

A pesar de la grata experiencia de trabajar con artistas de la talla de Silvia Bazilis, Violeta Janeiro, Liliana Belfiore, Lidia Segni, Raúl Candal, Eduardo Camaño o Mario Galizzi, entre otros, en el aspecto ejecutivo cada acción se confrontaba invariablemente con la frustración. Salvando obstáculos resultó

una temporada interesante. Se estrenó *Preludios* de Chopin, creado para el Ballet del Teatro Municipal de Sao Paulo en 1977, *Adagietto*, para Silvia Bazilis y Raúl Candal, y *Eterno presente*, sobre la *4.ta Sinfonía* de G. Mahler, realizado para el Royal Winnipeg Ballet de Canadá en 1976. Creación para la compañía fue *Sueño de una noche de verano* sobre la música de Felix Mendelssohn, completando un programa junto a *Don Juan de Zarissa*, la memorable pieza de Tatiana Gsovsky.

Los autoritarismos y temores que ensombrecían el contexto social se hicieron evidentes rápidamente. Al próximo llamado de Mr. Gall respondí con una actitud diferente, y viajé a Ginebra a comienzos de noviembre de 1979 para estudiar directamente las condiciones de su propuesta.

El Grand Théâtre de Ginebra, inaugurado en 1878, había sufrido en 1951 un incendio que destruyó la escena, la maquinaria, la platea y parte de la sala. Luego de un largo proceso de reflexión y reconstrucción y manteniendo la arquitectura exterior original, reabrió sus puertas en 1962 gracias a los aportes de su fundación y de los habitantes de la ciudad. Fue en esa ocasión cuando se fundó la Compañía de Ballet y cuya dirección se confió sucesivamente a Janine Charrat, Serge Golovine, Alfonso Cata, delegado por George Balanchine —que aporta veitisiete ballets al repertorio—, Patricia Neary y Peter van Dyck, transitando una corriente estética marcada por el modernismo troncal de Serge Diaghilev y las posteriores tendencias neoclásicas para retornar a cierto romanticismo. Suiza guardaba en su haber coreográfico musical las huellas de Diaghilev, Stravinsky, Harald Kreutzberg, Kurt Joss, Mary Wigman y Rudolf Von Laban, residentes en el país en diversos períodos, y la presencia de Martha Graham, el Ballet de l´Opera de París, del Marqués de Cuevas, Béjart, Cunningham, Gades o Pina Bauch, en los festivales internacionales de Lausanne, Zurich o Berna.

En las *troupe*s helvéticas, los coreógrafos con un vocabulario más avanzado, Alvin Ailey, Jerome Robbins, Kylian o Van Manen y, posteriormente, los suizos Heinz Spoerli y Uwe Scholtz, encontraron más afinidad en la región germánica que en la romántica Ginebra. La propuesta de Mr. Gall era, en coherencia con la política cultural de su proyecto general, actualizar los repertorios e insertar al Grand Théâtre en un ámbito internacional. Para lograrlo me ofrecía una total libertad en la recomposición del Ballet actual, del cual podría mantener los elementos que juzgara más atractivos y concordantes con el nuevo rumbo estilístico que tomaría, y contratar a aquellos que deseara, sin importar su país o compañía de origen.

Presenciamos un espectáculo del Ballet, dirigido por Peter Van Dyck, con su versión de *Manon*, en la que reencontré a Robert Thomas como bailarín invitado. Recorrimos las instalaciones, estudios y secciones técnicas modernizadas en la reconstrucción interna del edificio, fuimos a Laussanne a ver una función del Ballet de Cuba en el Palais de Boilieux y visitamos la Vielle Ville y las zonas que bordeaban el lago Lemán. La ciudad me sedujo en su ropaje invernal, el reposo de su silencio y el orden que me hablaba de una civilidad deseada. Conocí a Luis Ascot (pianista y maestro radicado allí) y a Obdulio Menghi, con quienes establecí de inmediato una cálida amistad. Mr. Gall me presentó a Jean Marie Auberson, director de la Orquesta de la Radio-Televisión de la Suisse Romande con la que contaría para los espectáculos, y a su compañera, Colette, exbailarina del Ballet de Hamburgo. Todas las circunstancias se conjugaron favorables y el acuerdo fue cerrado. Una nueva etapa se inauguraba.

Conocedor del espíritu conservador de la ciudad, el nuevo director del Grand Théâtre, Mr. Hugues Gall responde en una entrevista los principios de su gestión: "…aparte del personal administrativo y técnico, dos cuerpos residen en forma permanente en el teatro: el coro y el ballet. Contrariamente a otros teatros de ópera, como el de París, no disponemos de una orquesta permanente (acuerdos anuales eran establecidos con la Orquesta de la Radio-Televisión de la Suisse Romande para las programaciones de ópera y ballet). Concibo al ballet como una antena irradiante del teatro hacia el exterior. Podemos actuar de dos formas: por la transmisión televisada de los espectáculos o por las giras. El ballet constituye la unidad móvil del Grand Théâtre. En el teatro, la organización y los medios no nos permiten realizar más de treinta o treinta y cinco representaciones coreográficas por temporada. Eso implica un costo elevado y la necesidad de que los bailarines tengan más presentaciones. Hace falta entonces proyectar al exterior las actividades. Es decir, en otras salas de la ciudad, en otras ciudades de Suiza y ¿por qué no? en el extranjero. Los problemas inmediatos son la constitución de la compañía, la creación del repertorio y la confianza del público por ganar. Y encontrar una solución al acompañamiento musical en giras. Salvo excepciones, es imposible disponer de una orquesta. La utilización de música registrada debe ser objeto de negociaciones con los músicos. Estoy convencido de que encontraremos entendimientos. En la situación de competencia internacional que viven las compañías, es de primera importancia poder recurrir a los registros musicales. Si el Ballet del Siglo XX no hubiera podido utilizar música registrada en sus presentaciones internacionales, no se habría transformado en el primer

embajador de Bélgica. Desearía que el ballet se irradie horizontalmente y que se enraíce en la vida cultural de Ginebra. Horizontalmente, por la presentación de espectáculos de calidad en otras salas, familiarizando a la ciudad con la compañía. Con *workshops* y clases públicas en espacios que la ciudad pone a nuestra disposición. Hay que enfrentarse a nuevos públicos. Por otra parte, gracias a un acuerdo con el conservatorio, contribuir con la formación de jóvenes bailarines. Hillary Cartwright, que fue hasta ahora asistente de Jiri Kylian y que actualmente forma el equipo de maestros de Araiz, aceptó hacer esta 'pasarela' entre el teatro y el conservatorio vecino. Con sus maestros, asistentes y pianistas, el ballet constituye una verdadera entidad de la que esperamos mucho.

O se contrata a un director que no realice creaciones, pero que elige a diferentes coreógrafos (es el caso de Berlin, Stuttgart, etc.) o se recurre a un verdadero creador que confiera su estilo a la compañía. Ante esta alternativa opté por la segunda, lo que no impide que se invite a otras personalidades de la danza para enriquecer el repertorio y evitar la fatiga del público. La obra de Araiz tiene un fuerte soporte musical, su estilo refleja, a la vez, una profunda poesía y un gran sentido dramático. Sabe contar una historia (lo que no es común). Es un moderno sin agresividad que ha digerido todo lo que el siglo XX aportó a la danza. Espero que en Ginebra su talento sea reconocido como lo fue en Argentina, Estados Unidos, Canadá, Alemania o Francia".

En enero se realizaron las audiciones en las que se presentaron, entre otros, elementos provenientes del ballet de Zurich y de Bruselas.

Inmediatamente envié las invitaciones a bailarines con los que había compartido ricas experiencias en las compañías visitadas durante esos años: Royal Winnipeg Ballet, Joffrey Ballet, ballets de los teatros municipales de Río de Janeiro y Sao Paulo y del Teatro Colón. Con todos aquellos intérpretes se había establecido un vínculo artístico que "esperaba por más".

Convoqué a Iracity Cardoso como asistente y maestra junto con un equipo de profesores como Hilary Cartwright, Héctor Zaraspe y, posteriormente, Yellê Bittencourt, Alphonse Poulin, Laura Smeak y Noemí Lapzeson, quien se establecía en Ginebra en ese momento.

Carlos Cytrynowski, residente en Madrid, inició una extensa colaboración con el Grand Théâtre, tanto en escenografías o vestuarios de ballets como de ópera. Con el aporte de Renata Schussheim, quedó conformado el equipo del primer programa.

Había conocido a Iracity Cardoso durante los ensayos de *Rio de 400 Janeiros*, el espectáculo que Ana Itelman montó para Carlos Machado en el

Copacabana Palace de Río de Janeiro. En aquel momento Ira, formada con Tatiana Leskova, William Dólar, Jerry Maretschi, Ron Sequoio, Lennie Dale, Clyde Morgan y Yoshi Morimoto, ya había formado parte de compañías europeas, como el Staatstheater de Bonn bajo la dirección de Giuseppe Urbani y el Staatstheater de Karlruhe con Lothar Höfgen.

En 1972, como integrante del elenco del Ballet Stagium en su primera visita a Buenos Aires, presenció junto a los directores, Marika Gidali y Décio Otero, un ensayo de *Adagietto* y *La reina de hielo* con el Ballet Contemporáneo de Buenos Aires en el Teatro Cervantes. La invitación para montar en esta compañía de Sao Paulo *Adagietto* y *Concierto de ébano* me acercó a esta intérprete dotada de grandes cualidades y fue el inicio de una amistad ininterrumpida a través de múltiples emprendimientos artísticos. Como parte del Ballet Municipal de Sao Paulo bajo la dirección de Antonio Carlos Cardoso en el período 1974-1980, en el cual su director transformó al cuerpo y repertorio del Ballet, protagonizó roles relevantes en las coreografías que monté para la compañía: *Mujeres, Canciones, Preludios* de Chopin —creación— y, especialmente, en la madre de *Escenas de familia.*

Posteriormente a su período en Ginebra, Iracity asumiría la dirección artística del Ballet Gulbenkian en Lisboa. Como asesora y curadora de danza en la Secretaría Municipal de Expansión Cultural y en el Centro Cultural Sao Paulo fundó en 2008 la Sao Paulo Companhia de Danza con el auspicio del Gobierno del Estado.

Hilary Cartwright, la primera maestra convocada para la etapa de Ginebra, llegaba con atractivos antecedentes. Solista como bailarina del Royal Ballet, autora de artículos para el *Dancing Times Magazine* y del libro *Dancing for a living*, maestra del Scotish Ballet y del Ballet Rambert, directora asociada en el Royal Winnipeg Ballet y directora del Netherlands Dance Theatre Junior Company junto con Jiri Kiliyan. Posteriormente, formaría parte del equipo de maestros de Juillard School, New York City Ballet y American Ballet Theater.

Noemí Lapzeson, quien había partido de Buenos Aires a los dieciséis años luego de sus inicios con Ana Itelman, había recorrido una esplendorosa carrera de doce años en la compañía de Martha Graham como bailarina y maestra. Junto con Robert Cohan creó, en Londres, la London Contemporary Dance Theatre and School. Ese mismo año (1980) se instala en Ginebra y comienza una labor pedagógica en el Conservatorio Popular, el Instituto Dalcroze y en el estudio Grütli. Funda la Asociación de Danza Contemporánea y la Compañía Vertical Danse en 1989 con la cual realizaría más de treinta coreografías. Con

su enorme bagaje de experiencias, la personalidad de Noemí había llegado a un punto desde el cual ya no había lugar para las convenciones, atraída por una búsqueda, a veces dolorosa y permanentemente insatisfecha, de los elementos esenciales que pueden liberar "las limitaciones que esconden nuestros cuerpos y nuestras mentes". El control social producía en ella un efecto revulsivo. Con ese espíritu creó durante ese período sus primeros solos, mayormente en espacios atípicos: museos, departamentos vacíos, galerías. En su último período, Noemí propone y realiza proyectos colectivos multidisciplinares y concibe al acto poético como herramienta fundamental de su trabajo.

Carlos Cytrynowski; con el que ya había colaborado en *Libertad, libertad, libertad* bajo la dirección de David Stivel, *Magnificat* para el Ballet del San Martín y *Último tren* para el Grupo Corpo, había realizado una profunda experiencia como escenógrafo, iluminador y vestuarista de teatro que muchos recordarán: *Viet Rock* de Megan Terry, música de Jorge Schussheim y dirección de Jaime Kogan, *El señor Galindez*, de Eduardo Pavlovsky y dirección de Jaime Kogan, *El cementerio de automóviles* de Arrabal, Madre coraje de Brecht, *Panorama desde el puente* y *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, Macbeth de Shakespeare, *Historia de un caballo* de Tolstoi, *Todo en el jardín* de Edward Albee, *El canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss y dirección de Alfredo Zema, *Juan Moreira Superstar* de Pedro Orgambide, música de Jorge Schussheim, puesta en escena de Lía Jelín y dirección de Alfredo Zema, *Las manos sucias* de Sartre y *El hombre elefante* de Pomerance con dirección de Emilio Alfaro, entre otros. Investigó en la dirección teatral con *El Chucho* de Heny Trailes y Ricardo Talesnik. Su refinamiento y los conocimientos científicos y mecánicos del espacio escénico hacían de él un colaborador ideal en el área de la danza. En 1985 creó junto con Adolfo Marsillach la Compañía Nacional de Teatro Clásico, primero como director técnico y desde 1992 como director adjunto. Junto con Marsillach realizó una extensa producción prefigurando un sello inconfundible, entre las que figuran obras como *El vergonzoso en palacio* y *El médico de su honra* de Tirso de Molina, y *Don Gil de las calzas verdes, La gran sultana*, de Cervantes o *El mejor Alcalde, el Rey* de Lope de Vega, adaptación de Augusto Boal, música de Jorge Schussheim e iluminación de Jaime Kogan. En ocasión del fallecimiento de Carlos Cytrynowski en Madrid en 1995, Fabiá Puigserver expresa: "Para mi es el escenógrafo más importante que ha existido en España. Ha sido el que más me ha interesado, porque su factura era siempre de una calidad maravillosa. Todos nos hemos inspirado en él. Ha dejado una escuela estética en este país".

Los ensayos del Ballet del Grand Thêàtre se iniciaron en el mes de julio. Reunir en un mismo espacio-tiempo a todas aquellas personalidades y artistas cuya mayoría se encontraba en el momento más brillante de sus carreras resultó un fenómeno emocional personal y colectivo. Cada día los integrantes se descubrían entre ellos con sorpresa y admiración, y se producía un estado general de enamoramiento que me incluía. Una vez más la disparidad de caracteres y técnicas, como había sucedido con el Ballet del Teatro San Martín, me ofrecía una amplia gama de posibilidades teatrales. Y, repitiendo la situación de aquella creación de 1968, incluí en el programa una pieza que presentara al grupo, la suite orquestal de *Pulcinella* de Stravinsky. Una versión más compacta, menos operística de *Sueño de una noche de verano* que llamé sintéticamente *El sueño* y *Escenas*.

Coreografiado para el Ballet del Teatro Colón, *Sueño de una noche de verano* sigue un lineamiento neoclásico. Sus personajes están divididos en dos grupos: los personajes Terrenos —jerarquías, nobleza, armonías y equilibrio luminoso— y los personajes de la Noche —lo fantástico y sobrenatural, la sensualidad, el misterio y lo sombrío—. En los primeros predominan la verticalidad y la pureza de la técnica académica siempre dirigida hacia la liviandad aérea. En los segundos pesa la atracción de la tierra, la horizontalidad de todo lo que se arrastra y repta, la incoherencia del sueño que agrega la evanescencia y ligereza de sus mutaciones.

Jugando sobre la dualidad de la luz y la sombra, que nunca se encuentran en estado puro, se entrecruzan los enredos amorosos, los equívocos y lo ilusorio. La acción se desenvuelve durante la preparación de las bodas de Hipólita y Teseo, príncipes de la luz.

El sueño del amor, como todos los sueños, posee un aspecto visible detrás del que se ocultan sentimientos oscuros y seductoras fuerzas nocturnas.

Es así como percibo la oposición entre la pareja Teseo-Hipólita, celebrando sus bodas en el mundo visible, con la de Oberón-Titania, señores de la noche, envueltos en el ropaje de las pasiones, intrigas y encantamientos. Unos son las sombras de los otros. En este juego no pueden faltar ciertos e inevitables aspectos personificados en los deseos confusos y contradictorios, los celos, la envidia y la ira de Hermia, Lisandro, Demetrio y Helena, víctimas del hechizo. El tema del deseo y el amor atraviesa toda la obra, es motor de la existencia y se muestra, a veces, como un velo ilusorio que invierte, confunde, reemplaza y opone los valores estéticos, sociales y morales.

La boda se consuma, pero al igual que en la luna, fuerza protectora que abre y cierra esta parábola, engañosa y mutable, quedará en la oscuridad alguna faz de la pareja, como en la utópica conjunción del sueño y la razón.

Antes de terminar la composición del ballet *Pulcinella*, sobre temas de Pergolesi y estrenado en 1920 por los Ballet Rusos de Serge Diaghilev, Igor Stravinsky ya había seleccionado ocho temas que constituyeron la suite orquestal. Un comentario del compositor informa sobre sus dudas en la elección sobre el sentimiento dominante: el respeto o el amor a Pergolesi. En su cuestionamiento encontró la respuesta: el amor es el único modo de penetrar en la esencia, y no por eso mengua el respeto. Con el respeto solamente derivaría en algo estéril en vez de producir o crear. Para esto hace falta una dinámica, un motor, y no existía algo más fuerte que el amor. La labor lo colmó de alegría, "conociendo poco a poco la verdadera naturaleza de ese músico, y comprendiendo en forma clara su parentesco espiritual y, por decir, sensorial con él"[77].

Fue con esta alegría contagiosa que elegí y coreografié esta suite, una suerte de variaciones sobre el Allegro, para abrir el período del Ballet de Ginebra. La partitura no contiene indicaciones escénicas y el título sugiere en sí mismo apenas lo que podría ser la acción. Nuevamente, el humor, como en la parodia de la aristocracia en la comedia del arte o en los entremeses circenses, entrecruzado con cierto lirismo melancólico *Serenata*, o el juego romántico *Gavota con variaciones*, recreaban una nueva *troupe* exultante de energía. La escenografía y el vestuario de Carlos Cytrynowski sintetizaban con cuatro cuerdas el espacio interno de la carpa. Un diminuto telón al fondo sobre el que navegaban unas nubes al estilo Magritte, colores puros y planos en las ropas reflejaban la vitalidad iridiscente y la alegría de las circunstancias. Desfilaban una serie de retratos humanos tan potentes que rendían a la acción un aspecto simultáneamente incoherente y poético. El autor desaparece. El hecho simple de jugar la comedia y los conflictos que esta provoca representan lo esencial de la acción. Los personajes improvisan por momentos, siempre fieles a sus máscaras. Sentimentales, presuntuosos, ingeniosos, magníficos, crueles, cínicos o morbosos, todos revelan un aspecto de la vida humana, llegando a la parodia social, a las leyes del hombre ordinario y sus pretensiones. La alegría

77 Stravinsky, I.: *Chroniques de ma vie*, citado en el programa de mano de la premiere: 9 de octubre de 1980.

se manifiesta con diferentes timbres, gamas y contrastes. Pulcinella, el eterno servidor, me permitió esta evocación a su modo.

Jean Marie Auberson fue discípulo de Ernest Ansermet, el fundador de la Orquesta de la Suisse Romande. Entre nosotros se creó un lazo afectivo y profesional en el que predominaba una voluntad de servicio raramente hallado entre un coreógrafo y un director musical. La experiencia de Colette, su compañera de vida y asistente en lo profesional, la convertía en una mediadora ideal, tomando notas sobre las partituras durante los ensayos con orquesta, ordenando los planes de trabajo y encontrando los tiempos del buen vivir. En La Bastide, su refugio en las montañas de Draguignan, el temperamento sensual de Jean Marie se expandía en contacto con la naturaleza, los sabores, los buenos vinos, el juego de la *pétange*, el sonido del acordeón, la recolección de champignones, las observaciones que lo detenían reflexionando frente a los viejos muros de piedra, el fuego o los animales. En ese marco pasaba largas horas en su cabanne estudiando las partituras de los proyectos que se aproximaban, o recibiendo cálidamente a discípulos, amigos, compositores o directores, pero las observaciones de los pobladores del *village*, vecinos, artesanos y pequeños comerciantes, siempre implicaban una mirada de admiración y afecto.

A la respuesta favorable del primer programa ya nos encontrábamos inmersos en el siguiente proyecto. Mientras tanto no cesaban los encuentros, los festejos, una fiesta de disfraces en el departamento de Iracity, en la Vielle Ville, donde se mezclaban personajes góticos, vampiros, emperadores, cowboys, brujas y vírgenes embarazadas. La vida cultural de la ciudad ofrecía, entre otros, la presentación de Trisha Brown representando a la "post modern dance americana", los conciertos de música contemporánea en la Sala de la Fundación Patiño, los espectáculos de Les Marionettes de Genève, o las interesantes exposiciones del Cabinet des Estampes.

En el teatro se realizaban mensualmente reuniones de trabajo con la presencia de cada jefe o director de sección —artística, técnica, administrativa y divulgación— con la coordinación del director general. La intercomunicación de las secciones y el análisis de los diferentes aspectos de las producciones programadas me causaron un sentimiento de participación y pertenencia que no había conocido en las instituciones similares en mi país.

En dos horas era confeccionado un plan de trabajo con precisión y efectividad.

El primer *Workshop* del Ballet se presentó en la Sala Patiño, con los primeros ensayos coreográficos de algunos componentes de la compañía, hoy coreógrafos y directores de compañías.

El Concurso Internacional de Coreografía de Bagnolet, en Seine-Saint-Denis, Francia, revelaba anualmente algunos de los nombres de la *Nouvelle danse française* de los años ochenta: Gigi Caciuleanu, Susanne Linke, Dominique Bagouet, Jean-Claude Gallotta, Reinhilde Hoffman, Maguy Marin, Joëlle Bouvier, Régis Obadia, Philippe Decouflé, Angelin Preljocaj, Claude Brumachon.

Rapsodia y *El beso* fueron los siguientes estrenos del Ballet del Grand Théâtre.

Como en toda composición, al coreografiar se presentan permanentemente opciones y elecciones; la opción formal y abstracta de *Rapsodia* se dispara a partir de una impulsión generatriz de energía que desencadena diferentes tipos de comunicación, acciones y consecuencias. Diversas formas de ataques, impactos y respuestas crean situaciones dramáticas.

Con ello, la opción formal "abstracta" encuentra un eco teatral. La rapsodia sobre un tema de Paganini, de Serge Rachmaninov correspondía a estas lecturas; Carlos Cytrynowsky diseñó un tapete sobre el que aparecían los grafismos espaciales de mis apuntes, geométricos, matemáticos, con números, flechas y curvas punteadas. Suspendió en el centro de la escena una lámpara vestida, como las que iluminan las orquestas o las mesas de juego de los casinos. Renata Schussheim creó un vestuario atemporal con cierto glamur decadente, en negros, marrones y oros. La propuesta coreográfica, como juego de energías, se asoció a esa percepción, tal como aparecen alrededor de una mesa de juego o en las relaciones de los diferentes timbres de una orquesta.

Siempre hay un coordinador de estas energías: un *croupier*, un director musical, un coreógrafo; pero el factor externo (la fortuna, la suerte, el destino, lo inesperado) tiene también su participación. Frente a esta estructura el espectador queda libre de participar en el juego, identificando las imágenes que le son propuestas con sus propias imágenes interiores. Juego de cartas, juego de manos, trucos, todas actividades donde cada uno de los participantes se esfuerza en alcanzar su propio objetivo, enfrente del otro o de los otros. Apostadores, ganadores y perdedores.

Mesa de juego, sala de concierto o escena, el juego dramático de la vida es permanente.

Con el espíritu festivo del final del año, *Ibérica*, estrenado el 30 de diciembre de 1981, contenía los elementos adecuados para la ocasión y transmitía la energía, la alegría, el colorido y el sentimiento de fuerza que vivía la compañía.

Más allá de una estructura simple —un friso, una suite de cuadros—, *Ibérica* intenta expresar ciertas imágenes experimentadas por mis orígenes, mi sangre y mi infancia. Esta fue acompañada por las melodías de Albéniz que mi madre interpretaba al piano, la poesía y los cantos de España, humorísticos y dramáticos, expresión de una raza con oscuros orígenes primitivos; impresiones vividas por un niño que deambulaba fascinado por una galería viviente.

Son emociones simples y misteriosas a la vez, como el hecho de penetrar en el Museo del Prado y de sentirse arrebatado por el encantamiento decadente de Velázquez, herido por la crueldad de Goya y devorado por el fuego de El Greco, provocando el íntimo descubrimiento de la transfiguración del sentimiento trágico en un mundo luminoso gracias al hecho estético. Ibérica se compone de cuatro piezas que a su vez se dividen en escenas. Pero existe entre ellas una interrelación debida a las citas poéticas o pictóricas. Estas aparecieron durante el proceso compositivo, a veces en desorden, siempre dirigidas por la fuerza de la música.

Lo que me parece apropiado para expresar su concepción fue dicho por Federico García Lorca en una conferencia sobre el *Romancero gitano*:

"…el libro en conjunto, aunque se llame gitano, es el poema de Andalucía, y lo llamo gitano porque lo gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal. Así, pues, el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, con la nota vulgar del contrabandista y la nota celeste de los niños desnudos de Córdoba que burlan a San Rafael. Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando lo que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro antipintoresco, antifolklórico, antiflamenco, donde no hay ni una chaquetilla corta, ni un traje de torero, ni un sombrero plano, ni una pandereta; donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje que es la Pena".

La estructura musical que sostiene *Ibérica* está conformada por la suite española y fragmentos de *Iberia*, de Albéniz, y que denominé *Romancero*; *Ritmo jondo*, de Carlos Surinach; el *Concierto para clavecín y cinco instrumentos, Caprichos*; y la *Rapsodia española,* de Maurice Ravel, *Cantares*.

Así, desde el comienzo de *Ibérica*, sobre las piezas musicales de Albéniz escuchadas en mi infancia, aparecen El Duende y La Pena, *Asturias*.

"El duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. El duende no está en la garganta, el duende sube por dentro, desde las plantas de los pies. Todas las artes son capaces de duende, pero donde encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada, ya que estas necesitan un cuerpo vivo que interprete, porque son formas que nacen y mueren de modo perpetuo y alzan sus contornos sobre un presente exacto". F. G. Lorca. Conferencia sobre el *Romancero gitano.*

La danza introductoria del duende, con el obsesivo martilleo subiendo desde la tierra, se traduce en el movimiento con una calidad vibratoria ascendiendo desde los pies hacia las manos en perpetuo *obstinato*. Su confrontación con la Pena que, al decir de Lorca "se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía, ni con la nostalgia, ni con ninguna otra aflicción o dolencia del ánimo: que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender", establece un combate por la posesión interna, una oscura seducción que trasciende lo erótico para encarnar en la mujer…"La verdadera lucha es con el duende. Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Solo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo…". (F. G. Lorca).

Con *Cádiz*, llamado *Seca*, utilicé como tema un diálogo de *Yerma*, el poema trágico de Lorca, entre la protagonista, símbolo de la maternidad frustrada, con su amiga María, que llega con la noticia de su futura maternidad. Alrededor de este tema las dos mujeres tejen amablemente un dúo que ondula entre la alegría y la nostalgia, la fertilidad y la desesperanza.

En *Jinetes*, con la música de *Sevilla*, seis hombres/centauros evocan uno de los temas más recurrentes en la obra de Lorca: los caballos.

J. F. Aguirre[78] afirma: "forman el nervio de la mejor de sus elegías". A veces metáforas de la fatalidad y la muerte, de la velocidad del tiempo, "representan el elemento móvil y obligatoriamente trágico de un país estático". Coreográficamente, esta danza masculina recorría el vigor y el brío, la potencia desbocada y el cansancio, a través de la energía mayormente aérea de una estética bestial.

78 Aguirre, J.F. (1973) *Federico García Lorca*, Madrid: Editorial Taurus.

En *Palomas* sobre *Granada*, el clima de *Doña Rosita la soltera* y, especialmente, el diálogo con las manolas evoca el romanticismo sensual y trágico, la cursilería provinciana, la recreación de épocas pasadas. Una figura solista y un coro de tres manolas evolucionan en poético intercambio de inquietudes, suspiros, soledades, flores marchitas y sombras.

Con *Barajas*, sobre *Triana*, La Pena Negra reaparece para tejer augurios en la "ciudad de los gitanos". El arte de la baraja mezcla arcanos, destinos, sugiere sin significar, rescata los mitos del presente, desnuda recelos tribales sobre un fondo de violencia.

Cerrando el ciclo, *Conjuro*, con *El Corpus en Sevilla*, expone la simultaneidad de un mundo sagrado con imágenes angélicas, serafines y anunciaciones, y otro, el de los sonidos oscuros, los martirios de connotaciones sexuales, los puñales, las tijeras, la sangre sublimada en belleza.

Ritmo jondo del compositor catalán Carlos Surinach constituyó el segundo panel de *Ibérica*.

Carlos Surinach, nacido en Barcelona en 1915 estudió composición en Berlín, ejerció la Dirección Orquestal en Paris y se instaló en Nueva York en 1951. A pesar de las influencias recibidas, se mantuvo profundamente español, aunque con la sofisticación técnica de su educación musical alemana. Citando a Cervantes, Surinach afirma: "Si se nace italiano, se canta; si se nace alemán, se ejecuta un instrumento, pero si se nace español, se danza desde que se nace". Así toda la obra del compositor está atravesada por los ritmos de su país natal. Su carrera en EE.UU. comienza en 1952 cuando su *Ritmo jondo* fue creado en el Museo de Arte Moderno. Compuso para coreógrafos de la talla de Martha Graham (*Acróbatas de Dios* y *Embattled Garden*) y Alvin Ailey. Falleció en 1997.

Ritmo jondo fue escrita para clarinete y trompeta en si bemol, xilofón, tamburo, timbales y tres batedores de palmas. Sus números son Bulerías, Saeta y Garrotín. Su escritura es tensa, compacta y muy dinámica. Evoca la música gitana en lo más puro y rítmico que posee. Sería esta, mi tercera versión de la partitura de Surinach.

Aunque la coreografía estiliza los lineamientos caracteriales de estos ritmos, existe en *Saeta* una alusión a un grabado de las Pinturas negras, de Goya. Un dúo con una figura femenina inerte.

En *Caprichos*, sobre el *Concierto para clavecín* de Manuel De Falla, cada movimiento contenía un tema y tratamiento particular. Este concierto fue escrito en Granada en 1923, durante el mismo período en que junto con Federico G. Lorca establecieron una productiva amistad que redundó en

numerosos proyectos y representaciones para títeres. El concierto era una expresión de agradecimiento a la princesa de Polignac, quien le había encomendado anteriormente la composición de *El retablo de Maese Pedro.*

Meninas, sobre el Allegro, aludía a la atmósfera de corte captada por Velázquez. El vestuario de Carlos Cytrynowski realizado en papel acordaba a los movimientos una rigidez de caricatura, como robotizados. *Ritual*, con el Lento, evocaba el mundo picassiano del minotauro en fusión con imágenes de una Pasión en la que madre e hijo, en geométrica manipulación de objetos —un cuadrado de tela con cuatro lanzas— cumplían un ritual despojado de toda expresión. La construcción geométrica dominaba la composición metamorfoseando el cubo (palio) en pirámide (cruz), o elevando un cuerpo ensartado por cuatro líneas. Musicalmente, el Lento evoca una procesión avanzando lentamente bajo los arcos de una catedral. El profundo sentimiento religioso del autor justifica la hondura de estos sonidos que golpean como latigazos flagelatorios. Encuentro vivos los sentimientos que me sobresaltaron en la Catedral de Toledo ante la aparición de una procesión que en ese contexto viví como alucinatoria y a la que me he referido anteriormente.

Con el tercer movimiento, *Vivace*, un Guiñol inspirado en *Los títeres de Cachiporra,* de F. G. Lorca, presentaba a cuatro personajes y cuatro manipuladores en absurdas situaciones que abarcaban desde el gesto teatral mecánico hasta las variaciones sobre el peso y los apoyos. Los cuatro personajes manipulados portaban máscaras realizadas con bolsas de papel madera por encima de sus cabezas. Los manipuladores, de negro, con un ligero velo sobre el rostro, evocaban también la técnica de la marioneta japonesa, el Bunraku.

El cuarto y último panel de *Ibérica* fue *Cantares*, sobre la *Rapsodia española* de Maurice Ravel y constituye su primer trabajo sinfónico, en 1908.

Coreografiada para nueve mujeres, recorre una galería del femenino hispánico.

De un modo subjetivo y despersonalizado, son los sentimientos que aluden a los retratos lorquianos, como la represión —un dedo que asciende desde el vientre hasta la boca para emitir un grito silencioso— en el inicial *Preludio a la noche* de carácter lánguido y misterioso. El corro de las lavanderas del segundo acto de *Yerma* da lugar en la animada *Malagueña* a una serie de breves solos a la manera de confesiones.

Habanera recrea el carácter arábigo y su sensualidad en un trío de movimientos lentos y arabescos que se intensifican para disolverse luego en la sombra.

En el final o *Feria*, la alegría explota, con la interrupción de un solo elegíaco, en el color de las mantillas, esta vez metáforas de voces en libertad.

Las mujeres de *Cantares*, por momentos malditas por el dolor y la nostalgia, por la frustración y el desencanto, tejen una historia, aparentemente ilógica, de conjuros y encantamientos, de lavanderas, de lunas, de muerte y amores oscuros, para encontrar, finalmente, su liberación.

De sus cuatro partes; la última, *Cantares*, se independizó del resto y se repuso en numerosas compañías de Estados Unidos, Alemania, Brasil, Chile y Argentina, y continúa representándose. Una segunda versión de *Ritmo jondo*, con el agregado de los *Tientos*, del mismo compositor —*Tiento de queja, Tiento de pena, Tiento de alegría*— y bajo el nombre de *Canto jondo*, también fue montada en Alemania y en Argentina. *Caprichos* debió retirarse del repertorio por inconvenientes editoriales.

Las referencias pictóricas y poéticas de los grandes artistas españoles que elegí en *Ibérica* están representadas, a veces, de modo realista, como en *Meninas*, o de forma más abstracta en fragmentos de luz y color. Son los cuadros de una galería del subconsciente, cuadros que me eligieron a mí.

Son justamente la línea, el color y la luz en los ojos y en los oídos los detonantes de esa máquina de juego tantas veces compartida con Renata Schussheim. Con su complicidad y la de Jean François Casanovas concebimos en 1984 *Fénix*, a partir de textos del dibujante Erté, titulados *Las edades de la mujer*, transportadas al ciclo de las estaciones. Primavera, verano, otoño e invierno se convierten en metáforas de la existencia bajo el ropaje de una ceremonia entre el glamoroso *music hall* y lo patético, de *phatos*, padecimiento.

Hay emociones que parecen oceánicas. Están vinculadas con los grandes espacios, los vacíos, la profundidad de la angustia, la impetuosidad de lo violento. Desde la primera audición —en mi adolescencia— de *El mar* de C. Debussy, un disco de pasta en 78 revoluciones con el tercer movimiento *Diálogo entre el viento y el mar*, estos sonidos provocaron en mí cierto pánico, un desborde emocional, que en cierta ocasión me hizo detener la reproducción, insostenible. Aquel Debussy que conocía por sus transparencias y delicadezas pianísticas se había transformado en un sombrío gigante que me hundía en el terror. Nunca había reaccionado físicamente de aquella forma frente a la música. Quizás fue la señal premonitoria de esa partitura indicándome su poder. Con los años y las posteriores audiciones, en concierto o reproducciones, fui dejándome inundar

por ese mundo que jamás consideré descriptivo. *El mar* me habla de mí mismo. Me reencuentra anímicamente con lo luminoso o lo tenebroso.

Reconozco ahora la tendencia, o la forma de aprehender racionalmente —entender para dominar— a las emociones como forma y substancia. La idea es alimentada por lo que llamo el trabajo con el cuerpo, la concientización de su mecánica y energía, las cualidades físicas. Las reflexiones del pensador Gastón Bachelard (1884-1962) sobre la poética de los elementos se presentaron como una vía de trabajo aplicable a la danza, otra metáfora de la fusión entre el mundo anímico y el orgánico. En este caso, las imágenes debussyanas se tradujeron al movimiento danzado siguiendo un patrón de formas sensibles derivadas de la fluidez, la continuidad, lo replegado, lo transmitido, la densidad, la liviandad, la condensación, la confrontación, el choque, el desborde y la calma. Con *Desde el alba al mediodía* una energía procedente desde lo invisible se comunica de cuerpo en cuerpo, se crea la masa, unifica los individuos, va creciendo y acelera hasta explotar para inundar la escena. La textura de pliegues crea una alfombra viva. La transformación es continua. Los meandros internos dominan arrastrando con ellos el peso de lo voluble. Corrientes que se encuentran para fundirse, superficie inestable que busca en vano la horizontalidad, elevaciones y permanentes hundimientos son también el paisaje urbano de los individuos en la fugacidad de su tránsito. El tratamiento coral se traduce como textura escénica sin bordes. Las mujeres de pie sobre las espaldas masculinas revelan Nereidas cara al viento. La imagen posee algo de mitológico, un espíritu clásico se asoma para desplomarse seguidamente y sintetizarse en cuerpos arrojados al aire con violencia, flameando, ondulando y desprendidos de todo apoyo.

Juego de olas es el nombre del segundo movimiento. La intervención de cuatro mujeres dentro de una masa masculina induce a un juego de provocaciones. ¿Qué historias cuentan estos desafíos, competencias, seducciones, que terminan arrastrados por un torbellino pasional, dionisíaco, descontrolado? La consecuencia resulta en un cuerpo inerte retirado con urgencia de la escena. La gravedad y el silencio oscurece la situación. Solo un residuo de secretos termina disolviéndose.

En *Diálogo entre el viento y el mar*, dos fuerzas en oposición confabulan una batalla que se librará desde lo alto a lo profundo. Aún en lo ondulatorio reside la violencia. Todo será tragado por el gran remolino de la historia. Naturalmente, un *impasse* de calma nos hunde en aguas quietas. Hasta allí no llegan las fuerzas ni las acciones humanas. Contemplamos un momento de encantamiento, lentitud y serenidad.

Pero el cambio es permanente, nuevas energías vendrán a deshacer la calma para re-evolucionar e invertir la estabilidad. La acción empuja y remueve, condensa y arrastra. Estalla. En la construcción de un juego teatral, las leyes de la física y de la naturaleza se confunden íntimamente con el mundo anímico de los autores.

El abordaje, en 1984, de *Matías el pintor*, la suite sinfónica que Paul Hindemith seleccionó aun antes de haber finalizado la composición de su ópera homónima, me aproxima al fenómeno de obras musicales inspiradas en textos o pinturas que filtran el tema tomando posesión de él y que dan como resultado los principales disparadores de una pieza coreográfica.

Como en el caso de *Romeo y Julieta* o *Sueño de una noche de verano*, fueron Prokopieff, Mendelssohn y ahora Hindemith los responsables de una dramaturgia del movimiento que pone al descubierto el ciclo de las interpretaciones de las interpretaciones.

Aunque el tema de su ópera alude a las delicadas relaciones entre el arte y la vida tomando como protagonista al pintor del siglo XVI Mathis Grünewald, es el propio Hindemith el que encarna, por un lado, el aislamiento del artista al apartarse de ciertas circunstancias —el advenimiento del régimen nazi— y, por el otro, el convencimiento de que su arte es la única arma para enfrentar esas circunstancias, haciendo a Grünewald un espejo de sí mismo. Fue esta obra la causa de su prohibición y exilio, y aparecen en ella escenas similares a las de su propio tiempo, como la quema de libros luteranos por los católicos y las hogueras nazis, que me remitieron a escenas presenciadas en la infancia, en mi país, y donde el acontecimiento social, por su dramaticidad, asume características teatrales.

La suite sinfónica está constituida, según el *Retablo del altar de Isenheim* pintado por Grünewald, en forma de tríptico.

El primero *Engelkonzert* (El concierto de los ángeles) alude a la música celestial tocada por los ángeles que acompaña el nacimiento de Jesús. Una masa musical, un grupo de siete hombres respira y crece. La mujer abre un libro que, finalmente, se despliega en manto. Domina el carácter aéreo y transparente de un espíritu clásico. La serenidad evoluciona hasta el paroxismo de un parto insinuado por el crescendo de la velocidad con que la mujer gira, hasta abandonarse. El recién nacido es lavado con el manto. El solo masculino acentúa el *obstinato* jubiloso y vital que finaliza el movimiento.

Grablegung (Entierro) es el nombre de la sección inferior del *Retablo*, el cuerpo abajo, enterrado. El manto se transforma en sudario durante el solo femenino, protagonista ahora de un feroz desgarramiento.

El tercer cuadro, llamado *Versuchung des heiligen Antonius* (Las tentaciones de San Antonio) desnuda nuevamente el juego de espejos: Hindemih se identifica con Grünewald que se identifica con San Antonio en lo concerniente a las dudas torturantes que en la pintura asumen figuras demoníacas y monstruosas a la manera de la pintura flamenca más conocida, Hieronymus Bosch y Pieter Brueghel. Aludir a la monstruosidad con el movimiento puro implica valorizar el gesto en sus actitudes llevadas a su extremo. Por siete mujeres-furias el hombre es lacerado, torturado, sofocado, hendido en su experiencia espiritual. Renata Schussheim las vistió con enaguas de satín negro, envolvió sus cráneos en vendajes deshilachados entre los que asomaban mechones hirsutos y borroneó las bocas con un rojo sanguinoliento. La imagen sugería a sobrevivientes de una explosión nuclear, enajenados en sus deformaciones interiores.

El coral final indica que la angustia y las dudas pueden llegar a superarse por medio de la fe, para recuperar el júbilo de la existencia luego de atravesar sus infiernos. Se trata de un proceso común a San Antonio, a Grünewald, a Hindemith o a cualquiera de nosotros. Con la utilización de un nuevo *obstinato*, herramienta recurrente en Hindemith, el contrapunto físico, musical y plástico rescata en forma transparente y con grave contundencia a la afirmación.

Existen ciertas convenciones respecto de los bailarines y sus cualidades kinéticas, que por ser convenciones no son menos verdaderas. Algunas de ellas, por ejemplo, se refieren a las proporciones físicas, la masa, el volumen, el peso o la liviandad. Un bailarín de pequeña constitución parece dominar con más facilidad la rapidez en comparación a los cuerpos de mayor dimensión. La afirmación puede parecer algo primaria, pero, sin embargo, está sustentada en leyes físicas: más liviandad y menor superficie/resistencia en el espacio, contra un mayor peso y volumen. En contraposición, estos bailarines de gran talla pueden dominar cualidades lineales de mayor estilización, una potente proyección física o un dominio espectacular del espacio. Otras formas —generalizaciones— de diferenciar las cualidades dinámicas están relacionadas con las ideas hipocráticas sobre los temperamentos y profundizadas por Rudolf Steiner. Aparecen aquí unas leyes de correspondencias que aluden a un mundo

holístico. Al movimiento rápido y dinámico, está asociado el elemento aire, la liviandad, que domina al temperamento sanguíneo y al período de la infancia.

El temperamento colérico, gobernado por el fuego, se corresponde con la energía de la juventud, el movimiento de ataque, la fricción, los estallidos de energía y la pasión.

El carácter melancólico está relacionado con la parte más pesada del cuerpo, los huesos, y representa a la fuerza que nos hace regresar a la tierra, el elemento que le corresponde. Se caracteriza con el movimiento lento y dificultoso. Llevado a sus extremos, lo melancólico desencadena en tragedia.

El movimiento fluido y ligado del agua se relaciona al temperamento flemático.

Todo cuerpo lleva en sí las características dinámicas descriptas anteriormente, como encierra lo sólido, lo líquido, lo aéreo y lo ígneo, pero temperado de diferente manera. Aunque exista una influencia dominante, a la manera de las planetarias, no será necesariamente fija. Para el psicólogo Rudolf Steiner es comprensible que una persona, atravesando todas las fases, deba finalmente encontrar el equilibrio adecuado. Una integración de estas dinámicas sería entonces el equivalente de un cuerpo afinado, en sincronía con la volubilidad de las circunstancias exteriores, y un instrumento de amplitud expresiva.

Estas imágenes, surgidas de las relaciones del movimiento y los elementos contenidos en el cuerpo, fueron los motores para coreografiar, en 1994, *Los cuatro temperamentos,* de Paul Hindemith. La estructura musical sigue la forma de tema y variaciones, un modo reconocido que me permitió revisitar el tratamiento de la frase coreográfica y sus variantes.

En el tema, Hindemith expone tres secciones. Coreográficamente, en la primera: a) cada uno de los 6 intérpretes masculinos presenta un fragmento, a la manera de palabras sueltas, de una frase; b) Todas las palabras se unen constituyendo la frase de unidad con comienzo, desarrollo y conclusión y ejecutadas en unísono. Conviven en la frase una economía de movimientos y cierta diversidad de elementos que facilitarán, como puertas a ser abiertas, las variaciones posteriores: alturas, velocidades, direcciones. La melodía sugiere una dignidad humana edénica, sencilla y transparente. Las mujeres atraviesan el espacio produciendo un efecto de "barrida"; c) Dúo —respuesta femenina al tema— rápido y provocativo. El diálogo se torna más dinámico hasta que una suerte de accidente (o caída) expone la fragilidad de esa dignidad anunciada. Es la sección final Siciliana la que alude a esta nueva situación de equilibrio perdido. Existe aquí una alusión a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, una

imagen que retorna desde una de las Fugas de Dore Hoyer. Todo el material coreográfico expuesto hasta aquí —frase masculina, solo femenino, diálogo, ruptura—, constituyen el tema que sirve a las siguientes variaciones.

En Melancólico, un solo masculino utilizando mayormente el suelo se carga de peso cediendo a la gravedad de la tierra, el elemento dominante. Esta vez la respuesta femenina adopta un carácter obsesivo que eleva la tensión del diálogo hasta provocar una situación trágica.

Sanguíneo. Trío aéreo. La levedad y el vuelo exigen virtuosismo y poder de resistencia. Está relacionado con el soplo, las fuerzas anímicas móviles y la respiración.

En Flemático gobierna el elemento líquido, lo esférico y arredondado, lo amable y bondadoso. El humor lo activa y esto permite un atisbo de comicidad.

Colérico, de energía ígnea, ataca con la cabeza, como el toro. Tiene accesos de furia, se hunde en sus llamas y despliega un discurso pasional en el que se confunden lucha y deseo.

Se concluye con una integración, ejemplificada en la personalidad, donde los cuatro temperamentos - elementos - calidades del movimiento —nunca en estado puro— se armonizan como en cada individuo.

En este trabajo de estética despojada se evidencia la yuxtaposición de un universo de formas físicas en comunión con otro específicamente anímico. Una oscilación permanente entre los contenidos dramáticos y el juego formal los manifiesta como indisolubles.

Esta incursión en el mundo anímico de las formas provocó otro trabajo en el que también el modo de tema y variaciones sería utilizado. Circunstancialmente, formaron parte del Ballet del Grand Théâtre de Ginebra un número considerable de bailarinas bajo el signo astrológico de Escorpio. Se comentaron ciertas características comunes entre ellas en lo referente a cualidades kinéticas: precisión, ataque, musicalidad, el poder de potenciar los gestos mínimos, la claridad en el detalle y una dinámica poderosa. Convertidas en un grupo de samurais o cirujanas del aire, sentí el deseo de crear un ejercicio para estas escorpianas. La idea de lo saturniano tomó un cuerpo magnético, feroz y glamoroso. La oscilación de la columna en su máxima elongación eleva la energía hasta la cúpula craneana, creando la sensación de pender de ella en vez de sostenerla. La cabeza asume el rol físico de la voluntad y la espina es su resonancia, obedeciendo la fuerza de sus impulsos. Así comenzó *Aquelarre*, en 1988, sostenido por la Música de Cámara N.º 1 de Paul Hindemith, con sus desgarramientos rítmicos, obsesivos martilleos y el ritual congelado o el fragor de la furia.

La atención en el poder de las estrellas se trasladó entonces a una mirada al cielo en búsqueda de otros enigmas. La pequeña música concertante de Frank Martin para cuerdas y tres instrumentos solistas de cuerda pulsada, arpa, clavecín y piano, creaban un sonido celestial que me disparó hacia *Pléyades* (1989). Esta vez se combinaron dos caracteres contrastantes: un aspecto heroico, marcial, infundía a los intérpretes —siete hombres o siete mujeres— un vuelo de hueste celestial, de batalla en el cielo; un lirismo de cierta dureza, dolor o soledad, permitía descansos o declinaciones con forma de pequeños solos intercalados. Los bailarines con los rostros casi enteramente velados por turbantes, los pechos —o senos— a la vista, las amplias faldas hasta el suelo abiertas como corolas, crearon una atmósfera sacralizada, orbital, relacionada con las danzas cósmicas derviches. "Y cuando, en el cielo anónimo nos fijamos en una estrella, se convierte en nuestra estrella, resplandece para nosotros, su fuego se rodea de un poco de llanto, una vida aérea viene a mitigar en nosotros las penas de la tierra." (Gastón Bachelard).

La observación del cielo no se agotaba. Pero por esos tiempos una inquietante emoción se presentó en lo personal. Una saturación del movimiento que me pareció vacío y gratuito, los excesos del virtuosismo acrobático, los fastos de la técnica, la velocidad creciente del mercado, la conciencia de formar parte de él y la ferocidad del consumo, alimentaron una sensación de vértigo que me forzó a detenerme y reflexionar al respecto.

La exigencia contractual de producir obra nueva permanentemente me indujo inconscientemente a repetir esquemas y fórmulas que, aunque seguían funcionando, ya no me aportaban sentimientos de sorpresa o descubrimiento.

La rutina me fue privando del esencial disfrute del juego que había sido siempre mi motor y se impuso una pausa. El deseo parecía adormecido. En realidad, no eran claros los deseos de hacer, pero sí fue definiéndose lo que no quería hacer. Con esas emociones un tanto inquietantes sumadas a un urgente requerimiento de mi presencia en Buenos Aires para atender situaciones familiares, decidí salir de la Dirección del Ballet del Grand Théatre. Entre el momento de la decisión y el traspaso a una nueva dirección pasó un período de dos años en el que junto al director General, Mr. Huges Gall, cumplimos un proceso de selección cuidadoso para no afectar a la compañía ni deshacer torpemente el trabajo realizado durante ocho años. Convocamos a diferentes maestros y directores de compañía invitándolos a participar en las actividades, analizando diferentes propuestas y estudiando en forma compartida las posibles

consecuencias y ventajas del cambio. Hoy me resulta conmovedor reflexionar sobre tal conducta, como una muestra de ejemplo y civilidad que añoro. Con el nombramiento de Gradimir Pankov, director del Cullberg Ballet de Estocolmo, como nuevo director del Ballet del Grand Theatre, mi posición se definió como coreógrafo residente, que cumplí hasta 1990 y aliviando así el sentimiento de presión.

En esa zona de impase, Ana María Stekelman, entonces directora del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, me propone un montaje nuevo para su compañía.

Stelle, 1989. La necesidad de "desaceleración" me hizo volver a mirar el cielo. Una vez más mi vida emocional impregnaba e indicaba la dirección de un proyecto que se resolvió como juego, ahora abiertamente terapéutico.

La observación de las estrellas me hablaba de una serenidad en lo inamovible, y, sin embargo, esa inmovilidad era solo apariencia. La lentitud —del aparente movimiento del cielo— se perfiló como tema, y junto a él un procedimiento de economía máxima en los materiales, en la utilización del espacio, y la total despersonalización de los intérpretes. También surgió naturalmente una relación con el plano sonoro más fluida e independiente. El trabajo se presentó en la forma convencional de teatro a la italiana, en la generosa Sala Martín Coronado y el propósito fue evocar la particular sospecha de que lo visible es solo un fragmento de algo más abarcador. El escenario viene así a develar lo que en tiempo y espacio ya sucedía y perdura. Partimos de una frase pendular, oscilatoria, en la que el peso se transporta de un pie al otro, dentro de una línea recta que atraviesa el espacio de izquierda a derecha del público. Cada intérprete recorre su propia línea individual y el espacio entre ellos se sostiene durante todo el ejercicio creando unidad. Estos vacíos permanentes se tornan protagónicos, haciendo que sea el espacio en bloque el que se transporta.

El vaivén, al unísono y con un tiempo calmo y respiratorio, es un poco más amplio en el avance, pero dentro de la frase también existen retrocesos, de modo que la masa aparece y desaparece por el margen escénico sin interrupciones de la frase. Esto muestra en ocasiones solo un fragmento fugaz del cuerpo en forma aleatoria y de acuerdo con el punto de vista del espectador.

La frase básica es especialmente larga y aunque el avance continúa aún con cambios de frente, la oscilación debe mantenerse en unísono, creando en el grupo una respiración común, la voluntad de un cuerpo. Esto exige una difícil concentración en la observación, un estado de alerta y, a la vez, de abandono al fluir de los demás. La calidad del movimiento lento del tai-chi no se interrumpe.

En tres momentos, una repentina carrera para desaparecer o un círculo articulado con rapidez en un breve salto manipulan la atención del espectador, algo sorprende, un accidente inesperado, acentuando la sensación de fugacidad.

Con este parsimonioso transcurrir, la totalidad del grupo entra y se instala en el espacio escénico solo como situación de pasaje, para continuar su retirada y espejando en el margen derecho las mismas situaciones de aparecer/desaparecer hasta el infinito. Una cualidad meditativa inducía, en los espectadores capaces de soportar un trabajo sobre la lentitud, a la ensoñación, a un cierto letargo. Algunos huían veloces ante lo aparentemente vacío o monótono. Era preciso un primer esfuerzo para percibir las pequeñas diferencias. Los que resistían esa premisa caían en un tiempo quasi meditativo, un vacío donde todo era posible. Pronto comencé a recibir de los espectadores algunas muestras de agradecimiento que me sorprendieron por su exaltación. Para comprenderlo mejor, debo agregar que *Stelle* nació en la atmósfera enrarecida de los supermercados asaltados por la inflación, el estallido del sida y los templos e iglesias congestionados por la desesperación, la confusión y la impotencia. Para una franja de aquella sociedad, la que venía al Teatro San Martín, esta pieza les brindaba una zona de recuperación, un silencio, una hora de calma. Se trataba de la misma necesidad, desde un punto de vista particular, que impulsó este ejercicio: la de un vaciamiento meditativo y reconstituyente.

Los disparadores de *Numen* están relacionados con el propósito iniciado en *Stelle*, el trabajo que lo antecede, respecto del despojamiento y a la economía de los medios.

Durante una representación de *En los zaguanes ángeles muertos,* de Alberto Felix Alberto en la antigua sede del Teatro del Sur, descubrí el espacio ideal para realizar este ejercicio, un pequeño escenario con poca altura y una sala con capacidad para cuarenta espectadores que quedaban virtualmente encerrados al comenzar la función.

La premisa de *Numen* fue la de construir, con un mínimo de elementos de movimiento y de espacio, una exploración de los sentimientos y las conductas en situaciones límites.

Estas situaciones, acentuadas por la descarnada música de Arvo Pärt, se revelan en la privación de la libertad, del espacio y de la luz. Sean estos elementos realistas o metafóricos, la íntima epopeya personal se inicia en el intento de reconocer esas limitaciones, desde la oscuridad y el caos, en la

búsqueda de una trascendencia y que llega desde una zona irracional, allí donde reside la substancia numínica.

Utilizando la escalera de cemento por la que se desciende al escenario vacío, los siete intérpretes eran arrojados en él violentamente para quedar, finalmente, encerrados en la oscuridad. A partir de esa situación inicial, a ciegas, fueron exploradas cada superficie con sus irregularidades, salientes y bordes, desde las cuales los cuerpos se sostenían, pendían, o tropezaban entre sí, rechazándose en el terror de lo desconocido. Los contactos accidentales se volvían amenazas. Un solo de Ana Cognini proponía una introspección, su dedo pulgar insertado en la cúpula craneana y descendiendo quirúrgicamente por la frente, el rostro oculto con el cabello para despejarlo luego como una cortina que se abre. Se desprendía de los ojos —¿una mirada ya no válida?— para disolverlos en una materia evanescente. Nuevamente con el rostro cubierto por el pelo, un dedo escarbaba en su lugar hasta asomar un ojo nuevo para observar otro mundo. La manipulación con el cabello escurría y salpicaba una energía invisible. El cambio de piel, despegada y abandonada como inútil ropaje, la metamorfosis física y mental, en rito de cambio que culminaba con el sonido del aire penetrando en los pulmones, anunciaba el nacimiento de un nuevo ser y la clave con la que se jugaría en adelante. Durante el trío de hombres el desafío era la gravedad, intentando con esfuerzo caminar por la pared hasta alcanzar el techo lentamente y recorrerlo, sorteando las vigas como obstáculos, para cumplir una parábola que invertía las leyes físicas.

Un dúo entre una figura virginal y una sombra manipuladora exponían con delicadeza y ternura, pero con firmeza la trascendencia de lo invisible, las fuerzas a las que somos permeables por lo inconsciente, lo inevitable.

La necesidad de aferrarse entre sí para continuar marchando se asociaba a la imagen de un grupo humano bordeando precipicios, peligrosos equilibrios o deslizamientos en el vacío.

Durante el proceso de trabajo, que representó una verdadera aventura psíquica y espiritual, fueron apareciendo otros subtemas, concernientes a las limitaciones corporales, a nuestra fragilidad, a la supervivencia, al tanteo en lo oscuro y desconocido, al encuentro de los otros y de uno mismo, al resquebrajamiento de la personalidad, a la desesperada búsqueda de soportes sobre los que podamos seguir andando.

La densidad de ciertas situaciones puede parecer sofocante, pero también indican, en la dirección opuesta, un acto liberatorio y pacífico.

Con siete intérpretes mancomunados en este objetivo y el aporte de Renata Schussheim en el vestuario, Numen fue la respuesta a un estado personal de desamparo frente a circunstancias que señalaban la inutilidad de ciertas conductas.

La Des-Esperación, la búsqueda de una serenidad en la ausencia de la esperanza.

La beatitud del que ya no tiene nada que perder.

Con los auspicios de la Asociación Amigos del Centro Cultural Recoleta dependiente de la Subsecretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, el Fondo Nacional de las Artes y la familia Itelman, surgió la iniciativa de crear Contemporánea 95, cuya dirección compartí con Ricky Pashkus. Conocía a Pashkus desde su participación en el recordado espectáculo de Pepe Cibrián Campoy y con coreografía de Ana Itelman *Aquí no podemos hacerlo*, en el que fueron lanzados jóvenes talentos como Sandra Mihanovich o Ana María Cores. El objetivo de Contemporánea 95 fue estimular el movimiento de danza contemporánea brindando espacios y difusión a creadores e intérpretes.

El evento tuvo carácter de tributo a Ana Itelman, a seis años de su muerte, lo que dio forma a un ciclo de mesas redondas coordinadas por Sofía Ballvé, bajo la denominación "itelmaniana" de Casas, a nueve casas, construcciones, eventos, encuentros entre coreógrafos, grupos y compañías combinadas, y al Premio Ana Itelman, instituido como apoyo de creadores noveles, gracias a la donación de Leonor, Sofía y Jaime Itelman ($ 2.500) y la medalla Mención Especial, donación de Enrique H. Destaville.

Las mesas redondas, en la Sala Microcine del Centro Cultural Recoleta, se agruparon en La Casa del Humor, con la participación de Osvaldo Tesser, Pepe Cibrián Campoy, Doris Petroni, Alma Falkemberg, Jorge Mensor y Laura Yusem; La casa de la Composición, con Roxana Grinstein, Liliana Nuño, Silvia Pritz, Ita Scaramuzza, Ethel Agostino y Teresa Duggan; La casa de la Música, con Oscar Cardozo Ocampo, Ezequiel Iscovich, Aníbal Zorrilla, Rubén Szuchmacher y Luis María Serra y La casa de la Luz y el Color, con Oscar Mara, Guillermo de la Torre, Nené Murúa, Renata Schussheim, Ricardo de Angelis y Simón Feldman. Todos los participantes colaboradores directos, en sus especialidades, de la obra de Itelman.

Los espectáculos se efectuaron en el Auditorium del Centro, también llamado La Capilla, todos los jueves de mayo y junio. El ciclo abrió con obras de

Ana Itelman interpretadas por el Ballet Contemporáneo del Teatro Municipal Gral. San Martín, entonces bajo mi dirección compartida con Renate Schottelius y Doris Petroni. Fueron presentados *Tango* (fragmento de *Ciudad nuestra Buenos Aires*) con música de Astor Piazzolla e interpretación de Miguel Angel Elías, fragmentos de *Suite de Percal*, la escena 1 de *El capote* con música de Ezequiel Izcovich, vestuario de Nené Murúa e interpretación de Norma Binaghi basada en el cuento de Nikolai Gogol, *Y ella lo visitaba* (*She was a visitor*) reposición de Margarita Bali y vestuario de Renata Schussheim. Esta última obra fue creada por Ana Itelman en 1976 por pedido de los bailarines Daniel Angrisani y Margarita Bali para una gira europea y se estrenó al siguiente año en el primer programa del Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, bajo la dirección de Ana María Stekelman. Todas las obras de este programa pertenecieron al repertorio del Ballet del Teatro San Martín en sus diferentes denominaciones, Ballet del Teatro San Martín, Grupo de Danza Contemporánea y Ballet Contemporáneo, a lo largo de la extensa colaboración de la coreógrafa con la institución.

En los siguientes programas se presentaron *Las posibilidades sorprendentes,* de Sofía Ballvé; *Nocturno,* de Martha Clarke e Inés Sanguinetti; *Noche corta,* de Ricky Pashkus; *Mientras la ciudad duerme,* de Laura Cuchetti; *Al volver ya no somos los mismos,* de Teresa Duggan; *Doblar mujer por la línea de puntos,* de Margarita Bali y *Objetos escénicos,* de Pájaro Gómez; *Una cuerda tendida entre dos alas,* de Nora Codina; *Preludio,* de Rodolfo Lastra; *El mozo,* de Ana Deutsch; *Fra/3,* de Carlos Trunsky; *Segundas partes,* de Celina Goldín Lapacó; *La playa,* de Graciela Martínez; *El llorón* y *Cita,* de Liliana Toccaceli; *El otro espejo,* de Paula de Luque y Ana Garat; *Otra,* de Maia Guillem y Cecilia Ippólito; *Cielo Siena,* de Diana Szeinblum; *¿Hasta Dónde? fragmentos de una obra en elaboración,* de Silvia Pritz; *La puñalada,* de Susana Tambutti; *Episodios,* de Ana Kamien; *Aurelia en el aeropuerto,* de Silvana Cardell; *Eclipse de ángel,* de Mónica Fracchia; *C´est Bien La Nuit,* de Diana Theocharidis; *Eterno femenino,* de Inés Vernengo; *El escote,* de Roxana Grinstein; *El tejido,* de Iris Scaccheri; *Trama,* de Miguel Ángel Elías; *Rara avis,* de Vivian Luz; *Dúo de Querido Bach,* de Lisu Brodsky; *Anda,* de Claudia Lefel; *Nudos* y *Ángeles,* de Silvia Vladiminsky; *Trío,* de Ireme Guelman; *Concierto de Bongó,* de Ana María Stekelman; y *Se permanece en silencio,* de María José Goldín.

Algunos fragmentos de la crítica:

"Hemos visto cuatro obras que evidencian que la labor coreográfica está muy viva en nuestro país, pese a la crisis financiera. El éxito acompañó esa

noche a la creación de Margarita Bali, *Doblar mujer por línea de puntos*. Preparada minuciosamente hasta en sus menores detalles, tiene en la única intérprete —Gabriela Prado— una colaboradora más que eficaz, con quien ha conformado una verdadera entente. En la escena, nada más que la bailarina, una mesa y una silla deformadas. Con ellas, Bali atrapa al espectador y lo deja expectante por varios minutos en que ha trabajado ingeniosamente los equilibrios, las tensiones, creando un clima cuasi kafkiano al que contribuye la música de Gyorgy Ligeti. *Mientras la ciudad duerme* es el producto de Laura Cuchetti que señala el talento de esta joven iniciada en la labor coreográfica. Es allí donde Cuchetti muestra su preocupación por la belleza de las líneas, un notable trabajo corporal, y el movimiento ralentizado sobre la música de Brian Eno. Nora Codina integra elementos heteróclitos en su obra *Una cuerda tendida entre dos alas*, donde cobra importancia el gesto, la palabra simulada, el absurdo, teñido a veces de un humor ácido con reminiscencias de cine mudo, en dos planos diferentes de danza. Gerardo Gandini en vivo y al piano interpreta su propia composición, por momentos evocativa de Satie. *Al volver ya no somos los mismos*, de Teresa Duggan, tiene secuencias logradas en la sincronización de los movimientos de los intérpretes". Enrique Destaville (28/5/1995) Revista *Noticias*.

"Carlos Trunsky es el más inquieto de los jóvenes coreógrafos argentinos. Su obra *Fra/3*, estrenada en la muestra de coreógrafos argentinos, indaga en una compleja relación psicológica vivida por dos mujeres y un hombre ligados por un espacio cerrado. Este peculiar triángulo permite a Trunsky elaborar un diseño dancístico rico, consecuencia de un manejo audaz del lenguaje contemporáneo que instaura con propiedad un estilo personal y de profundas connotaciones. Marisel De Mitri, Analía Domizzi y Pablo Piantino coadyuvaron con sus trabajos convincentes a plasmar una propuesta de clima asfixiante, del que no es ajena la vibrante música de Arvö Part y Guillermo Pessoa". E.V. *Ámbito Financiero* (2/6/1995).

El jurado del Premio Ana Itelman estuvo constituido por Norma Binaghi, Ana Deutsch, Ana María Stekelman, Doris Petroni y Néstor Tirri. Entre las obras pre-seleccionadas y presentadas en un programa especial durante tres jueves del mes de julio: Yamil Ostrovsky, *18/07/94*; Laura Martínez, *No digas lo que sabes*; Luisa del Carmen Luna *Una duda, una voz, un sueño*; Paula Sabina Rodríguez, *No puedo dejar de mirar atrás* y Maia Guillem, Cecilia Ippolito, *S/T*; resultó premiada Paula Sabina Rodríguez.

Coincidentemente con Contemporánea 95, se inauguró el 8 de mayo un nuevo espacio escénico bautizado como Sala Ana Itelman, en Guardia Vieja 3783, bajo la dirección de Silvia Pritz y Silvana Cardell, responsables del taller Armar Danza Teatro. Allí fueron presentadas por invitación de sus directoras algunas de las obras que conformaron la muestra de coreógrafos argentinos Contemporánea 95.

Con Renata Schussheim compartíamos desde hacía tiempo la idea de un espectáculo a partir de un libro de autor argentino, quizás por un reclamo interno que tenía que ver con esta inquietante idea del "ser nacional", que no sabemos muy bien de qué se trata. Víctor Massuh esclarece esta equívoca idea de patria cuando percibe al país, más que como fragmentado, habitado por varias Argentinas incomunicadas que se resisten a integrarse; la misma resistencia que hace imposible un estilo argentino de vida.[79]

La elección de *Boquitas pintadas*, la novela —folletín— de Manuel Puig, se ajustaba al deseo de dibujar un paisaje cargado de tipismos, modismos y voces de fácil identificación con una clase media argentina temporalmente ubicada cerca de nuestra infancia. Podíamos reconocer allí las construcciones de la hipocresía y la simulación por validar la imposición de las apariencias, los artilugios del melodrama y las convenciones del mal gusto revisitado desde la óptica pop de los 60.

"…Porque el camp es un estado de ánimo en el que se ridiculiza algo que se ama, y se lo ridiculiza para demostrar que, con toda su probable carga negativa, es indestructible. Si yo hago esa operación con el cine de los años treinta, es solo para recuperar su fondo de auténtica poesía."[80]

La mirada de Puig pone en las voces de sus personajes —y que son las de su pasado— sus propias confesiones. Simultáneamente, se despierta una compasión que los redime, que los abarca, liberándolos del juicio totalizador con el que, nos advierte Massuh, a veces se uniformiza la realidad en la enfermedad del todo comunitario, se corroe con ligereza a través del comentario crítico.

Ingresar en este libro fue como meternos en la piel de nuestras madres, y al decir de Ernesto Schoo en su nota para el programa, de "las tataranietas de

79 Massuh, Víctor (1982) *La patria como sentimiento*, Ed. Sudamericana.

80 Puig, Manuel: Primera Plana, 2 de julio de 1968. Citado en: Paez, Roxana: Manuel Puig. *Del pop a la extrañeza*, Ed. Almagesto 1995, p. 12.

Madame Bovary en nuestras pampas. Una muchacha de pueblo, pueblo cansino y receloso, arrojado a la vera de un ferrocarril que, en vez de acercarlo, lo separaba de la lejana y orgullosa capital. En los años cuarenta de este siglo, la muchacha de esta historia ve frustrarse sus sueños de amor eterno y empalagoso, teñidos de cursilería. Tierna cursilería, la expresada por Manuel Puig en su obra maestra *Boquitas pintadas*. Gemela de la crueldad con que esos sueños son minuciosamente demolidos por el escritor, a partir de una constante de su literatura: sus protagonistas se equivocan, cometen un error de apreciación que pesará duramente sobre sus vidas. Así con Nené, en *Boquitas*…, cuyas cartas colmadas de confidencias íntimas serán leídas por quien menos debía conocerlas. Y también Mabel, la villana de la historia, asiste al derrumbe de sus ambiciones, que parecen perversas y son, en realidad, tontas. Una y otra, Nené y Mabel, víctimas del folletín sensiblero, del cine argentino de los años cuarenta, del radioteatro, de las revistas del corazón y de esa eterna ilusión humana, la de tomar apariencia por realidad, superficie por hondura. Allí es donde Nené se hermana con todos nosotros, esclavos del espejismo fatal, del reino de Maya, el mentiroso país de las maravillas que termina por ser el de las pesadillas".

"La acción de esta historia de amor se desarrolla en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, entre 1935-1936 y 1968. Pasión y crimen se entrecruzan en esta historia de amor de manera indisoluble. Como en los radioteatros de la época, aquí se habla siempre de lo prohibido a través del ocultamiento y la simulación. En ese doble juego, que es el anverso y el reverso de la envidia y la hipocresía se delinea la naturaleza de los personajes y la esencia de esta gran novela…"[81].

El proceso de análisis y adaptación de la novela al formato escénico implicó el diseño de un sistema de apreciaciones simultáneas que fuimos clasificando con Renata al estilo del autor. En su comentario, Roxana Páez menciona a los cuatro relatores detectados por Josefina Ludmer en el relato: "el que presenta 'documentación' ya escrita sin opinar (copista); el que acota después de las cartas y ve cada mínimo gesto o intimidad de los personajes (relator objetivo); el que hace constar horarios, ordenando y clasificando estereotipadamente (relator objetivo clasemático); finalmente, la excepción del narrador subjetivo en la entrega XIII, que se mimetiza con lo que transfiere".

Utilizando el carácter melodramático de la novela, la búsqueda se orientó a extraer el espíritu del texto, a refugiarse en su estructura literaria

81 Notas de Silvia Santana. Planeta. Edición Diana Paris. 2000.

para encontrar la esencia de las formas dibujadas en las palabras. No hay una lectura descriptiva, ni una historia con principio y fin, sino planos de acción superpuestos en tiempo y espacio.

Una suma de elementos realistas (fuente y origen de la búsqueda), a través de un proceso de abstracción y deconstrucción se convierten en el nuevo órgano: una mirada contemporánea de la novela. Hablamos del cine o el radioteatro, modeladores notables del comportamiento social de la época; las palabras de Puig experimentan, entonces, una transformación musical con reminiscencia a viejas audiciones radiales y a la sonoridad del cine argentino de los años treinta y cuarenta. De esta manera se producen analogías permanentes entre el texto y la concepción plástica y sonora del espectáculo.

Eugenio Barba señala esa zona ambigua y fascinante donde los límites se esfuman: "La rígida distinción entre el teatro y la danza, característica de nuestra cultura, revela una profunda herida, un vacío en la tradición que continuamente conlleva el riesgo de atraer al actor hacia el mutismo del cuerpo, y al bailarín hacia el virtuosismo. Esta distinción parecería absurda a un artista oriental, del mismo modo como hubiera parecido absurda a un artista europeo de otras épocas históricas: a un juglar o a un cómico del siglo XVI. Podemos preguntar a un actor Nôo a un actor Kabuki cómo traduciría la palabra energía en su lengua de trabajo, pero sacudirían la cabeza si les pidiésemos que tradujeran la rígida distinción entre danza y teatro".[82]

La adaptación atravesó diferentes estadios acompañando el proceso. Parte de los diálogos/monólogos de algunos personajes fueron registrados con las voces —entre otras— de Víctor Laplace, Andrea Politti, Catalina Speroni, Alejandra Flechner o Alejandro Tantanian. Las voces fueron procesadas por Edgardo Rudnitzky y Gustavo Dvoskin. Se utilizaron técnicas de deconstrucción, repetición y deformación imprimiendo al texto una particular cualidad musical. Se superpusieron voces grabadas y vivas, el *playback* fue empleado en y fuera de sincronización. El escenógrafo Alberto Negrín realizó módulos que fueron utilizados de diversas formas como camas, mesas, pizarrón, separadores, mudando sus posicionamientos. Estos cambios esbozaron una puesta en escena coreográfica donde cuerpos/objetos movían el punto de vista como lo hace una cámara cinematográfica.

---

82 Barba, Eugenio (2009) *La canoa de papel. Un tratado de antropología teatral*, Buenos Aires: Editorial Catálogos, pp. 44-45.

Hay aquí una reminiscencia de las investigaciones de Ana Itelman en Fedra. Para Itelman, el escenario era un estudio cinematográfico. En *Boquitas...*, el espectador es la cámara. Ambos representan montajes editados que el espectador re-edita.

Comparto a continuación la adaptación y algunas notas de trabajo:

EL PUNTO DE VISTA

Escena 1. Necrológica (Coronel Vallejos):
Mientras se escucha la lectura en *off* —comentario necrológico del diario local— vemos el ataúd sugerido donde yace Juan Carlos en posición vertical, forzando el punto de vista a cenital (picado en cine). Su rostro está enmarcado por rosas.

La velocidad:
Doña Leonor, la madre, se desmaya en *slow motion* sostenida por Celina, la hermana, y algunas figuras del velatorio. No se ven rostros. Doña Leonor atraviesa un pasillo de manos extendidas, agradeciendo las condolencias.
La voz del 'locutor' se superpone con la de Nené, leyendo la noticia necrológica en el diario, que termina por dominar el foco de la acción. *Fade off* voz locutor.

Escena 2. Cartas de Nené a Doña Leonor:
Progresión de tonos expresivos. Nené en la cocina de su casa, en Buenos Aires, 1947, después de leer la necrológica inicia la escritura de varias cartas a doña Leonor. Se apoya en un plano inclinado que sugiere una mesa vista en plano picado. Los textos de las tres cartas se escucharán en *off*. El tono de las cartas, al principio de pésame, va aumentando la tensión, "…usted y su hija Celina me habían quitado el saludo…" pasando desde una humildad modosa por una descripción truculenta sobre la 'descomposición', "… para que no lo comieran los gusanos…" y llegando a un falso tono de orgullo hablando de su matrimonio y sus hijos. Aumenta su hostilidad cuando se refiere a la 'viuda' Elsa Di Carlo, "…viuda mosca muerta. Era ella quien le chupaba la sangre y no yo…" llegando a frases de tono heroico, "… Ya que Celina es soltera y tiene tiempo libre, podría ser útil para algo y ayudar al triunfo de la verdad".
Mientras escribe, los muñecos representando a sus hijos la acosan hasta que Nené explota "…a mí nadie me trata como trapo de cocina…" y aludiendo

al día en que conoció a Juan Carlos, en el baile de la primavera, se produce el flashback.

Escena 3. Fiesta de la primavera:
Es aquí donde se manifiesta con mayor exacerbación la ridiculización del mal gusto. En Puig representa un acto de amor, la recuperación de cierta auténtica poesía. Mientras la Sra. de Baños y la Sra. de Pagliolo visten a Nené con su tocado de princesa para la fiesta, Nené continúa su discurso (parte de una carta) y creando un puente de acción dramática con la escena anterior. La cursilería invade el tono de las voces, el vestuario, la gesticulación y el movimiento.
Preparativos de la fiesta: Entran Mabel, Celina, Juan Carlos y otros.
Comentario social sobre la fiesta de la primavera. (Recorte de la revista *Nuestra Vecindad*).
Voz de la comentarista: "Lucida celebración del día de la primavera…"
La Sra. De Baños recita "las bonitas glosas", Nené intercambia miradas con Juan Carlos, Mabel los descubre y ellos disimulan.
Repetición. Estas tres acciones entran en repetición acelerando y marcando los movimientos cada vez más golpeados y mecanizados. Aplausos. Agradecimientos emocionados de la Sra. de Baños. Vals. Continúa el comentario sobre la fiesta. Vals. Culmina. Oscuro.
El *reverse*. Luz. Retroceso temporal. El comentario y la coreografía invierten su orden y aceleran. La voz se vuelve más aguda y los movimientos robóticos. Vals para atrás. Aplausos. Recitados de la Sra. de Baños. Preparativos. Salida de los personajes (inversión de la entrada) hasta que, en lugar de vestir a Nené la desvisten. Nené queda en combinación, mirando al público, su expresión de muñeca se torna sombría. Quiebre acentuado en el pase de la situación hilarante al drama. El sonido se pierde. Luz débil.
La simultaneidad: Puig utiliza esta herramienta en varias "entregas" del libro. Esto equivale a una superposición de miradas que transportadas de la lectura gramatical lineal al ámbito escénico propone, a la manera de frisos, varias acciones que decidimos denominar paralelos. Se mantuvo la linealidad cronológica.
Escena 4 Paralelo 1 Corresponden a la cuarta y quinta entrega de la novela. El espacio escénico está dividido en cinco zonas —camas/personajes— alineadas e iluminadas individualmente. De izquierda a derecha: Nené, Juan Carlos, Mabel, Pancho y Raba. Sobre la base de una penumbra general que permite observar todas las acciones, la intensidad de la luz conduce la atención

hacia la acción dominante. Durante las focalizaciones, algunos intérpretes se distancian y manipulan módulos y objetos.
El día jueves 23 de abril de 1937 el sol salió a las 5:50 h.
Juan Carlos se está acostando.
La Raba es la primera que se despierta, con el piar de los pájaros. En el espacio que le corresponde, módulo inclinado. Frazada en el piso.
A las 5:30 h se despierta Pancho. Se moja la cara y el pelo. Se enjuaga la boca.
Focalización en Pancho.Voz de Pancho. Pensamientos sobre las mujeres.

Fantasía 1:
"…Juan Carlos debe estar recién en el primer sueño y puede dormir hasta mediodía, pero no está sano y yo sí. La maestra se debe levantar a las siete, sin haber dormido… las piernas blancas de Nené, el pubis negro de Mabel, el trasero oscuro de la Rabadilla, Nené, la Rabadilla, el pubis sin bello y blanco de Nené."
A las 7:00 h se despierta Mabel. Foco. Voz de Mabel leyendo en la revista el comentario sentimental de Espíritu Confuso. "… ¿lo quiero o no lo quiero?...".
Foco en Raba. Mientras ordena su espacio, voz con pensamientos de la Raba (consejos de la patrona) "…Las sirvientas no deben dejarse acompañar por la calle ni bailar más de una pieza en las romerías populares con muchachos de otra clase social. Deben descartar ante todo a los estudiantes, a los empleados de banco, a los viajantes, a los propietarios de comercio y a los empleados de tienda que acostumbran a noviar con chicas de familia —haciéndose los santitos, Raba— para después en la oscuridad tratar de seducir a las sirvientas".
Mabel como maestra. El módulo vertical. Pizarrón. Escribe en el aire, sobre la cuarta pared, con movimientos afectados.

Cine. Película de Mabel:
Sentada en el cine, recibe de frente la luz estroboscópica de la pantalla.
Voz/pensamiento de Mabel: "Amplios salones con escalinatas de mármol negro… cromados, por donde se desplaza una hermosa rubia neoyorquina… no logra ya sujetar la sangre impetuosa que las bocas se acercan y todas las noches se regalan el beso prohibido".
Durante la descripción Mabel alcanza un orgasmo. Escapa.
Pancho y la Raba. Encuentro con los pollos en la mano. Avance. Texto del médico con la voz de Juan Carlos: "Che, pibe, vos estás delicado, no te pasés de hembras porque vas a sonar".
Juan Carlos con Nené en el zaguán. Juan Carlos la acaricia, Nené lo evita,

recatada. Juan Carlos se va ofuscado. Es el texto de Nené —*playback*— en la voz de Juan Carlos: "Sacá la mano de ahí, Juan Carlos. Juan Carlos, no te vayas enojado".
Pensamientos de Mabel. Foco. Mientras se prepara para meterse en la cama. Comentario armonización de pieles y joyas. Sobre el final entra Juan Carlos y avanza sobre la cama de Mabel. Oscuro.

Escena 5:
La Gitana. Campamento provisional del circo. Cnel. Vallejos, Sábado 25 de abril de 1937. El plano de la mesa inclinado. Visión picada sobre el juego de las barajas. Monólogo de la gitana leyéndole el destino en las cartas a Juan Carlos.

Escena 6:
La romería. Estampa popular costumbrista.

Escena 7:
Violación. Final de la Romería. Se alternan las voces del diálogo real y las voces de sus pensamientos.
Pensamientos predominantes de Pancho frente a la Raba en la oscuridad alternados con pensamientos predominantes de la Raba frente a Pancho en la oscuridad.
Durante la violación *in crescendo* de ladridos de perros.

Escena 8:
Fantasía de Juan Carlos en Cosquín. Pesadilla en estado febril, donde varios de los protagonistas asumen expresivamente proporciones oníricas. Las acciones están limitadas al espacio de la cama, rectángulo de luz.

Escena 9:
El regreso. Monólogo de Juan Carlos. Visiones y fantasías desde el asiento del ómnibus, regresando a Coronel Vallejos.

Escena 10:
Paralelo 2. Locutor "… ¿Cuál era en ese momento su mayor deseo? … ¿Cuál era en ese momento su temor más grande?".
Focalización en las respuestas de Nené, Juan Carlos, Mabel, Pancho y la Raba.

Escena 11:
Escena de los higos. Pancho sobre una escalera. Tapial entre la comisaría y los fondos de la casa de Mabel. Voces reales alternadas con las voces de sus pensamientos.
La hipocresía —oposición acción/pensamiento— en el movimiento.

Escena 12:
Fantasía del betún. Pancho y Mabel en la cama. Mabel juega con una muñeca. Pancho juega y manipula a Mabel/muñeca. Juego sexual.

Escena 13:
La Raba lavando. Con diversos recipientes y prendas construye (la casita) y destruye (crimen). Fantasea un casamiento con Pancho, le habla al hijo, Panchito, canturrea un tango triste sobre la muerte y se autocompadece. La ansiedad la lleva a un estado de alucinación. Extrae un cuchillo entre las prendas y representa la matanza/crimen y descuartizamiento de los pollos/Pancho.

Escena 14:
Encuentro de Nené y Mabel en Buenos Aires. Diálogo alternado con la radionovela.

Escena 15:
Confesiones simultáneas de Mabel, la viuda, Celina y doña Leonor.

Escena 16:
Encuentro de la viuda y Nené en Cosquín.

Escena 17:
Bodas místicas. Nené regresando de Cosquín en el ómnibus. Resuenan en su mente los ecos de la conversación con la viuda, alternados con los carteles que ve por la ventanilla, y va cayendo en un delirio, diálogo con Dios, que culmina con una escena de casamiento hollywoodense con Juan Carlos, al estilo de un musical (Muerte de amor de *Tristán e Isolda* de Wagner). La imagen del casamiento, como muñequitos de azúcar, queda congelada. La música se descompone. Los servidores de escena los retiran como maniquíes.

Escena 20:
Epílogo. La Raba quema las cartas en un balde y vuelven a desfilar, fragmentadas, frases de la obra, en un proceso de descomposición.
La escena es iluminada solamente por las llamas, que al extinguirse producen el oscuro final.

El homenaje a Stravinsky no puede dejar de ser simultáneamente un homenaje a Diaghilev, cuya visión materializó un sueño hasta entonces no formulado: la unión de las artes del espectáculo. Son las artes del espacio, vestuario y escenografía, con las del tiempo, música y coreografía. Poseedor de una memoria visual excepcionalmente fiel y una intuición que le permitía, con una primera mirada, la identificación tanto del autor como del modelo (sobre quien otros pintores se interrogaban). Parecía dueño de una verdadera virtud de zahorí: descubrir lo que está oculto, que se definiría como uno de sus rasgos primordiales.

Las intenciones de Diaghilev de unir las artes tienen hoy un equivalente en las nuevas técnicas de las artes multimedia. Algunos hallazgos, gracias a las nuevas tecnologías, son deslumbrantes, pero, en ocasiones, son pocos los que sirven como medios y quedan atrapados como fines. Algo similar sucede con las nuevas técnicas; parecen divagar por una zona cuyo propósito no es otro que el de ser las protagonistas de sí mismas.

Las bodas, El ruiseñor y *Petrushka* se presentan como tres fórmulas diferenciadas. Una es sinfónica; otra, canto danzado; y la tercera, una ópera. La unidad está dada por la música de Stravinsky, aunque aún dentro de una misma pieza, el compositor enfrentó problemas de falta de unidad por el distanciamiento temporal entre los períodos de composición, como en *El ruiseñor.*

En 1912 Stravinsky planeaba otra obra sobre un tema rural ruso, que se convertiría en *Las bodas*. Más tarde la idea se fusionará con un proyecto de Diaghilev de representar una misa en estilo bizantino con coros a capella e inspirados, quizás, en el canto gregoriano. El proceso requeriría ocho años.

Por fin, Diaghilev pudo escuchar el comienzo de Las bodas en Suiza, en Villa Bellerive, exclamando que esta cantata se convertiría en la "creación más hermosa y más puramente rusa" de su compañía. Fue en 1921 cuando condujo a la partitura definitiva para cuatro pianos, percusión y voces. Bronislava Nijinska es propuesta como coreógrafa.

Stravinsky escribio: "*Las bodas* son una suite de episodios típicos de bodas, contados mediante citas del habla popular. Esta, trátese de la novia, del novio, de los padres o de los invitados, siempre es realista… una colección de clisés y de dichos típicos de una boda… en que el lector parece estar oyendo sin querer fragmentos de conversación, sin el hilo conductor del discurso…". Nijinska halló la atmósfera solemne, trágica, incluso, de la partitura. Comprendía perfectamente que esta boda rural no era ocasión de alegría, salvo para algunos invitados. La novia y el novio, que apenas se conocían, embarcaban hacia un viaje peligroso. La joven pareja no eran tanto el héroe y la heroína, como las víctimas de un sacrificio.

Se estrenó en el Gaieté Lirique el 13 de junio de 1923.

En *Las bodas* comencé a coreografiar utilizando un lenguaje más bien primitivo; en este caso fui fiel a la versión original, ya que se trata de un ritual folklórico ruso, rústico, con sonidos salvajes, y ese ritual, más que una fiesta de bodas, es un sacrificio de dos personas que apenas se conocen y tienen enormes dudas. Todo está enmascarado de fiesta, pero en última instancia es un sacrificio tribal. Empecé con un estilo coreográfico muy libre y primario, ritual en el sentido de la vieja danza moderna y luego apareció una línea más naturalista en la escena del banquete.

Las generosas dimensiones del escenario del Teatro Colón permitieron una curiosa utilización del espacio, escenografía de Tito Egurza, demarcado por finas columnas que jugaron como aristas de cuerpos geométricos. La primera escena, en la casa de la novia (las trenzas), se jugó en la mitad izquierda del escenario y la segunda, en la casa del novio, en la mitad derecha. La idea del trenzado de la novia dio lugar al entrelazado físico de las amigas.

De la ópera *El ruiseñor* existe una suite sinfónica utilizada como ballet. Con mi tratamiento se transformó en una ópera-ballet en la que algunos roles, el Ruiseñor, el Pescador, están simultáneamente interpretados por cantantes y bailarines. Este proyecto era un viejo sueño que tenía desde que era estudiante de Dore Hoyer, en el Teatro Argentino de La Plata.

El ruiseñor está basado en un cuento de Christian Andersen de extrema pureza. Andersen exalta el poder "natural" de la música encarnada en el ruiseñor, sobre el mundo "social" y mecánico de la corte. Su canto restaura la salud del Emperador seduciendo y alejando a la muerte.

El Pescador es su verdadero "oyente" en el bosque, lejos de los artificios del palacio.

La corte del Emperador de la China me sugirió un tratamiento con reminiscencias de *music-hall*. Traté de evitar el cliché orientalista y utilicé puntas en los personajes del Ruiseñor y del Ruiseñor Mecánico, con un lenguaje académico y también una sincronía entre la acción bailada y la cantada.

Petrushka fue compuesta entre 1910 y 1911, la partitura de I. Stravinsky constituye el panel central de la trilogía motivada por su asociación con Serge Diaghilev, el creador de los Ballets Rusos, junto a *Pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera.*

La acción escénica desarrollada por Alexandre Benois y coreografiada por Michel Fokine se apoya en el triángulo amoroso y perverso de tres marionetas: Petrushka, la Bailarina y el Moro, en el marco de una típica feria de carnaval, en San Petersburgo. Stravinsky había interrumpido su trabajo en los primeros bocetos de *La consagración de la primavera* para componer una *Konzertstück* para piano y orquesta. Diaghilev y Nijinsky visitaron al compositor en Vevey, Suiza, quien les hizo escuchar la nueva composición que se proponía titular *El grito de Petrushka*. Los títeres eran una de las atracciones de las ferias de la Semana que precedía a la Cuaresma, en San Petersburgo. Con la danza rusa, ya estaba creado el germen de un ballet sobre el carnaval ruso. Benois, nostálgico de la tradición, le dio forma de cuatro actos cortos. El primero y último se desarrollarían en la feria, y los dos centrales mostrarían el interior del teatro del prestidigitador, donde las marionetas seguirían viviendo una existencia real.

Si Petrushka había de tomarse como la personificación del lado espiritual y doliente de la humanidad, su dama, la Bailarina, sería la encarnación del eterno femenino y preferiría al rimbombante Moro, símbolo de todo cuanto es atractivo sin sentido, poderosamente masculino y triunfante sin merecerlo. Las convulsiones de Petrushka en su celda eran un monólogo premonitorio de la soledad y desesperación que padecería Nijinsky en su enfermedad.

El ballet fue ensayado en Roma antes de representarse en París, en el Teatro Châtelet el 13 de junio de 1911.

En 1986 coreografié *Petrushka* para el Ballet del Grand Théâtre de Ginebra. Formaba parte de un espectáculo sobre Misia Sert, quien fue mecenas y amiga íntima de Diaghilev y se tituló *Le Cri de Waslaw* (*El Grito de Waslaw*), recuperando la idea del propio Stravinsky de llamar el grito de Petroushka a

sus primeros estudios sobre la obra. El grito es la sardónica risa de la marioneta y constituye musicalmente la célula madre de los esbozos para piano que originaron la obra.

En mi versión hay una relectura del ballet original que incluye citas de la coreografía de Fokin y de otras piezas de su repertorio: *El espectro de la rosa*, *Danzas polovtzianas*, *El pájaro de fuego*, así como otras del propio Nijinsky, *La siesta del Fauno*, *La consagración de la primavera*, o de Petipá, como *Giselle*.

La trasposición de este burlesque a otra realidad, pero respetando las pautas dramáticas, responde al propósito de desenmascarar a los personajes para exponer los sentimientos y situaciones que los atraviesan. La representación tiene lugar dentro de la representación.

Los mismos movimientos en otro contexto alteran sus significaciones y sus resonancias. Subsiste el triángulo principal, pero Petrushka deja lugar al espíritu patético de Nijinsky; la bailarina, a la ambición de Rómola; el Mago, a la desbordante pasión de Diaghilev.

Será necesario recordar las delicadas manipulaciones entre el empresario, luz de un movimiento creativo arrollador; la fragilidad mental de su elegido, y las ingenuas seducciones de la aspirante a bailarina, que culminan en un fatal desenlace durante la *tournée* de la compañía a Buenos Aires, cuando en ausencia de Diaghilev, Rómola y Waslaw se unen en matrimonio. La furia de Diaghilev desencadena el alejamiento forzado del bailarín de la *troupe* que hasta ese momento contenía y canalizaba su talento, y también su temperamento enfermizo. Este despojamiento expone al artista a un aislamiento que libera sus fantasmas y terrores, y, como alguien lo describió, lo obliga a "saltar en la locura".

¿No es acaso la misma soledad de Petrushka, arrojado como un despojo en su camarín, que la de Nijinsky en la celda de una clínica para enfermos mentales, en Suiza? En este solo, las permanentes citas de la coreografía original de Fokin atraviesan significado y significante, una máscara detrás de otra, sintetizando el drama.

Las alucinaciones de la guerra que obsesionaban a Nijinsky se "disuelven" en la escena de su última visita a la compañía, invitado por Diaghilev a una representación de Petrushka y conducido al escenario donde saludó con una mecánica sonrisa a sus antiguos camaradas (diciembre 1928), y en su "último salto" registrado fotográficamente en la clínica de Münsingen.

El epílogo de Petrushka, con el Mago mostrando los despojos de una marioneta deshecha, es también el gesto de Diaghilev revelando la metamorfosis de un objeto deseado en una máscara vaciada por la demencia.

Los poderes del Mago se desvanecen, la frivolidad de la Bailarina construye, aprisionándola, su propio estigma.

Vemos a la compañía de los Ballets Russes y sus personajes paradigmáticos desde la intimidad; León Bakst y Alexandre Benois, quienes acompañaron a Diaghilev en la creación de la publicación de arte, Mir Iskoustva, el mundo del arte, o al propio Fokin, coreógrafo original de la pieza. Fragmentado, desarticulado, el repertorio Fokin reaparece en la piel de sus intérpretes originales, quienes dejaron sus marcas en esos roles. A veces se trata de una manera, un modismo, un estilo.

Las alusiones a Ana Pavlova, Tamara Karsavina, Ida Rubinstein, y la inserción de Isadora Duncan, cuya presencia alude más a la influencia ejercida sobre el joven Fokin y consecuentemente con el propio Nijinsky en cuanto a la necesidad de liberar a la danza de sus formas convencionales para lanzarse en busca de nuevos vocabularios y estéticas de la danza, conforman el telón de fondo, la feria mágica de este drama en el que se confunden conductas ficticias y verdaderas, representación y realidades de seres únicos, frágiles, humanos, hoy totalmente legendarios.

Por delante de este fondo estelar, la acción se focaliza en Diaghilev, Nijinsky y Rómola. Pero también en este caso podría decirse que los protagonistas de la acción son las relaciones humanas tejidas por el destino entre ellos: la manipulación, la seducción, la atracción y el rechazo, la obsesión y la locura.

Durante el montaje de *Flúmina* para el Ballet del Teatro Colón mantuve con Santiago Chotsourian, entonces jefe de Estudios Musicales, algunas conversaciones respecto a la coralidad en las que mencioné mis experiencias sobre ese tema con Dore Hoyer. Tiempo después recibí una llamada suya comunicándome su deseo de hacer algo sobre *Las troyanas* de Eurípides y preguntándome si me interesaría participar experimentando con el Grupo Vocal de la Unsam, Universidad Nacional de San Martín, que dirigía, y un grupo de bailarines convocados. La respuesta fue inmediata y comenzamos una serie de reuniones de trabajo, análisis de las diferentes versiones de la tragedia, estudio de obras musicales relacionadas con el tema y familiaridades sonoras. La adaptación de Jean Paul Sartre, despojada de la información cultural propia del período en que la tragedia fue creada y con un fuerte acento en lo poético, la aproximaba a nuestro tiempo. En su prólogo están

quizás las claves de una lectura contemporánea más popular, para la que no son necesarios los conocimientos específicos de relaciones y representaciones de dioses y humanos. En dos puntos revela sus temas favoritos: la caída de los dioses y también de los hombres, y en el carácter burgués de Andrómaca, la buena esposa y la buena madre. De otras versiones resultaban atractivos pasajes de atemporalidad y especialmente la musicalidad de la utilización del griego antiguo. Descartamos la ópera de Gounod *Los troyanos* por su tono grandioso. Preferíamos uno más íntimo. Santiago mencionó el *Hammerklavier* de Beethoven y yo sugerí sus cuartetos de cuerda. De allí a los cuartetos de cuerda de Bela Bartok nos deslizamos naturalmente. Estos contenían toda la crudeza, el áspero desgarramiento del drama, el lirismo y la emoción que procurábamos. La conclusión fue intervenir vocalmente los cuartetos y utilizar música adicional compuesta sobre células temáticas. El tema y sus posibilidades parecieron tan amplios que decidimos realizar, con el apoyo de la Unsam, un taller de investigación con cantantes y bailarines en el espacio de ARTE XXI, que su director Guido De Benedetti nos cedió cordialmente.

Su objetivo fue buscar las diferentes zonas de abordaje al tema a partir de la desestructura y reintegración en diferentes lenguajes, el análisis y la interpretación de los contenidos de la obra, sus aspectos literarios, musicales, teatrales, verbales, sonoros, corporales, kinéticos, corales y polifónicos. Doris Petroni, camarada de tantas experiencias compartidas y con un bagaje pedagógico de teatro y movimiento, resonó como una Hécuba ideal: la reina madre despojada de su esposo, sus hijos, su patria. Su participación en los talleres como preparadora y acompañante de los diversos ejercicios de improvisación en la que cantantes y bailarines emitían voces y movimientos, sonidos o idiomas inexistentes, representó un sólido aporte durante el proceso, así como la valiosa colaboración de Yamil Ostrovsky en la asistencia de dirección.

Elegimos como disparador el tema de la guerra, pero más en la violencia moral que física. La palabra, el sonido como arma aniquiladora, la represión, la estrategia, el sometimiento, el exilio. Así apareció la guerra como marco o telón de fondo del drama. Cuatro figuras femeninas conformaban un círculo dramático de tonalidades teatrales contrastadas: en Hécuba se concentraba el dolor de la pérdida; en su hija Casandra, el desborde profético, la alucinación; en Andrómaca, la mujer de Héctor asesinado, la injusticia del despojamiento después de una vida de cumplimiento y orden moral, y —otra clave contemporánea— el genocidio de su hijo Astianax, lo único que podría representar la esperanza de una reversión de la situación; por

último, Helena, la mujer de Menelao y amante de Paris, que en su carácter de prisionera despliega las armas de la seducción para lograr el perdón de su esposo. Durante una de estas improvisaciones, Yamila Ramírez en el papel de Helena, desarrollando el tema de conseguir la compasión de Menelao, comenzó a emitir una débil tos que fue amplificando hasta lograr una extrema tensión emocional. Aquí se produce lo que Sergio Alvano sostiene en su estudio sobre la poética de Aristóteles: "En efecto, el designio final de la tragedia es provocar los sentimientos de compasión y de temor en el espectador. Y la catarsis, momento final de la tragedia, será la expurgación de estos sentimientos en el público espectador, por medio de los cuales logra 'lavar' y 'expulsar' de sí mismo aquellas dolorosas afecciones, siendo esta la fuente de donde procede el júbilo y el placer estético".[83]

Los temas y subtemas de *Las troyanas* fueron recorridos a través de juegos formales, expresivos y sonoros, con los que se tejió una trama compacta.

El grado de entrega de los participantes, la riqueza de los resultados, crearon en todos el compromiso y el deseo —fuerza imparable— de continuar profundizando y de prolongar el proceso en una segunda etapa de semimontaje realizada en el Teatro El Globo, con el cual existía un posible acuerdo de presentaciones. Esta se realizó en tres meses de trabajo en el espacio real. Comenzamos entonces con la construcción del marco: la guerra, como prólogo y exposición de acciones que no seguirían el recorrido lineal. Como visitando una galería de pinturas, pasábamos de una situación y un retrato a otro, a veces el mismo tema procesado diferentemente, a veces volviendo al anterior, que ya no era el mismo.

El solo minimal de Hécuba en la interpretación de Doris Petroni, se repetía en forma coral desmenuzado en fragmentos, en multiplicaciones por once bailarinas, mientras la misma partitura era intervenida por las voces del grupo vocal. Trabajamos el retrato de Casandra con cinco intérpretes que le dieron cinco diferentes colores: la interioridad, la velocidad, la enajenación, el desborde emocional y la impetuosidad del fuego, su verdadero espíritu. Decidimos así que el solo de Casandra sería repetido dos veces con diferentes intérpretes como una exposición de ejercicios. Paula Rodríguez y Giuliana Rossetti se diferenciaron y complementaron creando una Casandra fragmentada por la demencia.

---

83 Aristóteles (2007) *Poética*, Buenos Aires: Ed. Gráfico. Traducción y estudio preliminar de Sergio Alvano, p. 25.

En una escena llamada “Madres e hijas”, el conflicto Hécuba/Casandra —el agónico intento de contención maternal— se multiplicó en cinco espejos sumando coralidad a la acción. Ya no existía la pertenencia del personaje a un solo intérprete. El fuego recorría velozmente los cuerpos de las hijas, el amago de apagarlo resultaba en la impotencia de las madres. Los participantes del grupo Vocal amplificaron corporalmente sus voces bajo la cuidadosa atención de Santiago Chotsourian.

Este período de trabajo culminó con un ensayo abierto en proceso, y entramos en un intervalo que esperábamos circunstancial. Nadie preveía que la epidemia de gripe durante el invierno del 2009 iba a amenazar con su continuidad. Con las medidas de prevención, los teatros cerrados y el temor que alejó a los productores en los que confiábamos para llegar a la tercera y última etapa, el receso se prolongó y nos dejó la incertidumbre de retomar su curso. Gracias al rector de la universidad, Carlos Ruta, la Unsam, por medio de la Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad Nacional de San Martín, asumió administrativamente ese período y retomamos los ensayos un mes más tarde de lo previsto. Para no perder la fechas reservadas con la sala, dibujamos un intenso plan de trabajo, el elenco reformuló sus compromisos y completamos las escenas que faltaban.

Andrómaca en la piel de Rosana Zelaschi exponía con bravura su dolor por sobre el de Hécuba, un duelo de lamentaciones, y defendía la vida de su hijo Astianax, a quien Lucía Di Salvo interpretó con luz virginal. El trío Hécuba - Menelao - Helena se configuró como un enredado desafío entre las mujeres, sometidas al juicio del Rey, debilitado por la fuerza del deseo. Las acusaciones de Hécuba confrontadas con la belleza de Helena remitían a Venus como provocadora de esa guerra. Héctor Díaz en el papel de Menelao y Laura Monge con su glamorosa belleza —rol turnado con Yamila Ramírez— enredaron con la desafiante Hécuba sus cuerpos anhelantes de poder.

Extravío, un ambular entre ruinas, sirvió de preparación para el final, donde la intervención de Marcela Suez utilizando la técnica de zapateo flamenco martilleaba la tierra obsesiva, implacable, como la fuerza misma de lo inevitable, el corazón de la tragedia. Renata Schussheim diseñó o adquirió antiguos vestidos de gala que fueron tratados y envejecidos evocando glorias pasadas. El grupo vocal, que encaraba a los griegos, la masa represora presidida por Menelao y acompañado por Talthibios, que actúa como mensajero y manipulador de las acciones, fueron vestidos con uniformes de guerra y borcegos. El espíritu de entusiasmo que manifestó el elenco nos condujo hasta un estreno resonante

y doce funciones con audiencias donde se fundieron espectadores de diversas procedencias: estudiantes, profesores, actores, músicos, bailarines, sensibilidades diferenciadas y mancomunadas durante sesenta minutos.

Escrito en el Aire

Un proyecto postergado por varios años parece sobrevivir y transformarse en el cajón del subconsciente. Durante mi último año como director del Ballet Contemporáneo algo había comenzado a concretarse cuando el cese de mi función hizo que volviera a carpeta dejando unos pocos ensayos registrados en video.

La propuesta era una edición coreográfica y teatral utilizando como material temas y frases de algunas piezas de mi propio repertorio. Una revisita fragmentada del movimiento que consideraba rescatable, no al juicio externo, sino al valor íntimo que les adjudicaba. Algo similar a seleccionar viejas fotografías de un álbum personal y combinarlas en un *puzzle*. Indudablemente, el sujeto estaba conectado con el pasado e indicaba cierto tono melancólico y a la vez autoafirmativo. Un sesgo autobiográfico asomaba en la propuesta provocando cierta desconfianza. Sin embargo, las construcciones llamadas artísticas están impregnadas de la esencia de sus autores, sean estos particulares, redes de individuos, circunstancias o influencias. ¿Quién puede determinar esos grados de pertenencia en lo que se manifiesta? Esta superposición y destilación de miradas e interpretaciones en estratos era lo que deseaba poner en valor, despojada de todo lo superficial y realista. El factor poético-estético arrojaba alguna luz sobre la forma vehicular del material.

En los primeros apuntes del proyecto figuran algunos de estos elementos realistas que posteriormente fueron eliminados: el autor llega a una habitación de hotel en un país indefinido. La valija, el televisor, una abertura al exterior, proponían espacios desde los que surgiría la información. La cama prefiguraba la presencia del sueño, y con él una herramienta de lo surreal. El cuaderno de notas, los videos, una sucesión de despertares (salir de un sueño, pero continuar soñando), crearían una trama de citas coreográficas concibiendo una nueva lectura y asentando la contemporaneidad.

El ejercicio obliga a una introspección que más allá de lo coreográfico roza las zonas adyacentes y complementarias de las circunstancias que

enmarcaron los materiales elegidos. Reaparecían los viejos maestros, los primeros ejercicios, los compañeros de ruta, los grupos, las compañías, el nomadismo, los intérpretes y las marcas que quedaban impresas en sus partes, el ciclo de creaciones y disoluciones, de encuentros y alejamientos, sueños, olvidos, caminos.

Mauricio Wainrot como director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín me convocó para producir un nuevo trabajo. Propuse trabajar sobre el Concerto Grosso N.°1 de Alfred Schnittke, compuesto para dos violines, orquesta de cuerdas, clave y piano, preparados y amplificados eléctricamente.

Retornar al San Martín me permitió conocer parte de una nueva generación de bailarines, la mayor parte egresados del fértil taller de danza de la Institución. Y, sobre todo, la idea de que "volvía a casa", algo utópico, especial e indescriptible ligado a las experiencias artísticas y personales vividas en determinados espacios.

El germen fue un intento de aproximación al procedimiento que Luciano Berio utilizó para su célebre Sinfonía 1968, especialmente, en su tercer movimiento, donde teje, sobre la base de un movimiento de la 2.da Sinfonía de G. Mahler, una proliferación de citaciones musicales muy breves del gran repertorio. Es decir: transponer ese ejercicio a la danza utilizando como soporte el concierto de Schnittke, zambullirme en mi propio repertorio, seleccionar y desprender el material coreográfico de las músicas que lo habían originado, recortarlo, disponerlo y yuxtaponerlo.

Los mismos movimientos en otras sonoridades causaban una nueva lectura de estos.

Prescindiendo de una línea argumental, la sucesión de acciones y atmósferas establece una lectura —lineal— que bien puede denominarse como otra forma de cuento o historia. Esta linealidad deriva naturalmente de lo que se ve y se escucha. La concesión de nombrar, poner nombre, personalizar, debía respetarse como vehículo y guía de las acciones: Autor, Musa, una pareja. Estos "personajes" se destacan del grupo ocasionalmente y pierden su protagonismo cuando se funden en el grupo, que es en sí mismo otro "personaje": el coro.

La imagen inicial, sobre el primer movimiento del concierto —*Preludio*— evoca una vivencia personal infantil y se desenvuelve en una habitación de hotel, ahora un simple y pequeño cuadrado de luz. Eli Sirlin materializó con plenitud de sutilezas estos mágicos espacios impalpables. Pero este chico en un cuarto de hotel no está solo, lo acompañan unos peces que lleva siempre consigo, algo

a lo cual adherirse afectivamente, su corazón. En la contemplación serena de esta vida silenciosa despierta un mundo estético condensado en una figura misteriosa y femenina que llega para indicarle un camino: el arte como refugio y herramienta de una identidad. La situación está íntimamente relacionada con el comienzo del cuento *La reina de las nieves* de Christian Andersen, que tanto me había impresionado en la infancia y que continuó impresa en mi imaginario. Con el mismo tema ya había coreografiado dos piezas: *La reina de hielo*, sobre temas de Tchaikovsky y *El beso del hada* de Stravinsky, también inspirado en ese cuento. La interpretación que Stravinsky presenta en su homenaje a Tchaikovsky revela la significación de este personaje femenino como la musa del compositor. Por lo tanto, el inicio sostiene la primera cita no del movimiento coreográfico, sino de una situación psicológica.

El cuarto que la contiene se disuelve con la aparición de una pareja y el descubrimiento de las relaciones afectivas con sus alternativas amor -deseo - posesión - sometimiento - dependencia - adherencia - desprendimiento. Pero todo esto son los meros cuentitos que en la danza son evitados con horror por unos o solicitados por otros en estos juegos intrascendentes. Sobre los mismos contenidos expresivos, las formas utilizadas pertenecen al Blues *Ya no me toques*, de Otero - Beiserman (Memphis La Blusera) utilizado en el espectáculo *La cabalgata argentina*, con interpolaciones del Dúo Negro de *Rapsodia*, dos pasajes de *Flúmina* y *Eterno presente*, para culminar con el final de Melancólico de *Los cuatro temperamentos*. El mismo tema enhebra a todos estos fragmentos, constituyendo una nueva unidad, con exposición, desarrollo y conclusión.

En *Toccata*, y respetando una consigna impuesta al ejercicio que consiste en que las entradas y salidas al espacio escénico son desde y hacia el fondo, por debajo de un telón negro, la atmósfera se ilumina con la aparición de un sexteto cuyas características dinámicas predominantes son la liviandad, la elevación, la ligereza. Se inicia citando un pasaje de *Magnificat* que se transforma en el tema y en Sanguíneo de *Los cuatro temperamentos* en un *tempo* más rápido. Sanguíneo, dentro de la pieza original, también alude a lo aéreo y al período de la juventud. Una escena de ejercicios académicos en la barra proviene del segundo movimiento de *Escenas de familia*, alternados con lifts "volados" de *Eterno presente*.

La inevitable alegoría no es solamente un útil comunicativo y simbólico, me permite reconocer la multiplicidad en la unidad, las máscaras descartadas, la posibilidad de rescatarlas y reconciliarme con ellas. Existe un juego de reemplazos permanente, un *frame* detrás de otro, edades o aspectos, tiempos, señales, accidentes. Y como en los habituales accidentes en los ensayos, una

caída marca un rito de pasaje, la acción se inmoviliza, el cuerpo herido es retirado y el ensayo continúa. Las siguientes citas son el doble dúo, el sexteto y el doble trío de *Flúmina*, todo en tempo rápido. Una corta sección de contacto con el suelo y otra de elevaciones violentas utilizando la masa corporal como despegue, anticipa una sección académica de *Magnificat*; la reaparición de las líneas nobles y el virtuosismo clásico cierran el círculo, que se resuelven con el final del primer movimiento de *Matías el pintor*, *Concierto de los ángeles*, de Hindemith; la retirada de lo que llamábamos un ejército alado en la escena de *La Anunciación* y *Nacimiento de Jesús*, de acuerdo con las pinturas del retablo de Issenheim de Grunewald.

Recitativo superpone dos acciones de diferentes coreografías, en diferentes planos. Adelante, el reencuentro de Autor y Musa, en el que apliqué variadas formas de manipulación de una tela.

Las citas son numerosas y encadenan una secuencia que comienza con la apertura del libro, el tejido plegado. Se trata del libro que estamos leyendo. Es el inicio de *Matías el pintor*, donde María —ahora musa— lee las Escrituras Sagradas frente al Ángel de La Anunciación. Al abrir la primera página, oímos un pianísimo grave, recitativo, una textura que moviliza una masa de cuerpos acostados rodando densamente desde el fondo, es el inicio de *Pléyades*.

La tela se eleva con suavidad tomada con la boca y colocada sobre la mujer como un manto virginal. Ella avanza con sutiles y pequeños pasos en equilibrio, seguida por Autor reptando y avanzando con las ondulaciones espinales del comienzo de la variación de el que nace, de *La consagración de la primavera*. El grupo, detrás, pasa de *Pléyades* a *Stelle*. Tres coreografías simultáneas envueltas en una misma atmósfera de serenidad y contemplación. El autor enlaza y manipula con la tela —una cita de Torito— los tobillos de Musa, que ejecuta las mismas oscilaciones del grupo. Así es envuelta y arrastrada como un volumen precioso mientras el grupo, desintegrado en cinco parejas inicia pasajes de *Adagietto* evitando la simultaneidad, separados por lapsos cortos. La acción se detiene para dejar lugar a la variación de la Virgen, de *Matías el pintor*. Al finalizar, Autor la cubre y la suspende tomándola por la cabeza. El cuerpo se desliza y cae, la tela se convierte en un hilo de lágrimas —Torito—. El grupo toma una secuencia del dúo de Numen, donde se manipulan los pasos. Autor lleva la cabeza envuelta en el manto y retorcida por detrás formando una suerte de cuerda —Torito—. Aumenta la tensión dramática y musical. La acción se acelera. Los hombres cubren a Musa con el paño a partir de una corona plegada sobre su cabeza —Las Bodas—. La figura fantasmal es levantada por el protagonista para, finalmente, desplegarse

verticalmente como una pantalla que los separa. Cuerpos y tela crean un bajorrelieve escultórico. El plano de la tela se inclina. Musa rueda transversalmente. La tela es un mantel. Sobre él aparece la imagen de "la cena", de *Escenas de familia*. Por debajo del mantel, Musa ejecuta otra variación de la Virgen de *Matías el pintor*. La acción deviene en el descendimiento de la cruz —crucifixión— sobre el mantel convertido en sudario —nuevamente Matías— y luego en palio ceremonial *Troupe y Caprichos*. Se trata de una larga secuencia ascendente en timbre, velocidad y tensión, un infinito remolino que parece engullirlo todo. Detrás, el grupo ha iniciado las secuencias anteriores en *reverse*, *Stelle, Pléyades,* sonido y situación parecen insostenibles. El vértigo tiene referencias a *La noche transfigurada*. En el paroxismo sonoro el grupo deshace sus secuencias hasta desaparecer por debajo del fondo. La tela, como una piel vacía, queda en las manos del Autor. Un silencio corta violentamente la acción, es la presencia del vacío.

Durante *Cadenza*, la pareja ejecuta una sección de Colérico, de *Los cuatro temperamentos*, en la que, como en la pieza original, predomina el fuego como rasgo propio de la pasión. Ahora confluyen amor y destrucción, ternura y violencia; mientras el niño, en un plano posterior pliega ritualmente la tela hasta convertirla en un libro que se cierra y se retira. El dúo culmina en nostálgica despedida.

La irrupción del *Rondó* impone un distanciamiento en el cual todo el elenco invade el espacio velozmente. Los protagonistas se confunden en el grupo. Esta característica aparece durante toda la obra, creando y deshaciendo los protagonismos individuales. Siguiendo esta secuencia de *Tangos en Gris*, el grupo se compacta en textura coral. Las citas son ahora muy breves y sin "puentes" entre ellas: *El mar*, el prólogo de *La consagración de la primavera*, la ascensión de la elegida, la Gran Onda de *Bestiario*, la estrella de *Pléyades*. Aparece un ejercicio de Dore Hoyer: las inclinaciones cayendo del eje con cabeza, columna y piernas alineadas, en varias direcciones combinadas, adelante, atrás, lateral. Pasamos al comienzo de *Cantares*, siempre en grupo compacto, a una secuencia de canciones, donde se juega con la verticalidad o la horizontalidad de las líneas y el grupo se desarma en multiplicación de dúos y solos: *Rapsodia, La consagración de la primavera*, que pone en valor la diversidad.

Curiosamente, Schnittke irrumpe con un tema de tango que será ejecutado por una primera pareja mientras dos bailarines manipulan sus pies como en *Noche de ronda*. En cada nueva frase se agrega canónicamente otra pareja, continuando con secuencias de dúos de *Escenas de familia*, *Sueño de una noche de verano* y *La consagración de la primavera*. Un ritmo de vals se intercala en esta atmósfera cargada de tensiones, con cierta elegancia e ingenuidad, pero esto sirve para aludir a un

momento de *Los siete pecados capitales*, en el que los hombres valsean con los cuerpos inertes de las mujeres como muñecas adormecidas. Bruscamente se retorna al drama, o al melodrama, con los movimientos de las discusiones de los padres de *Escenas de familia*, esta vez multiplicados por cuatro y con diferenciaciones en el tiempo y en el espacio. Las parejas se unifican con el tema de *Los cuatro temperamentos*, hasta que vuelve a aumentar la tensión musical para desembocar en la gloria de *Matías el pintor*. Reaparece el lienzo como pantalla vertical, el autor es trasladado verticalmente en fugaz levitación, arrastra la tela y flamea circulando la escena hasta caer a los pies de la Musa que ha girado sobre sí misma en obsesivo paroxismo como lo hacía la Virgen en la escena del nacimiento de Jesús. Postludio. La musa lava amorosamente el cuerpo del protagonista mientras el grupo, como una alusión a la danza de *La mesa verde* en la que la muerte arrastra a sus invitados en una prolija línea de movimientos mecanizados y vacíos de emoción, ejecuta la serie del baile y la danza mecánica de *Romeo y Julieta*, hasta desaparecer. Retornamos al clima del cuarto inicial. Un dúo minimal se desenvuelve entre el autor y la Musa. El autor se duerme, alguna pesadilla lo convulsiona y ella lo tranquiliza maternalmente. Lo arropa, pliega sus rodillas con delicadeza —final de *Halo*— dibuja con su mano una línea sinuosa que recorre desde los pies hasta la cabeza e inicia un lentísimo beso durante el pianísimo de la última nota, quince segundos, último efecto de oscurecimiento.

Renata Schussheim diseñó un vestuario en íntima consubstanciación con el tema: un equipo minimal despersonalizado de gasa de seda del color de la carne transparentaba los cuerpos en una suerte de humo o halo que, a veces, flameaba en el aire o quedaba adherido a los cuerpos transpirados. Los rostros blanqueados y sin rasgos propios parecían completar un envoltorio transparente, un anonimato evanescente.

Hay en *Escrito en el aire* cierta melancolía serena, un residuo de la hoguera de las vanidades.

ANEXO I

PERSONALIDADES MENCIONADAS EN EL CUERPO DEL TEXTO

ANEXO I
PERSONALIDADES MENCIONADAS EN EL CUERPO DEL TEXTO

Amado, Elvira: (1922-2001) Nació en la provincia de Buenos Aires. Hija de inmigrantes españoles. Pianista, taquígrafa, dactilógrafa, tejedora, lectora de cartas españolas, hábil con las manos. Se casó con Eugenio Araiz y tuvo un hijo, Oscar, quien ilustraría su obra editada. Fue colaboradora de las revistas *Utopía*, *Mantrana 7000*, *Ensayo Cultural*, *Zero* —dirigida por Vicente Zito Lema—, *Vigilia* —dirigida por Alberto Luis Ponzo y Fulvio Milano—, y se relacionó con poetas de su generación como Bernardo Koremblit y Simón Kargieman. Perteneció a la Federación Argentina de Revistas y Grupos Literarios Independientes. Representó, en Buenos Aires, a la Revista *La Diligencia* de Rosario. En *Decidor,* lugar de poetas argentinos comprometidos con su tiempo se la menciona: "Sus textos —de frecuentes aliteraciones como apoyatura del discurso poético— a la manera de una cámara fotográfica captan sucesos y personajes de acontecer cotidiano; enfocan —descarnados—, y disparan la instantánea". De temperamento liberal y rebelde con las normas sociales y culturales, se interesó en sus reformas a través de la psicología y estudió en la Escuela de Psicología Social dirigida por Enrique Pichón Riviére. Entre sus obras publicadas, mencionamos las siguientes: *Preñez* (poesía) 1961; *Pinturas negras* (poesía) 1966; *Grietas* (poesía) 1980. Obtuvo numerosas distinciones: Mención de Honor en el Concurso Bastanini- Vedia-Poesía, Jorge Luis Borges en el Jurado, 1960; 1er Premio en el Concurso de la Revista *Ensayo Cultural* por el cuento *La niña boba*; Medalla y Mención de Honor en el Concurso Poema Ilustrado, 1964; Faja de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) por *Pinturas negras*, 1966.

Bulnes, Esmée: Nacida en Inglaterra y naturalizada argentina, Bulnes ingresó al Teatro Colón en el año 1925 donde fue bailarina, coreógrafa y maestra del cuerpo de baile. Fue también profesora en el Conservatorio de Música y Arte Escénico (Teatro Nacional Cervantes) y organizó la Escuela de Baile del Teatro Argentino de La Plata.

Bunster Patricio: Nacido en Santiago de Chile en 1924, Patricio Bunster se ha destacado como bailarín y coreógrafo, y,a la vez, como activista político. En 1985 fundó el Centro de Danza Espiral y fue director de la Licenciatura en Danza de la Universidad Academia Humanismo Cristiano. Fue bailarín solista del Ballet Nacional Chileno y se destacó en una importante carrera internacional como bailarín contratado en los *Ballets Joos* participando como solista en numerosas giras europeas de esta célebre compañía. Egresado del Instituto Nacional en Chile, Bunster completó su formación con importantes maestros, entre los que se destacan Ernst Uthoff y SigurdLeeder. Fue profesor de las escuelas de danza y de teatro en la Universidad de Chile y subdirector del Ballet Nacional de ese país. Entre 1973 y 1984 padeció el exilio político y se instaló en la República Democrática Alemana donde trabajó como profesor, coreógrafo y director, y retornó a su país en el año 1985.

Cunningham, Merce: (1919-2009) Artista norteamericano, personalidad descollante en el devenir histórico de la danza de occidente, Cunningham es señalado como el *pivot*que hace bascular la historia de la danza moderna. En la década de los cincuenta comienza su cuestionamiento de las prácticas espectaculares de esta forma de danza y reclama una "autonomía" que posibilite encontrar el ser y el suceder de la danza más allá de la narrativa argumental y de la sujeción musical. Es considerado,también, fundamental su planteo de democratización del espacio escénico para la danza que postula la superación de las premisas de la perspectiva establecidas en el siglo XVII. La asociación con el compositor John Cage será determinante para Cunningham en la renovación de los procedimientos compositivos, la introducción de lo aleatorio y la consideración de la danza como movimiento en estado puro. Es tan fuerte y definitiva la influencia que Cunningham ha tenido sobre la danza que le siguió, que algunos teóricos señalan que su herencia atraviesa cual filigrana toda la danza actual.

Dalcroze Jacques: (1865-1950) Compositor y pedagogo suizo, integra la tríada de los maestros precursores de la danza moderna, junto con Laban y Delsarte. Creador de la rítmica, un método que permite adquirir el sentido musical a través del ritmo corporal. En 1911, establece su escuela en Hellerau, consagrados artistas e intelectuales acuden a sus clases y Dalcroze ejerce una gran influencia sobre el campo cultural de su tiempo. Su método se propaga por Londres, Ginebra, París, Estocolmo, entre otros lugares donde se propician múltiples aplicaciones de la rítmica. Entre sus discípulos más destacados

mencionamos a Mary Wigman y HanyaHolm, quien llevó el método Dalcroze a los Estados Unidos.

Dunham, Katherine: (1909-2006) Bailarina, coreógrafa, maestra y directora afroamericana, antropóloga universitaria especializada en danzas primitivas del Caribe. Fue especialmente becada para profundizar sus estudios sobre danzas indígenas en Haití, Jamaica y Trinidad. En 1938 se hizo cargo de la dirección de la *Negro Unit*del *Federal Theater Proyect*. En 1940, debutó en Nueva York con su propia compañía presentando un programa exclusivo de danzas afroamericanas. Desarrolló una técnica propia resultante de la simbiosis entre la danza moderna y elementos de la danza negra.

Horst, Louis: (1884-1964) Pianista, compositor, escritor y profesor, Horst ha ejercido una notable influencia sobre toda una generación de bailarines norteamericanos. Entre 1916 y 1925, fue pianista acompañante en *Denishawn,* donde, a partir de la observación de los estudiantes y de la identificación de algunos problemas específicos, desarrolla un método para resolverlos a partir de una serie de principios y procedimientos. Los principios de Horst están expuestos en dos importantes obras publicadas en las que analiza los elementos de la danza y propone clasificar las fuentes originales en primitivas, arcaicas y medievales a la vez que ahonda en el pensamiento que da soporte a los grandes movimientos de la danza de su época. Horst ha sido director y acompañante musical de grandes bailarines de su tiempo como Humphrey, Weidman y Kreutzberg, entre muchos otros, y, a la vez, fue propulsor de la carrera artística de Martha Graham, al ser su ayudante y confidente entre 1926 y 1948.

Hoyer, Dore: (1911-1997) Bailarina y coreógrafa alemana, heredera de la tradición de la danza expresionista. Discípula de GretPalucca, integró la compañía de Mary Wigman y fue directora del Teatro Estatal de Oldenburgo y del cuerpo de baile de la Ópera de Hamburgo. Sin embargo, su carrera se dificultó por los duros acontecimientos políticos de su tiempo y por su compleja personalidad. En 1952, realizó su primer viaje a Argentina. Durante los primeros años de la década de los sesenta, trabajó en la ciudad de La Plata por un corto período de tiempoy dejó una marca indeleble en el proceso constitutivo del campo de la danza moderna en este país. Su actividad pedagógica y artística contribuyó a la formación de figuras sobresalientes de la danza argentina, como Iris Scaccheri y Oscar Araiz.

Humphrey, Doris: (1895-1958) Pedagoga y coreógrafa estadounidense. Estudió en la *Denishawn,* donde bailó hasta 1926. Desarrolló una concepción muy personal de la danza y un sistema técnico centrado en el dinamismo del movimiento. Enseñó en el *Connecticut College*y en la *JuilliardSchool*. Fue directora artística y coreógrafa de la compañía de su célebre discípulo Jose Limón.

Ibáñez, Susana: Bailarina y coreógrafa formada con Estela Maris, Renate Schottelius y Ana Itelman. En la década de los sesenta, integró el mítico Grupo de Danza Moderna del Teatro Argentino de La Plata creado por Dore Hoyer, fue integrante del grupo fundacional del Ballet del Teatro San Martín de Buenos Aires que dirigió Oscar Araiz. En 1987 fue convocada por Johan Kresnik y se integró a su compañía, con la que trabajó en Alemania hasta el año 2002 en que regresó a Argentina.

Itelman, Ana: Figura legendaria y artista fundamental en el desarrollo y la constitución del campo de la danza moderna argentina, Itelman es considerada una precursora del arte contemporáneo en Argentina y, a la vez, una experimentadora insaciable del quehacer escénico en general. Autora de más de setenta obras coreográficas, abordó también el teatro de texto, la comedia musical y la producción televisiva, entre otros ámbitos. Nacida en Chile en 1927, puso fin a su vida en septiembre de 1989 en Buenos Aires, ciudad en la que vivió a partir de los dos años de edad. Egresada del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, fue integrante del mítico *Ballet Winslow*, pasó largos períodos de su vida en Estados Unidos, donde completó su formación con artistas de la talla de Graham, Horst, Limón, Cunningham, Nikolais, Decroix, Piscator y Strassberg, entre otros y donde tuvo también un intenso desarrollo profesional que la llevó a desempeñarse, durante doce años, como profesora asociada y directora del Departamento de Danza del BardCollege en Nueva York. Buenos Aires la reconoce también como una formadora extraordinaria, creadora incansable que ha sido también formadora de creadores. En la década de los setenta, fundó el *Café Estudio de Teatro Danza de Ana Itelman*, centro de operaciones donde investigó nuevas formas escénicas y formó a toda una generación de hacedores en temáticas relacionadas con la creación escénica, la composición coreográfica y la improvisación. A partir de 1977, fue asidua colaboradora del Grupo de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, compañía para la que creó numerosas obras y se desempeñó también como maestra en el Taller de Danza Contemporánea de la misma institución. Itelman

ha dejado una obra formidable hecha de sus creaciones escénicas, su tarea pedagógica y su producción teórica; obra que la ubica en un lugar de privilegio en el devenir histórico de la cultura argentina.

Jelín, Lía: Bailarina, actriz, coreógrafa y directora de teatro.Nació en Buenos Aires en el año 1934 y se formó con destacados maestros en Israel, Estados Unidos y Argentina. Artista múltiple de destacada carrera en la escena porteña,donde se ha desempeñado como directora, productora, intérprete, coreógrafa y bailarina en proyectos de teatro, danza, teatro musical y televisión. Como realizadora teatral, obtuvo resonantes éxitos en su país y en el extranjero. Ha recibido importantes premios, entre los que se destacan el ACE, Trinidad Guevara y Florencio Sánchez.

Jooss, Kurt: (1901-1979) Bailarín y coreógrafo alemán naturalizado inglés, formado en teatro y música en Stuttgart y colaborador de Laban entre 1920 y 1923. A partir de 1927, dirige, junto con Sigurd Leeder, la célebre Escuela de Danza de Essen. Perseguido políticamente por el nazismo, emigró a Inglaterra donde permaneció entre 1934 y 1941. En 1932, su célebre obra coreográfica *La Table Verte* gana la Medalla de Oro a la mejor coreografía en París, magníficamente compuesta como un alegato antibélico, esta obra ha trascendido hasta la actualidad como uno de los clásicos de la danza moderna. En 1949, ya de regreso en Essen, desarrolla su teoría esencialista que se propone asociar las técnicas clásicas y modernas para expresar lo esencial de la acción. Como director de la *Folkwang Hoschschuler* de Essen, toma como su asistente en el año 1970 a la posteriormente célebre artista de la danza, Pina Bausch.

Kagel, Mauricio: (1931-2008) Considerado uno de los compositores contemporáneos más vanguardistas y prolíficos, este músico nacido en Argentina y residente en Alemania por casi cincuenta años ha producido composiciones para orquesta, piano, música de cámara, como así también obras dramáticas, películas, piezas radiofónicas y ensayos. Profusamente premiado por su obra "preñada de fantasía y originalidad", Kagel fue un renovador incansable. Bajo la premisa que todos los elementos del teatro pueden tratarse como si fueran la fuente de sonido de una orquesta y convirtiendo la acción de producir música en un hecho teatral, Kagel propulsó el "teatro instrumental", uno de los caminos más creativos seguidos por la música contemporánea, según afirmó la crítica especializada. Autor de la banda sonora de la película *El perro*

andaluz, de Buñuel y Dalí, y socio creativo de Cage y de Stockhausen en las "experiencias fluxus" que levantaron un gran revuelo a finales de la década de los cincuenta, el músico se mantuvo siempre activo: "Mientras la cabeza funcione, mientras tenga ideas y ganas, seguiré adelante" había afirmado poco tiempo antes de su muerte.

Kreutzberg, Harald: (1902-1968) Alumno de Mary Wigman en su escuela de Dresde, este destacado bailarín de fuerte personalidad tuvo una importante carrera internacional que lo llevó a presentarse en varias temporadas en Estados Unidos, influenciando a futuras estrellas de la danza como José Limón y Erick Hawkins, como así también en Japón y en China. En sus más de treinta años de de influyente carrera, Kreutzberg se presentó en Buenos Aires en los años 1947, 1952 y 1954, y dejó una fuerte impresión por su impactante presencia escénica. A partir de 1959, deja de bailar y se dedica a la docencia en su escuela de Berna, Suiza.

Laban, Rudolf: (1878-1958) De origen húngaro, Laban es considerado como uno de los padres de la danza moderna. Investigador incansable y diverso, autor de un cuerpo teórico de innegable valor por su amplitud temática, su trascendencia y su actualidad, elaborado por él a partir de sus investigaciones sobre el movimiento, el espacio y las posibilidades de notación de la danza, entre otras múltiples temáticas específicas. Rudolf Laban es también el promotor de una investigación sobre los campos específicos abiertos por la danza en el campo de la educación formal que ha sido difundida bajo la denominación de "danza educativa moderna". Maestro y coreógrafo de gran prestigio, desarrolló su carrera principalmente en Suiza, Alemania e Inglaterra, pero su influencia aún en vida fue extraordinaria; las escuelas Laban conducidas por sus discípulos se diseminaron por Basilea, Stuttgart, Hamburgo, Praga, Budapest, Zagreb, Roma, Viena y París. Su influencia fue muy marcada también en Estados Unidos, donde trabajó asiduamente entre 1942 y 1953; en el año 1946, en Manchester, se creó el *Art of Movement Studio* dirigido por una de sus asistentes, Lisa Ullman, organismo que, en 1953, fue incorporado al *Art Movement Center*. Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder se destacan entre sus discípulos más célebres.

Labat, Ana: Bailarina y profesora, hoy especializada en el método Fedora Aberastury. Ana Labat reconoce en Renate Schottelius, Ana Itelman y Dore

Hoyer a sus maestras formadoras en el campo de la danza. Reconocida como fulgurante protagonista de la primera promoción de bailarines de danza moderna en Buenos Aires, Labat ha coreografiado numerosas obras, fue también una exquisita intérprete de importantes coreografías presentadas entre 1962 y 1968. Creadora, junto con Susana Zimmermann y Oscar Araiz, del Ballet de Hoy.Dejó de bailar en el año 1980 luego de una serie de experiencias escénicas vanguardistas, y se dedicó principalmente a la docencia.

Leeder, Sigurd: (1902-1981) Bailarín, coreógrafo, director y maestro alemán formado con Rudolf Laban y asociado artísticamente a Kurt Joos con quién crea la Joos-Leeder School of Danceen Inglaterra, país al que emigraron por problemas con el nazismo. A partir de 1947,Leeder crea su propia escuela en Londres,donde enseña los fundamentos de su *Método Leeder* que fusiona las técnicas desarrolladas junto a Joos, aportes de la danza clásica académica y del sistema de notación Laban para la danza. A comienzos de 1960,Leeder fue contratado por la Universidad de Chile para reestructurar el programa de la Escuela de Danza, donde trabajó como director de estudios y profesor.

Limón, José: (1908-1972) Célebre bailarín y coreógrafo mejicano que desarrolló su carrera en Estados Unidos formulando una técnica de gran trascendencia. Basado en los principios desarrollados por su maestra Doris Humphrey, el sistema formulado por Limón forma parte de las técnicas tradicionales de danza moderna y ha influenciado al campo internacional de la danza de escena en occidente en general. Coreógrafo de gran inspiración y majestuoso bailarín, José Limón creó su propia compañía en 1947y convocó a su maestra Doris Humphrey como directora artística y coreógrafa.Así inició un exitoso y productivo camino que la compañía sostiene hasta la actualidad. Su personalidad y su obra adquirieron gran relevancia en el mundo de la danza. Fue también un destacado pedagogo que ha formado una pléyade de discípulos entre los que mencionamos a Ruth Carrier, Betty Jones, Louis Falco y Jennifer Muller. La compañía de José Limón se presentó por primera vez en Buenos Aires en Septiembre de 1960.

Locardi, Elide: Bailarina y maestra argentina, integró la primera promoción de bailarines argentinos posterior a los precursores. Formada en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico en Danza Clásica, Locardi estudió gimnasia Dalcroze con Lía Sirouyan, y se perfeccionó, posteriormente,

con MasamiKuni. Integró el mítico *Ballet Winslow* fundado por la bailarina estadounidense Miriam Winslow en el año 1941, que fue el primer grupo profesional de danza moderna que existió en Argentina. En su incansable tarea de promoción y creación de danza, entre los años 1956 y 1962, Locardi trabajó en diferentes ciudades como Bahía Blanca, San Salvador de Jujuy y Córdoba; fue docente de la Escuela Nacional de Danzas en Buenos Aires y desarrolló una intensa tarea como formadora, creadora e intérprete de la danza en cada uno de los ámbitos en los que trabajó.

Martínez Estrada, Ezequiel: (1895-1964) Escritor, poeta, ensayista, crítico literario y biógrafo argentino. Recibió el Premio Nacional de Literatura en 1933 por su obra poética y en 1937 por el ensayo *Radiografía de la pampa*, el cual es considerado uno de los primeros intentos serios de hacer psicología social en América Latina. En su pasión por examinar y describir la realidad política, social y cultural de la Argentina, escribió una serie de títulos posteriores, algunos de ellos muy polémicos. Fue colaborador de la Revista *Sur,* donde publicó obras de teatro, cuentos y novelas cortas.

Palucca, Gret: (1902-1993) Formada por Mary Wigman, Palucca se destacó como excelente bailarina y pedagoga. Con una fuerte formación en técnica clásica, adquirida en el ballet de la Ópera de Munich, se incorporó al grupo de Wigman en 1923. Dos años después inició su carrera independiente y abrió su escuela en Dresde, modelando un estilo caracterizado principalmente por el rigor. Vio interrumpida su actividad en 1939, cuando los nazis cerraron su escuela.Volvió cuando la guerra finalizó y se dedicó exclusivamente a la docencia en Alemania del Este.

Sakharoff, Alexander y Von der Planitz, Clotilde: Pareja de bailarines, ruso él y alemana ella, cuyas presentaciones fascinaron al público de Buenos Aires desde 1935. "Los poetas de la danza", como se los llamaba en referencia a su arte refinado, plástico y musical, fueron muy admirados por los bailarines locales y en la década de los cuarenta llegaron a establecerse en Buenos Aires por prolongados períodos, dictando conferencias, ofreciendo sus recitales y dejando sus enseñanzas a algunos pocos privilegiados bailarines entre los que se cuenta Paulina Ossona. En 1949, la editorial Emecé publicó el texto de Alejandro Sakharoff *Reflexiones sobre la danza y la música*. En 1955 se radicaron en Italia, donde se dedicaron a la docencia.

ST. Denis, Ruth (1878-1968)**/Shawn, Ted** (1891-1972): La técnica Denis/ Shawn hace referencia al sistema de movimientos elaborado conjuntamente por estos maestros norteamericanos, pioneros de la *modern dance*. Inspirados en los principios del precursor francés de la danza moderna FrancoiseDelsarte (1811-1871) en los cuales Ted Shawn fue un especialista. Incorporando aportes de la danza clásica que practicaban descalzos y de diferentes formas de danzas populares, sociales y folklóricas, estos pioneros dieron forma a una particular visión de la danzay aportaron una vitalidad inusitada a la danza de su tiempo. Fueron bailarines, maestros, coreógrafos, animadores y teóricos que le dieron a la danza norteamericana un impulso desconocido hasta ese entonces. Entre 1915 y 1931 sostuvieron su escuela llamada *Denishawn,*donde se formaron futuras estrellas de la danza como Martha Graham, Doris Humphrey y Charles Weidman y en la que también participó el mítico Louis Horst como director musical. El *Denishawn*fue un centro de danza donde no solamente se preparaba a los futuros bailarines en diferentes técnicas de movimiento, sino también se los entrenaba en la creación y en la experiencia escénica, ya que eran los estudiantes de la escuela quienes participaban en los espectáculos que se presentaban. Además del reconocimiento obtenido en su país, la compañía *Denishawn*realizó giras por Gran Bretaña, Oriente y Cuba entre 1921 y 1928.

Scheines, Graciela: (1947-2001) Doctora en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, en su prolífica vida profesional se ha desempeñado como docente universitaria, periodista, investigadora, docente en espacios no formales y ensayista. Ha colaborado con prestigiosas revistas de Argentina, España, Francia y Alemania. Referente indiscutida en el campo de las teorías lúdicas,donde ha sido considerada una innovadora en el pensamiento y en las prácticas relacionadas con ese ámbito. Autora de numerosas publicaciones por las que recibió importantes premios, entre los que se destaca el Premio Extraordinario Casa de las Américas por *Las metáforas del fracaso*, editado en Cuba en el año 1991.

Schottelius, Renate: (1922-1998) Bailarina, coreógrafa, maestra, precursora de la danza moderna en Argentina. Nacida en Alemania, llegó a Argentina en el año 1936 a los catorce años de edad. Integró el mítico Ballet Winslow y formó generaciones de destacados bailarines. En sus viajes al exterior, asistió a clases con Martha Graham, José Limón, HanyaHolm, Doris Humphrey y Louis Horst. Dio clases de técnica, composición y pedagogía en el Boston Conservatory, en la Ópera de Suecia y en el Cullberg Ballet. En Buenos Aires

fue fundadora de la Asociación Amigos de la Danza, maestra, coreógrafa y asesora artística del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín y del Taller de Danza de la misma institución,y,a la vez, trabajó incesantemente en la formación de bailarines y en el desarrollo y la promoción de la danza moderna en espacios privados y oficiales.

Sokolow, Anna: (1913-2000) Bailarina, coreógrafa y maestra norteamericana de trascendencia internacional. Fue colaboradora de Louis Horst y de Martha Graham y se integró a su compañía como bailarina entre 1832 y 1939. Trabajó también con José Limón y con Esther Junger. Desde 1939, y por un período de nueve años, trabajó en México, donde creó la primera compañía de danza moderna en tierra azteca: La Paloma Azul, sentando las bases y cimentando el desarrollo de esta corriente de danza en ese país, con el cual Sokolow mantuvo un contacto que perduraría durante toda su vida. Trabajó con importantes compañías internacionales, incursionó en el teatro de Brodway, fue miembro de la JuilliardSchool y sus obras se encuentran en el repertorio de las más destacadas agrupaciones del ámbito internacional de la danza.

Uthoff, Ernst: (1904-1993) Bailarín, maestro y coreógrafo alemán formado con KurtJooss y SigurdLeeder, fue figura fundamental de la danza en Chile, país donde se radicó en la década de los cuarenta y realizó una importante tarea de formación de bailarines fundando el Ballet Nacional de Chile en 1942. Bajo su dirección, la compañía alcanzó renombre internacional, especialmente, a partir del estreno de su célebre versión de *Carmina Burana*en el año 1953. En dos décadas de trabajo, Uthoff realizó un aporte inestimable a la constitución del campo de la danza moderna en Chile, formando una importante generación de bailarines y coreógrafos.

Villanueva, Roberto: (1929 Córdoba - 2005 Buenos Aires) Director teatral, actor, adaptador y escenógrafo. Villanueva es considerado uno de los grandes maestros innovadores del teatro argentino. Fue director del Centro de Experimentación del mítico Instituto Di Tella (1963-1970), donde impulsó la carrera de artistas renovadores de la escena argentina. Perseguido por la dictadura cívico-militar argentina, vivió en el exilio entre 1978 y 1992. Dirigió más de cien obras en teatros de España, Francia, Brasil y Argentina. Ha recibido numerosos premios por su tarea como director teatral, entre los que mencionamos ACE, FNA, María Guerrero y Trinidad Guevara.

Vitale, Julia María: (1920-2014) Artista plástica y diseñadora nacida en Bahía Blanca (Argentina) y formada en Buenos Aires bajo la guía de grandes maestros como Antonio Berni, Lino Spilimbergo, Raúl Castagnino, Líbero Badi, entre otros. Entre 1940 y 1951 trabajó en la distinguida joyería Ricciardi, donde diseñó joyas para la Sra. Eva Duarte de Perón, cuyas reproducciones fotográficas se encuentran en el Archivo Histórico Municipal de Coronel Pringles, Provincia de Buenos Aires, según consta en una carta firmada de puño y letra por la artista.

Werberg, Otto: Nació en Viena y se formó en la Academia de Bellas Artes. Habiendo desarrollado una incipiente carrera como bailarín, durante el nazismo viajó,fue detenido y estuvo en un campo de refugiados delcual fue liberado por gestión de Margarita Wallman, por entonces directora del Teatro Colón de Buenos Aires, quien logró que lo contraten como bailarín integrante del cuerpo de baile, lo que le permitió salvar también a su familia a la que instaló en Argentina: "Así fue como la danza salvó mi vida y la vida de toda mi familia. Tuve la suerte de ser bailarín y no doctor", sostiene Werberg (ver: Isse Moyano, Marcelo: (2006) *La danza moderna argentina cuenta su historia*, Buenos Aires:Ed. Artes del Sur, p. 51). Maestro de generaciones de bailarines, fundó en Buenos Aires su propia compañía: el Teatro del Ballet, uno de los pioneros de la danza moderna en el país. Carismático y excéntrico, Otto Werberg llevó su danza a los *night clubs* y se jactaba de haber presentado muchos trucos aprendidos allí. En los escenarios de la danza teatral, fue uno de los primeros en usar la palabra en sus coreografías y era mítica su casa-estudio de Buenos Aires, donde se formaron destacados intérpretes de la danza. Publicó varios libros entre los que se destaca *Un hijo de… Terpsícore,*que aporta una mirada experta y humorística sobre el universo de los bailarines. Murió en Buenos Aires en enero de 2002, a los noventa y dos años.

Wigman, Mary: (1886-1973) Artista alemana de destacada personalidad en el campo de la danza moderna europea, discípula dilecta de dos de sus precursores, Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950) y Rudolf Laban (1879-1958). Wigman ha sabido desarrollar una forma personal de danza ligada al movimiento expresionista, marcada por fuertes rasgos de teatralidad y muy rica en sus contrastes. Atenta a los movimientos artísticos de su tiempo y a los acontecimientos sociales y políticos de su país, la danza de Wigman va a ser parte y producto de su época; a veces compuestas sin música o

acompañadas por instrumentos de percusión, sus creaciones son resistidas por el público conservador. Su tarea como formadora ha dado al mundo de la danza personalidades sobresalientes como HanyaHolm, HaraldKreutzberg, GretPalucca e Ivonne Georgi, entre otros, quienes fueron sus alumnos y se formaron en su técnica y en su estética diseminando sus principios por diversos países. Habiendo sido señalada por el nazismo, Mary Wigman optó por no abandonar Alemania a pesar de que sus escuelas fueron cerradas y dejó de presentarse en público. Al finalizar la guerra, reabrió una de sus escuelas donde enseñó y coreografió hasta su muerte.

Winslow, Miriam: (1909-1988) Coreógrafa y bailarina norteamericana quien se habría formado en la mítica escuela *Denishawn*probablemente integrante de la compañía de uno de sus fundadores, Ted Shawn, antes de que el grupo quedara constituido exclusivamente por bailarines varones. Existen indicios de un posterior viaje a Alemania donde es posible que haya sido alumna de Mary Wigman y de HaraldKreutzberg. Se perfeccionó también en España con prestigiosos maestros de flamenco y de danza clásica española. En sociedad artística con Foster Fitz-Simmons, realizó numerosas giras por Estados Unidos, Canadá y Sudamérica,y se instaló en Buenos Aires en 1944, donde sostuvo su compañía de danza moderna hasta fines del año 1946.

Yepes, Antonio: (1910 Toledo, España - 2001 Buenos Aires) Músico, fue considerado como el gran maestro de percusionistas en Argentina, donde integró la Orquesta Estable del Teatro Colón y la Sinfónica Nacional. Fue pionero en el rescate del repertorio mundial escrito para timbales durante el siglo XX. En el año 1960 creó el *Conjunto Ritmus* de instrumentos de percusión, que fue distinguido por el Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires como "el mejor conjunto argentino de cámara". Reconocido por sus pares como un artista lúcido, serio y profesional que supo ser también un compañero y amigo respetuoso; incansable defensor de la condición de los músicos desde el punto de vista humano y profesional, integró la Comisión Directiva del Consejo Argentino de la Música, institución que lo nombró "Miembro Honorario". En 1998 el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires lo distinguió como "Maestro del Arte de Nuestra Ciudad", recibió también el Premio Konex1989.

Zimmermann, Susana: Bailarina profesional de danza clásica y contemporánea, nacida en Buenos Aires y formada con importantes maestros

argentinos y extranjeros. Integró la Asociación Amigos de la Danza (1962-1968), en la misma época creó y dirigió el Ballet de Hoy junto con Oscar Araiz y Ana Labat, y dirigió el Laboratorio de Danza del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Artista vanguardista y experimental que en la década de los setenta realizó experiencias multidisciplinarias. A partir de 1976, trabajó con continuidad en diversos países europeos como coreógrafa y maestra. Se ha desempeñado como funcionaria en diferentes espacios culturales oficiales y es autora de varias publicaciones sobre danza.

ANEXO II

REPERTORIO, ESTUDIOS, ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS Y COMO INTÉRPRETE

ANEXO II

REPERTORIO, ESTUDIOS, ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS Y COMO INTÉRPRETE.

1956

Estudios de danza contemporánea con Elide Locardi en Bahía Blanca.

1957

Ingreso a la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata. Estudios con Pedro Martinez, María Ruanova y Tamara Grigorieva. Estudios de danza contemporánea con Renate Schottelius en la Escuela de Bellas Artes de La Plata.

1959

Primeros ejercicios compositivos. Participación en funciones del Ballet del Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Tamara Grigorieva. Repertorio: coreografías de Michel Fokin, David Lichin, Roberto Giachero, Leonidas Massine. Participación en la ópera ***La pendiente***, de Pompeyo Camps; coreografía de Cecilia Bullaude, bailarines Beatriz Margenat y Oscar Araiz. Intérpretes vocales: Ana Di Muccio, Nina Carini, Mary de Camps, Federico Redondo, Eduardo Cittanti y Víctor De Narké. Teatro de los Independientes, 1959. Participación en el filme ***El negoción***, de Simón Feldman. Coreografía de Cecilia Bullaude.

1960

Ingreso por concurso al Ballet del Teatro Argentino de La Plata.

1961

Como intérprete y asistente del Grupo de Danza de Cámara y del Coro de Movimiento creados y dirigidos por **Dore Hoyer** en el Teatro Argentino de La Plata. Dirección de Cultura: Dr. Luis de Paola.

***Cadena de fugas*.** Música: J. S. Bach. Coreografía: Dore Hoyer. Pianista: Alberto Portugheis. Grupo de Cámara. Intérpretes: Oscar Araiz, Anna Cremaschi, Ango Domenech, Olga Derwell, Lia Jelin, Susana Ibañez, Iris Scacheri, Martha Jaramillo.

***La idea*.** Sobre xilografías de Franz Masereel. Música: Peter Constantin. Coreografía: Dore Hoyer. Grupo de Cámara y Coro de Movimiento: Pablo Herrera, Aldo Tulián, Norman Briski, Luis Alvarez, Angel Pavlovsky. Conjunto Ritmus Dirección musical Antonio Yepes. Teatro Argentino de La Plata, 6 de junio de 1961. Teatro Colón, 27 de mayo de 1961.

1962

Oscar Araiz y Beatriz Margenat danzan. Producción Fernando Cobos.
El combate: R. Banfield / *El unicornio y la virgen* - Paul Hindemith
Lamentación: Gershwin Preludio N.º 2
Elegía: Jean Francaix
Plegaria: Sin música
Ritmo jondo*:* Surinach
Balada de la cárcel*:* Texto de Oscar Wilde. Montaje sonoro. Teatro Guimerá, Barcelona, abril de 1962. Instituto del Teatro, Barcelona, 14 de mayo de 1962.

1963

***Ritos*.** Música: Carlos Chávez, Tocata para instrumentos de percusión. Coreografía y vestuario: Oscar Araiz. Intérpretes: Norma Binaghi, Marcelo Deoca, Antonio Castillo, Mabel Astarloa, Ruth Schickendantz, Esther Ferrando, Oscar Araiz, Beatriz Margenat, Héctor Barriles, Roland Rasmussen. Compañía Araiz (Grupo del Unicornio: Beatriz Margenat, Norma Binaghi, Marcelo Deoca, Antonio Castillo, Mabel Astarloa, Ruth Schickendanz, Esther Ferrando, Héctor Barriles, Roland Rasmussen). Teatro Alianza Francesa TAF. Dirección: Jaime Jaimes. Despedida de Beatriz Margenat, 15/7/1963. Ballet del Teatro

Argentino de La Plata. Junto a la ópera *El cónsul,* de Jean Carlo Menotti, 11/10/1963.

Octubre: Últimas presentaciones de Dore Hoyer en la Argentina, acompañada por Dimitri Wiatowitsch (Teatro Argentino de la Plata, Teatro Coliseo de Buenos Aires).

La última flor. Sobre una fábula de James Thurber. Montaje sonoro. Vestuario: Mabel Astarloa. Compañía Araiz. TAF (Teatro de la Alianza Francesa), 1963.

Orfeo: Música: Igor Stravinsky. Grupo del Unicornio, Compañía Araiz (Esther Ferrando, Lia Jelin, Irma Baz, Ricardo Rivas, Estela Morieli, Maralia Reca, Eduardo Helling, Jorge Sansinanea y Carlos Palacios).

Primer Ciclo de Danza Contemporánea. Junto con Paulina Oca y el Grupo de Danza Buenos Aires; Graciela Luciani, Patricia Stokoe, Luisa Grinberg y su grupo coreográfico Stylos Evet Gaiani y su conjunto de Danza Moderna. Instituto de Arte Moderno 28/11/1963.

Crucifixión. Música: negro spiritual, interpretado por Marian Anderson, Mabel Astarloa, Oscar Araiz. Instituto de Arte Moderno, 28/11/1963. Otros intérpretes: Estela Maris, Rodolfo Dantón, Doris Petroni, Susana Ibáñez, Cristina Barnils, Ana Labat, Freddy Romero, Graciela Crisaffi, Ana Cognini, Bruno Van Aesche, Josefina Bermúdez y Pablo Fermani.

1964

Cántico. Música: Alberto Ginastera, *Cantata para América mágica.* Compañía Araiz. Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Dr. Jaime Bauzá.

1964

Como intérprete de **Petrushka.** Coreografía: Michel Fokin. Puesta en escena: Tamara Grigorieva. Decorados y trajes: Alberto Otegui. Dirección orquesta: Mariano Drago. Dirección cuerpo de baile: Elisa Raggio. Maestra cuerpo de baile: Amalia Lozano. Coreógrafa invitada: Tamara Grigorieva. Dirección artística: Roberto Ruiz. Dirección: Jaime Bauzá, 17/10/1964.

El unicornio, la gorgona y la mantícora. Música: Jean Carlo Menotti. Escenografía y vestuario: Mabel Astarloa. Máscaras: Dino Orlandini. Creado para AADA (Asociación Amigos de la Danza). Intérpretes: Carlos Santamarina, Patricio Guiloff, Teresa del Cerro, Eda Aizenberg, Estela Maris, Emilio Fumei, Susana Ibáñez, Diana Obedman, Beatriz Konigsberg, Susana Zimmerman, Gabriel Sala, Enrique Zabala y Alberto Rivas. Sala Martín Coronado, Teatro San Martín, 21/09/1964. Reposición, 09/11/1964. Royal Winnipeg Ballet (Bill Lark, Roger Shim, Marina Eglevsky, Bonnie Wyckoff, Harry Williams, Frank Garoutte, Evelyn Hart). Dirección: Arnold Spohr. Manitoba Centennial Concert Hall, Winnipeg, 1977. Ballet du Grand Thèâtre de Genève. Dirección: Oscar Araiz. Asistentes: Hilary Cartwright, Bill Lark. Intérpretes: Tom Coocker, Roger Shim, Lisa Slagle, Laura Smeak, Bonnie Wyckoff, Iracity Cardoso, Robert Thomas, ensemble. Orchestre du Collegium Academicuam. Dirección: Robert Dunand. Grand Thèâtre de Genève, 26/11/1980. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Dirección: Oscar Araiz. Intérpretes: Esteban Wozniuk, Carlos Trunsky, Laura Cucchetti, Elizabeth Rodríguez, Flavio Fernández, Raymond Sullivan y Rosana Zelacchi. Teatro San Martín, 1993.

1965

Sinfonía india. Música: Carlos Chavez. Intérpretes: Mabel Astarloa, Irma Baz, Martha Jaramillo, Ana Labat, Susana Zimmerman, Haichi Akamine, Rodolfo Dantón, Héctor Estévez y Enrique Zabala. Asociación Amigos de la Danza. Sala Martín Coronado, Teatro San Martín, 5/6/1965.

Creación del **Ballet de Hoy.** Dirección: Ana Labat, Susana Zimmerman, Oscar Araiz –coreografías de los directores– y *Romance de las tres Manolas*, Poema de F. García Lorca. Coreografía: Noemí Lapsezon. Integrantes: Irma Baz, María Elvira Gonzalez Toledo, Lia Jelin, Ana María Stekelman, Silvia Kaehler, Oscar Tártara, Enrique Zabala y Diana Tomasetig. Presentaciones en Sala Apolo, Azul, Colón, Adrogué, Concepción del Uruguay, Cnel. Pringles, Paraná, Teatro Botánico. Buenos Aires, noviembre de 1965.

La pazzía senile. Música: Adriano Banchieri. Orquesta y cantoria: Ars Nova. Dirección: Raúl Carpinetti. Escenografía y vestuario: Mabel Astarloa. Luces: J. M. Barrera. Ballet Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Elisa Raggio Dirección del teatro: Jaime Bauza, 30/05/1965. Ballet de Hoy, 1966.

***El canto de Orfeo*.** Música: Pierre Henry. Escenografía y vestuario: Mabel Astarloa. Luces: J. M. Barrera. Ballet del Teatro Argentino de La Plata, 1965. Intérpretes: Fernando Piñeyrúa, Leonora Baldassari, Guillermo Borgogno, Martha Perotti, Irma Baz, Angó Domenech, Edith Mariño, Ana María Medina, Alicia Melillo y Rina Valver. Ballet de Tucumán - Septiembre Musical Tucumano, 1966. Intérpretes: Oscar Tártara, Irma Baz, Oscar Araiz, Mónica Michal, Susana Cruzado, Priscila Reginato, Marta de La Peña, María Colombres, Ester Carabajal y Liliana Nielsen.

***Halo*.** Música: T. Albinoni *Adagio en sol menor* para órgano y cuerdas. Coreografía, escenografía y vestuario: Oscar Araiz. Intérpretes: Greta Aloisia, Oscar Tártara. Ballet del Teatro Argentino de la Plata. Dirección: Elisa Raggio. Septiembre de 1965. Ballet de Hoy: Susana Zimmerman, Oscar Tártara, 1965. Het National Ballet Amsterdam, Holanda (Calliope Venieris, Oscar Tártara). Dirección: Sonia Gaskell, 1967. Ballet del Teatro Colón (Nancy López, Gustavo Mollajoli), 1967. Susana Agüero, Luis Agüero, 1974. Ballet del Teatro San Martín: Irma Baz, Oscar Tártara, 22/5/1968. Bettina Bellomo, Freddy Romero, 1/10/1970. Julio López, 1971, Mauricio Wainrot.

***Prometeo 45*.** Poema dramático de Rodolfo Arizaga, Teatro Argentino de La Plata, 1965.

1966

La verbena de la paloma. Música: Tomas Breton. Texto: Ricardo de la Vega. Adaptación, puesta en escena y dirección general: Cecilio Madanes. Dirección musical: George Andreani. Dirección vocal y coral: Valdo Sciammarella. Vestuario: Eduardo Lerchundi. Escenografía: Guillermo de la Torre. Elenco: Jorge Luz, Antonia Herrero, Fernando Vegal, Carlos Fioriti, Ramón Contreras, Ángeles Abad, Valeria Riz, Ana María Stekelman, Nene Malbran y Amanda Beitía. Teatro Caminito, 1966. Reposición en el Teatro San Martín, 20/06/1966.

***La consagración de la primavera*.** Música: Igor Stravinsky. Elenco: Violeta Janeiro, Estela Maris, Oscar Araiz, Gerardo Millan Rey, Eda Aizenberg, Cristina Barnils, Irma Baz, Norma Binaghi, María E. González Toledo, Susana Ibáñez, Lía Jelin, Diana Obedman, Doris Petroni, Diana Tomasetig, Susana

Zimmerman, Luis Deferrari, Héctor Estévez, Iván Galt, José Melkun, Néstor Roigt, Oscar Tártara y Enrique Zabala. Asociación Amigos de la Danza, Teatro San Martín, 04/07/1966. Ballet del Teatro Colón. Solistas: Violeta Janeiro, José Neglia, Gerardo Millan Rey, Guillermina Tarsi y elenco. Dirección de orquesta: Pedro Ignacio Calderón. 1966. Ballet del Teatro Colón. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Miguel Morales. Bailarines: Silvina Perillo, Marcelo Contreras, Virginia Licitra, Eugenia Padilla y Jorge Amarante. Ensemble. Orquesta: Teatro Colón. Dirección: Jorge Carciófolo, 2000. Royal Wiinnipeg Ballet Dirección: Arnold Spohr. Intérpretes: Bonnie Wyckoff, Salvatore Aiello, Bill Lark, 1975. Ballet del Gran Teatro de Ginebra. Vestuario y escenografía: Carlos Cytrynowsky. Intérpretes: Bonnie Wyckoff, Robert Thomas y Bill Lark, ensemble. Dirección musical: Jean-Marie Auberson, 19/11/1982. Balé Teatro Castro Alves. Dirección: Antonio Carlos Cardoso. Asistentes: Ana Paula Drehmer y Simonne Rorato. Asistente de vestuario: Alberto Calvo. Solistas: Sônia Goncalves, Augusto Omolú, Ivete Ramos, Rita Brandi, Armando Pekeno, Flexa II y Ticiana Garrido. Salvador, Brasil, 26/11/1987. 2013 y 2016 Teatro Castro Alves, Salvador, Brasil. Intérpretes: Escola de Dança da Funceb. 2013, Ballet Nacional Sodre. Dirección: Julio Boca. Vestuario: Renata Schussheim. Asistente: Yamil Ostrovsky. Intérpretes: Rosina Gil, Guillermo González, Fransisco Carámbula, Nicolasa Manzo y Natalia Acheritegui. Auditorio Nacional del Sodre, Dra. Adela Reta, 2013, Grupo Unsam Danza. Dirección: Oscar Araiz. Vestuario: Renata Schussheim. Dirección asociado: Yamil Ostrovsky. Intérpretes: Griselda Montanaro, Germán Farías, Antonella Zanutto y Rodrigo Calvete. Centro cultural Haroldo Conti.

Estancia. Música: Alberto Ginastera. Escenografía y vestuario: Raúl Soldi. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirección: Juan Emilio Martini. Ballet del Teatro Colón. Dirección: Jorge Tomin. Solistas: Esmeralda Agoglia, José Neglia, Norma Fontenla, Gustavo Mollajoli y ensemble. Teatro Colón, Velada de Gala en celebración del sesquicentenario de la Declaración de la Independencia, 09/07/1966.

Concierto de Ébano. Música: Igor Stravinsky. Ballet de Hoy (Irma Baz, Lía Jelín, Ana Labat y Oscar Araiz). Nuevo Teatro, Sala Apolo, 31/10/1965. Amigos de la Danza 1967 - Bale Stagium. Ballet Stagium. Dirección: Marika Gidali, Décio Otero, Sao Paulo, Iracity Cardoso, Geralda Bezerra, Patty Brown, Carlos Demitre, Milton Carneiro, 1972. Ballet del Grand Théâtre de

Genéve (Cheryl Wrench, Laura Smeak, Jackie Planeix, Sergio Briceño). Théâtre Municipal, XXVII Festival Onternational de Lausanne, 14/5/1982. Ballet Junior Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín. Dirección: Norma Binaghi. Teatro Presidente Alvear. Ballet del Sur. Dirección: Alejandro Cervera. Reposición: Miguel Angel Elías, Teatro Municipal de Bahía Blanca.

1967

El Mandarín maravilloso. Música: Bela Bartok. Dirección de orquesta: Vaclav Smetacek. Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira. Dirección del coro: Valdo Sciamarella. Intérpretes: Norma Fontenla, Gustavo Mollajolli, Gerardo Milian Rey, Hugo Guffanti, Raúl Franco, Alfredo Caruso y Carlos Santamarina. Teatro Colón, 09/05/1967. Dirección: Raquel Rosseti. Escenografía y vestuario: Luis Diego Pedreira. Asistente: Mario Galizzi. Orquesta estable Teatro Colón. Dirección: Carlos Calleja. Intérpretes: Cecilia Kerche, Carlos Acosta, Jorge Amarante, Sergio Hochbaum, Rubén Gallardo, Carlos Trunsky, Marcelo Contreras. Balé do Teatro Municipal Río de Janeiro (Nora Esteves, Aldo Lotufo). Dirección: Tatiana Leskova, 1974. Ballet del Teatro San Martín, 1970. Ballet del Grand Théâtre de Ginebra.

Desiertos. Música: Edgar Varese. Escenografía y vestuario: Susana Otero Leal. Ballet de Hoy. Teatro Independiente (hoy Pairó), 09/10/1967.

Crash. Centro de Experimentación Audiovisual del Instituto Torcuato Di Tella. Dirección: Roberto Villanueva, 16/11/1967. Elenco: María Julia Bertotto, Esther Ferrando, Lia Jelin, Ana M. Stekelman, José C. Campitelli y Tony Abott. Vestuario: María Lía Alvarado, María Julia Bertotto, Susana Otero Leal y Dante Bertini. Montaje sonoro: Manuel Román. Montaje audiovisual y efectos: Víctor de Zavalía. Diapositivas: Humberto Rivas, Roberto Alvarado. Relaciones públicas y administración: Guillermo Wullich. Banda de sonido realizada en el Estudio de Grabación del CEA. Compaginación y operador: Enrique Jorgensen. Supervisión técnica: F. von. Reichenbach. Dirección general: Oscar Araiz.

Ballet de Hoy. Presentaciones en Nuevo Teatro (Sala Apolo) AS.AR.DA Asociación Argentina de Danza, 9/10/67.

1968

Creación del **Ballet del Teatro San Martín,** abril de 1968. Dirección del teatro: Cesar Magrini. Bailarines: Cristina Barnils, Irma Baz, Norma Binaghi, Ana María Conrad, Esther Ferrando, Susana Ibañez, Lia Jelin, Virginia Martinez, Doris Petroni, Diana Reutter, Ana María Stekelman, Antonio Abbott, Daniel Angrisani, Haichi Akamine, Guillermo Borgogno, José Carlos Campitelli, Julio Guiñez, Mauricio Wainrot y Enrique Zabala. Maestros: Carlota Pereyra y Agustín Alezzo. Repertorio 1968: *Ciudad nuestra Buenos Aires*, *Casa de puertas*, *Odi et amo,* de Ana Itelman, *Recordar: el amor,* de Renate Schottelius, *Danzas sagradas y profanas*, de Giuseppe Urbani , *Presentación*, *Symphonia*, *Beat Suite*, *Concierto de ébano*, *Desiertos*, *Crucifixión*, *El unicornio, la gorgona y la manticora*, de Oscar Araiz. Programa Inaugural, Sala Martín Coronado, 08/06/1968.

Presentación. Coreografía colectiva e interpretación del ballet. Acompañamiento musical en batería: Osvaldo López. Teatro San Martín. Ballet del Teatro San Martín, 8/06/1968.

Beat suite. Música: Cat Stevens, The Association. Vestuario: María Julia Bertotto. Ballet del Teatro San Martín, 09/07/1978. Ballet del Teatro Colón, Comisión coordinadora del ballet estable: Esmeralda Agoglia, Gustavo Mollajoli y Roberto Monicat, 07/11/1974.

En el segundo programa del Ballet del TGSM, reposición de ***Cadena de fugas.*** Coreografía: Dore Hoyer. Música de J. S. Bach. Clave: María E.de Kotzarew. Intérpretes: Irma Baz, Norma Binaghi, Cristina Barnils, Lia Jelin, Susana ibañez, Virginia Martinez, Doris Petroni y Oscar Araiz, 09/07/1968.

Danzas de la ópera ***Padmâvati,*** de Albert Roussell. Dirección de orquesta: George Prêtre. Dirección: Jean Jacques Etchevery. Escenografía y vestuario: Roberto Oswald. Intérpretes: Lyne Dourian, Noemi Souza, Jon Vickers, Angel Mattiello, Eugenio Valori y Gui Gallardo. Danzas: Vera Stankaitis y Violeta Janeiro. Teatro Colón, julio de 1968.

Symphonía. Música: Luciano Berio, György Ligeti, John Cage, Pauline Oliveros, H. Cowell, Bark, Rabe, Stockhausen y Xenakis. Coreografía y dirección: Oscar Araiz. Voz: Juan Silbert. Filme: Walmo. Asesoramiento musical: Jacobo Romano. Fotografía: Alicia Sanguinetti. Escenografía y

vestuario: Oscar Araiz. Ballet del Teatro San Martín, 21/11/1968. XIII Septiembre Musical Tucumano 1972, 13/09/1972.

Coriolano. De W. Shakespeare. Dirección: Pedro Escudero. Asesoramiento coreográfico: Sala Martín Coronado. Teatro San Martín, 1968.

Libertad, Libertad, Libertad. De Millor Fernández y Flavio Rangel. Gente de Teatro. Ayudante de dirección: Norma Aleandro. Dirección: David Stivel. Escenografía: Carlos Cytrynowski. Intérpretes: Bárbara Mujica, Marilina Ross, Emilio Alfaro, Carlos Carella, Federico Luppi y Marta Gam. Teatro Ateneo, 8/7/1968.

1969

Ballet del Teatro San Martín. Coreógrafos invitados: Gloria Contreras, Ana Itelman y Alejandro Ginert. Gira europea: Sala Fernand Gemier del Teatro Nacional Popular, Sexta Bienal de París, Francia, Teatro Calderón de Valladolid, Teatro de la Zarzuela de Madrid, España, The Place, Londres, Gran Bretaña. Octubre - noviembre de 1969.

Opus 0. Música: Lucas Foss. Ballet del Teatro San Martín, 10/04/1969.

Cantábile. Música: Samuel Barber. Coreografía: Oscar Araiz. Intérpretes: Diane Reutter, Rodolfo Olguin, 1969. Norma Binaghi, Bettina Bellomo, Guillermo Borgogno y Julio Guiñez, 1972. Ballet del Teatro San Martín, 10/04/69. Bale do Teatro Municipal de Río de Janeiro, Cristina Martinelli, Emilio Martins. Dirección: Tatiana Leskova, 1974.

Magnificat. Música: J. S. Bach. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Ballet del Teatro San Martín, 10/04/1969. Bale Teatro Municipal Río de Janeiro. Dirección: Tatiana Leskova, 1974. Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr, 1977. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 11/10/1985. Ballet del Teatro Colón. Dirección: Gustavo Mollajoli. Dirección del teatro: Ricardo Szwarcer. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Asistencia de coreografía: Iracity Cardozo. Solistas: Silvia Bazilis, Alicia Quadri, Raquel Rossetti, Liliana Martinez, Sara Rzeszotko, Cecilia Menguele, Verónica Idigoras, Rubén Gallardo, Raúl Candall, Mario Galizzi, Pablo Aguilera, Mario Silva, Horacio Alonso y Omar

Urraspuro. Ensemble. Solistas vocales: Adriana Fernandez, Alicia Martinez, Jorge Ansorena y Edgardo Zecca. Organista: Armando Fernandez Arroyo. Coro del Instituto Superior de Arte. Dirección: Valdo Sciammarella. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirección: Mario Benzecry, 19/07/1986. Ballet Staatstheaters Wiesbaden. Dirección: Gabriel Sala. Asistentes: Iracity Cardoso y Daniel Angrisani. Solistas: Marta Steinhebel, Thomas Klein, Eduardo Avellaneda, Ursula Elzner, Tim Stokes, Katja Lim, Mahnaz Bibak-Wahl y Christine Busch. Ensemble. 17/01/1987. Companhia Nacional de Bailado do Teatro de S. Carlos. Dirección: Armando Jorge. Solistas: Paola Cantalupo, Luisa Taveira, Peter Lewton-Brain, Phillip Betley, Cristina Maciel, Kimberley Ribeiro, Josefina Holmes, James Taylor y Dominic Gérard. Ensemble. Teatro Municipal de S. Luiz, Lisboa, 26/02/1987. Ballet del Teatro Argentino de La Plata. Dirección musical: Roberto Ruiz. Ballet de Córdoba. Dirección: Carlos Flores, 10/12/2004. Ballet de la Provincia de Salta. Dirección: Leandro Regueiro, 14/04/2011.

Aleatoria. Improvisaciones sobre un esquema de Oscar Araiz / Montaje sonoro. Ballet del Teatro San Martín, 12/06/1969.

***Visiones herméticas*.** Música: Mauricio Kagel. Coreografía, escenografía y vestuario: Oscar Araiz y Josefina Robirosa. Ballet del Teatro San Martín, 27/09/1969.

Filme ***Tango argentino***. Dirección: Simón Feldman. Como intérprete del Solo *Ahí viene el rey*, del espectáculo *Ciudad nuestra Buenos Aires*, de Ana Iteman, 1969.

1970

Ballet del Teatro San Martín. Presentación en el **Atelier Choreographique D´Angers.** Jeunes Compagnies non-stop. Téâtre d´Angers, 6 Julio. ***Fedra***, de Ana Itelman, 27/06/1970.

Danzas de la ópera ***Moisés y Aarón***. Música: Arnold Schoënberg. Ballet del Teatro Colón. Reparto: Angel Matiello, Friz Uhl, Susana Rouco, Carmela Giuliano, Renato Sassola, Horacio Mastrango, Ricardo Yost, Bruno Tomaselli y Víctor Denarke. Dirección de orquesta: Janos Kulka. *Mise en scène*: Ernst Poettgen. Dirección del coro: Romano Gandolfi. Escenografía y vestuario: Roberto Oswald. Orquesta, coro y cuerpo de baile del Teatro Colón. Teatro Colón, 24/04/1970.

Le Renard. Texto y música: Igor Stravinsky. Dirección de orquesta: Antonio Tauriello. Escenografía y vestuario: Susana Otero Leal. Intérpretes: Freddy Romero, Ana María Stekelman, Susana Ibáñez y Daniel Angrisani. Pequeña ópera de Cámara, Teatro Presidente Alvear, del 31/08/1970 al 07/09/1970.

Romeo y Julieta. Música: Sergio Prokopieff. Escenografía y vestuario: Renata Schussheim. Ballet del Teatro San Martín, Sala Martín Coronado, 15/09/1970. Intérpretes: Julieta (Andrea Bengochea, Irma Baz, Bettina Bellomo), Romeo (Julio López), padres de Julieta (Doris Petroni, Guillermo Borgogno), Tybaldo (Freddy Romero), Mercucio (Daniel Angrisani), Paris (Mauricio Wainrot), el ama (Esther Ferrando), danza de las mandolinas (Norma Binaghi, Julio César Giñez y Jorge Bonfigli), lamento (Ana María Stekelman, Susana Ibáñez y Virginia Martinez). Otros personajes: Cristina Barnils, Ana María Conrad, Lía Jelín, Diana Reutter, Silvia Vainberg, Tony Abbott, José Carlos Campitelli, Néstor Ragadale, Alberto Ribas, Pedro Ridolfo y Enrique Zabala. Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro. Dirección: Tatiana Leskova, 28/06/1974. The Joffrey Ballet 12, octubre 1977. City Center, New York City. Spring season City Center Abril 14, 15, 16, 18 /1978. Winter tour 1978, Chicago, Detroit. Ravinia Festival 1978 Agosto 17/18. Elenco: Juliet (Lynn Glauber, Denise Jackson y Ann Marie De Angelo), Romeo (Gregory Huffman), Lady Capulet (Amy Danis), Lord Capulet (Paul Shoemaker,) Paris (Phillips Jerry), Tybalt (Jerel Hilding), Mercutio (Gleen Dufford), Nurse (Rachel Ganteaume), Mandolin Pas de deux (Carol Messmer, Jeffrey Hughes), Lament –prologue– (Cynthia Anderson, Jan Hanniford, Carol Messmer, Young Girl Carole Valleskey). Ballet del Gran Teatro de Ginebra, abril 1983. Ballet del Teatro Argentino de La Plata, octubre de 2003. Ballet del Teatro Colón. Dirección: Oscar Araiz. Asistente: Yamil Ostrovsky. Iluminación: Rubén Conde. Elenco: Alejandro Parente, Dalmiro Astesiano, Maricel De Mitri, Carla Vincelli, Gabriela Alberti, Adriana Adventosa, Silvina Perillo, Leonardo Reale, José María Varela, Vagram Ambartsoumian, Edgardo Trabalón, Néstor Asaff, Igor Gopkalo, Natalia Sarraceno, Marta Desperés, Jorge Amarante y Leandro Tolosa. Ensemble. Teatro Coliseo, 11/3/2006.

In-a-gadda- da- vida. Música: Iron Butterfly. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet del Teatro San Martín. Exposhow - Sociedad Rural de Buenos Aires, 25/12/1970.

1971

El Ballet del Teatro San Martín es renombrado como **Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires** creado por decreto por la Intendencia Municipal el 19 de julio de 1971, con nueva sede en el Teatro Nacional Cervantes. Intendente Municipal: Cont. Saturnino Montero Ruiz, secretario de Cultura: Prof. Francisco Carcavallo. Dirección general de Cultura: Sr. Ricardo C. Freixa. Presentaciones: Sala Martín Coronado - Teatro San Martín, Teatro Nacional Cervantes, Teatro Coliseo, Centro Cultural general San Martín. Invitación del Departamento de Estado de Estados Unidos, viaje a Nueva York.

Adagietto. Música: Gustav Mahler. Teatro Coliseo, 22/05/1971. Interpretes: Ana María Stekelmen y Mauricio Wainrot. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Ballet Stagium, Marika Gidali, Décio Otero, Sao Paulo, 1971… Canada's Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr. Craig Sterling, Louise Northon, Marina Eglevsky, Salvatore Aiello, Bonnie Wyckoff, Tony Williams.1971. Ballet de l´Opera de Paris. Dirección: Violette Verdy. Dominique Kalfouni, Michael Denard, Wilfride Piollet, Jean Guizerix, 1977. Monique Loudières, Jean-Yves Lormeau, 1991. Ballet National de Nancy et de Lorraine. Dirección: Pierre Lacotte. Remise en répétition Iracity Cardozo. Noviembre, 1995. Ballet du Grand Théâtre de Genève (Bonnie Wyckoff, Bill Lark, Claudine Andriew, Antonio Gomes, Cheryl Wrench), Deutsch Oper de Berlin (Sylvie Guillem, Ivan Michaux). Ballet del Teatro Colón. Silvia Bazilis, Raúl Candall. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirección: Mario Benzecry, 19/7/1986. Versiones posteriores: Marisel De Mitri, Jorge Amarante, Silvina Perillo y Alejandro Parente, 1997. Karina Olmedo, Dalmiro Astesiano, Georgina Giovannoni y Leandro Tolosa, 2017. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Rosana Zelaschi, Bruno van Assche, Cecilia Raffo, Esteban Wozniuk). Ballet Teatro Argentino (Fernanda Bianchi, Christian Perez). Ballet Argentino de Julio Bocca. Ballet de Bordeaux. Ballet Mercosur (Maximiliano Guerra, Cecilia Kerche). Ballet del Sodre. Dirección: Julio Bocca (Jessica Schapira, Sebastián Arias, Vanesa Fleita, Luis Ramos, Lara Delfino, Francisco Carámbula), 2011. Ballet de la Provincia de Salta. Dirección: Leandro Regueiro. (Michele Bittencourt, Sebastián Scoliari, Sabrina Wenher, Jean-Blaise Druenne), Teatro Provincial, 2011. Ballet Méditerranée de Nice. Ballet Arizona. Dirección: Ib Anderson. Asistente y reposición: María Simonetti. Intérpretes: Yen-Li Chen Zhang & Qisheng Zhang, Herberger Theater, Arizona, 20/4/2000. Ballet del Sur. Dirección: Ricardo Alfonso. Coordinación artística: Violeta Janeiro.

Intérpretes: Carolina Basualdo, Manuel Martinez, Gabriela Noia, Cristian Velazco, 2010. Ballet de Córdoba. Dirección: Carlos Flores, 10/12/2004. Balé da Cidade de Sao Paulo (Mónica Mion, Luciana Porta, Milton Kennedy, Irineu Marcovechio, Érika Ishimaru, Gustavo Lopes), abril de 2004. Gala Balletín Dance (Lorena Sabena, Christian Alessandría), Teatro Avenida, 10/5/2004. Ballet de l´Opéra National de Bordeaux. Dirección: Charle Jude. (Stéphanie Roublot, Charles Jude), 14/10/2005. Ballet de Bolsillo (Rosana Pérez, Juan Pablo Ledo), 01/10/2006. Ballet de Bolsillo (Elena Ponce, Federico Mastromarino), 2007. Grupo Unsam Danza (Griselda Montanaro, Bernardo Villafañe), 2013. Prix de la chorégraphie Festival International de Ballet, Japón, 1978.

El llamado. Música tradicional japonesa. Intérpretes: Ana María Stekelman y Oscar Araiz. Ciclo Panorama de la Danza 1971. Coordinación: Jorge Poggi. Dirección: Oscar Araiz. Participan: Mirta Blostein, Paulina Oca, Juan Falzone, Oscar Araiz, Adriana Coll. Teatro Embassy, 24/05/1971.

Danzas de la ópera ***Sansón y Dalila.*** Música: Camille Saint Saëns. Libro: Ferdinaire Lemaire. Intérpretes: Regina Sarfaty, James King, Jean-Charles Gebelin, Victor de Narke, Levon Boghossian, Per Drewsen, Ricardo Yost, Menase Hadjes. Coro Dirección: Tulio Boni. Direccióna del cuerpo de baile: María Ruanova. Dirección de orquesta: Thoman Schippers. Puesta en escena: Paul Hager. Efectos lumínicos y ambientación: Roberto Oswald. Vestuario: Rosalía Porto. Ballet del Teatro Colón, 12/06/1971.

El Retablo de Maese Pedro. Música: Manuel de Falla. Escenografía y vestuario: Susana Otero Leal - Canal 7. Gui Gallardo y Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Función para Quinta Dimensión, Teatro Metro, 23/06/1971.

Coloquios. Música: Emerson Palmer. Vestuario: Renata Schussheim. Intérpretes: Irma Baz, Ana María Stekelman y Oscar Araiz. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Coliseo, 10/11/1971.

Aventura de amor. Música: George Martin, banda sonora de *El submarino amarillo.* Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro Coliseo, 10/11/1971.

Dirección del Ciclo Panorama de la Danza, 1971. Coordinación: Jorge Poggi. Intervienen: Mirta Blonstein, Paulina Oca, Juan Falzone y Adriana Coll. Teatro Embassy, Lunes de Mayo, 1971.

Distinción Cámara Junior como uno de los diez jóvenes sobresalientes. Presidente: Dr. Jorge Razumny. Diciembre de 1971.

1972

La reina de hielo. Música: Peter I. Tchaikovsky. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet Contemporáneo de la Ciudad de Buenos Aires. Teatro General San Martín, 06/06/1972. Dirección: Kive Staif.

Danzas de la ópera ***Bomarzo.*** Libro de Manuel Mujica Láinez. Música: Alberto Ginastera. Dirección de orquesta: Antonio Tauriello. Puesta en escena: Tito Capobianco. Dirección del coro: Tulio Boni. Escenografía: Ming-Cho Lee. Vestuario: José Varona. Direccióna del Ballet del Teatro Colón: María Ruanova. Estreno Sudamericano: Teatro Colón, 29/04/1972.

1973

7.º Festival de Inverno. Seminarios de técnicas clásica, contemporánea, partenaire y composición. Ouro Preto, julio de 1973.

Karrakatraka. La Potra Pianobar Cantegril. Punta del Este, Uruguay, enero de 1973.

Araiz on the rock: Música: Pink Floyd, Claudio Gabis y la pesada, Cat Stevens, T. Albinoni, Emerson Lake & Palmer, J. Strauss, Iron Baterfly. Vestuario: Renata Schussheim, Susana Otero Leal. Compañía Araiz. Teatro Odeón, marzo de 1973. Dirección del Teatro Odeón: Buddy Day.

Muerte de amor. Música: Richard Wagner. Coreografiado para Tessa Baumont. Estreno en Buenos Aires con Bettina Bellomo y Compañía Araiz. Teatro Metro, 17/09/1973.

Troupe. Música: Deodato, Caetano Veloso, Ravel, Adams, Berlioz, King Crimson, Pierre Henry. Elemento escenográfico original: Alexandre Benoit. Vestuario: Susana Otero Leal, Oscar Araiz y Compañía Araiz. Teatro Odeón, 18/10/1973.

Coreografías para ***Luces de mis zapatos***, filme dirigido por Luis Puenzo, Compañía Araiz.

1974

Suite N.° 2 para cello. Música: J. Sebastian Bach. Compañía Araiz. Teatro Odeón, Ballet para vos, 1974. Versión 2008, Ballet Joven, Arte XXI, Centro Cultural Borges.

Escenas. Música: Concierto en Re Menor para dos pianos y orquesta de Francis Poulenc. Compañía Araiz (Doris Petroni, Mauricio Wainrot, Betty Baz, Daniel Angrisani y Bettina Bellomo). Vestuario: Susana Otero Leal –en Ballet para Vos–. Teatro Odeón, Buenos Aires, 15/03/1974. Family Scenes - Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr, 1975. Family Scenes - Ballet de Hamburgo, 1976. John Neumayer en el rol del padre. Escenas - Bale do Teatro Municipal de Sao Paulo, 22/01/1978. Esenas - Ballet Gulbenkian. Dirección: Iracity Cardoso. Grande Audtório Gulbenkian. Lisboa, 22/1/1997. Scénes - Ballet du Grand Theatre de Geneve, 1980. Escenas de familia - Ballet Gulbenkian, Lisboa Portugal, 22 de enero de 1997. Escenas - Unsam Danza.

Mujeres. Música: Grace Slick. Compañía Araiz (Betty Baz, Cristina Barnils, Bettina Bellomo, Norma Binaghi, Doris Petroni y Cristina Martinelli). Teatro Odeón, 08/11/1974. North Carolina Dance Theater, Winston Salem, 19/09/1980. Staged: Jerry Kumery. Vestuario: Mabel Astarloa Haley. Intérpretes: Lauren Bradshaw, Mia Cunningham, Kati Hanlon, Heather Maloy y Anita Sun Pacylowski. Dirección: Jean-Pierre Bonnefoux. Booth Playhouse, Nort Carolina Blumenthal Performing Arts Center, 22/03/2000. Bale do Teatro Municipal de Sao Paulo, 1976. Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr, 1977.

1975

Constellation. Música: Neil Diamond, David Bowie, J. Strauss, Astor Piazzola, Moondog, Frank Zappa, Grace Slick, Gustavo Santaolalla y Focus. Vestuario: Susana Otero Leal. Teatro Pigalle Music Hall, 15/03/1975. Compañía Oscar Araiz (Mirta Amat, Freddy Romero, Mauricio Wainrot, Betty Baz, Cristina Barnils, Bettina Bellomo, Norma Binaghi, Doris Petroni, Tony Abbott y Daniel Angrisani). Producción: Emilio Alfaro y Héctor Cavallero.

Agitor Lucens V. Música: Agitor Lucens V, de Gustavo Santaolalla por el grupo Arco Iris. Vestuario: Susana Otero Leal. Ballet Theatre Contemporain Angers. Dirección: Jean-Albert Cartier. Centre Coregraphique et Lyrique National, Francia. Theatre d´Angers, 25/04/1975. En Buenos Aires, Teatro Gran Rex, 05/08/1975, Grupo Arco Iris (Ara Tokatian, Gustavo Santaolalla, Guillermo Bordarampé y Horacio Gianello) y troupe Araiz.

Cotillón. Música: Parade, de Erik Satie. Vestuario: Renata Schussheim y Susana Otero Leal. Dirección Buddy Day. Teatro Odeón, diciembre de 1975. Compañía Araiz (Margarita Bali, Cristina Barnils, Silvia Bolster, Betty Baz, Bettina Bellomo, Norma Binaghi, Sergio Briceño, Freddy Romero y Mauricio Wainrot).

Canciones. Música: *Canciones del caminante* y *Canción de Rückert*, de Gustav Mahler. Compañía Araiz. Teatro Odeón, diciembre de 1975. Otras versiones: Balé da Cidade y Ballet du Grand Thèâtre de Genève.

1976

María María. Música: Milton Nascimento. Libreto: Fernando Brandt. Coreografía y dirección: Oscar Araiz. Elementos escénicos: Susana Otero Leal. Vestuario: Renata Schussheim. Coordinación general: Pablo Pederneiras. Producción Corpo. Creación de la Compañía Corpo (Izabel, Miriam, Carmem, Dea, Denise, José Luis, Marisa, Fernando, Simone, Pedro, Hugo y Rodrigo). Músicos: Milton Nascimento, Noveli, Nelso Angelo, Beto Guedes, Joao Donato, Vermello, Helcio Milito, Heli Rodrigues, Caboclinho, Davinho, Moura y Araiz. Voces: Milton Nascimento, Nana Caymmi, Fafa de Belem, Beto Guedes y Davinho Moura. Teatro Palacio Das Artes. Belo Horizonte, Brasil, 01/04/1976.

Dominio público. Música: Luciano Berio *Sinfonía* 1968. Grupo de Teatro Danza de Angel y Klauss. Río de Janeiro, Nova Iguaçú, 02/06/1976. Museo de Arte Moderna de Río de Janeiro en formato de Instalación Viva, 17/11/1976. Mejor coreografía en el 1.er Encuentro Nacional de Danza, Salvador.

***Resonancias*.** Música: A. Copland. Intérpretes: Margarita Bali y Daniel Angrisani. Gira europea 1976. Estreno: Teatro San Martín, 15/07/1976.

***Eternity is now*.** Música: Gustav Mahler, *Sinfonía n° 4.* Coreografía, escenografía y vestuario: Oscar Araiz. Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr. Intérpretes: Bonnie Wyckoff, Sheri Cook, Mauricio Wainrot, Gary Norman, Salvatore Aiello, Kathleen Duffy, Roger Shim, Harry Williams, Betsy Carson, Evelyn Hart, Eva Christiansen, Patti Caplette, Frank Garoutte, Dana Luebke y Rodney Andreychuk. Soprano: Gerry Patterson. Manitoba Centennial, Concert Hall. Winnipeg, Canadá, 06/10/1976. Versión Ballet del Teatro Colón *Eterno presente.* Intérpretes: Silvia Bazilis, Mario Galizzi, Daniel Escobar, Marcela Chinetti y Hugo Valía. Ensemble, 1979.

***Festival*.** Música: O Terço - Río de Janeiro. Dirección: Dalal Ashcar, 1976. Royal Winnipeg Ballet. Dirección: Arnold Spohr, 1977.

Premio Gobernador do Estado de San Pablo por el conjunto de trabajos *Canciones*, *Mujeres* y *Maria María.*

1977

Premio APCA 1977 (Associacao Paulista de Críticos de Artes) pela criação de Preludios de Chopin para o Corpo de Baile do Municipal.

***Sala de espera (Vänthall)*.** Música: Ragnar Grippe. Escenografía y vestuario: Kathrine Hysing. Inspirado en pinturas de Cristóbal Toral. Intérpretes: Anneli Alhanko, Per Arthur Segerström, Viveka Ljung, Victor Valcu, Rosy Jauckens, Istvàn Kisch, Charlotte Stälhammar y Matz Skoog. Ballet de la Ópera de Estocolmo, Suecia. Dirección: Ivo Cremér, 15/06/1977.

***Preludios, Opus 28*.** Música: F. Chopin. Coreografía y vestuario: Oscar Araiz. Ballet del Teatro Municipal de San Pablo. Intérpretes: Carlos Demitri,

Mônica Mion, Luis Arrieta, Alberto Romeiro, Sonia Mota, Ivonice Satie, Ana María Mondini, Iracity Cardozo y Lea Havas. Teatro Municipal de San Pablo, 15/12/1977. Joffrey Ballet de Nueva York, 1978. Compagnie Eddy Toussaint Montreal, 1978. Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, 1979. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 2/3/1982. Companhia Nacional de Bailado, Lisboa. Teatro Municipal de Sao Luiz, 04/06/1983. Ballet del Sur. Dirección: Violeta Janeiro. Teatro Municipal de Bahía Blanca, 20/5/1999.

1978

Presentaciones del Royal Winnipeg Ballet en el City Center de Nueva York, el O´Keefe Centre for the performing arts, Toronto y la Salle Wilfrid Pelletier, Montreal, con *Family Scenes*, *Adagietto*, *Le Sacre du Printemps* y *Magnificat*. Dirección: Arnold Spohr. Abril de 1977.

Heptagon. Música: Concierto para órgano y orquesta, de Francis Poulenc. Vestuario: Santo Loquasto. Iluminación: Jennifer Tipton. Organista: Griegg Fountain. Dirección de orquesta: Seymour Lipkin. Joffrey Ballet New York. Elenco: The Master Cristian Holder. Acolytes Glen Dufford, Mark Goldweber, Jerel Hilding, Gregory Huffman, Philip Jerry, Andrew Levinson. Dirección del ballet: Robert Joffrey. Teatro City Center New York, 12/04/1978.

Premio a la coreografía por *Adagietto* en el Segundo Concurso Internacional de Ballet en Japón, 1978. Intérpretes: Yannick Stephan y Jean-Yves Lormeau (Ópera de Paris).

Samoar III Salón de la Moda Argentina, Sheraton Hotel, 05/12/1978.

Nominado para los Awards In the Soho Weekly News, Estudio 54, New York.

Sueño de una noche de verano. Música: F. Mendelssohn. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía: Jorge Villarreal. Ballet del Teatro Colón. Dirección del Ballet: Antonio Truyol. Dirección artística: Oscar Araiz. Intérpretes principales: Raúl Candal, Cristina Delmagro, Eduardo Caamaño, Liliana Belfiore, Lidia Segni, Silvia Bazilis, Mario Gallizzi, Hugo Valía, Clotilde Casaretto, Julio López y Luis Agüero. Ensemble. Dirección de orquesta: Bruno D'astoli. Dirección del coro de niños: Valdo Sciammarella. Teatro Colón,

18/10/1979. Ballet del Grand Thèâtre de Ginebra, escenografía de Carlos Cytrynowski, 9/10/1980. Ballet Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Oscar Araiz. Personajes terrestres: Gaik Kadjederoubian, Nadia Muzyca, Paula Elizondo, María Massa, Franco Cadelago, Juan Manuel Ortiz, Carlos Villamayor, Ernesto Goncalves, Adrián Dellabora y Walter Aón. El reino de la noche: Darío Lesnik, María Fernanda Bianchi, Hernán Cornejo y Silvia Maidana. Dirección musical: Fernando Alvares. Dirección del Teatro Argentino de La Plata: Daniel Suarez Marzal, 09/08/2002. Ballet del Sodre. Dirección: Graciela Piedra. Programador: Juan Lavanga. Reposición: Liliana Martínez. Intérpretes: Alejandro González, Marina Sánchez, Andrea Salazar, María Noel Bonino, Sebastián Arias, Paulo Aguiar, Francisco Carámbula, Sofía Sajac, Leonardo Reale y Alicia Nardacioni. Ensemble. Teatro Solís. Montevideo, 2006. Ente Cultural de Tucumán. Reposición: Liliana Martínez - Ballet Estable. Dirección: María Mercedes de Chazal. Ballet Contemporáneo. Dirección: Patricia Sabbag. Dirección del coro: Ricardo Sbrocco. Orquesta de la Provincia de Tucumán. Dirección: Roberto Buffo. Teatro San Martín, 16/05/2008.

Toda forma de amor vale la pena. Música: Milton Nascimento. Vestuario: Renata Schussheim, Compañía Araiz. Estadio Obras, 1979.

Filme ***El Fausto criollo.*** Dirección: Luis Saslavsky, 1979.

Último tren. Texto: Fernando Brandt. Música: Milton Nascimento. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Coordinación general: Pablo Pederneiras. Producción ejecutiva: Emilo Kalil. Dirección de producción: Fernando Dominguez Areco. Grupo Corpo, Palacio das Artes, Belo Horizonte, 05/04/1980.

Pulcinella. Música: Igor Stravinsky. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Ballet du Grand Theatre (Cristina Martinelli, Roger Shim, Laura Smeak, Cheryl Wrench, Robert Thomas, Raquel Rossetti, Jackie Planeix, Lucas Crandall, Eva Christiensen, Hugo Bregman, Tom Crocker y Gary Govette). Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Grand Thèâtre de Genève, Ginebra, 02/12/1980. Ballet del Teatro Colón. Dirección: Gustavo Mollajoli. Dirección del teatro: Ricardo Szwarcer. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Asistencia de coreografía: Iracity Cardozo. Solistas: Cristina Delmagro, Mario Silva, Raquel Rossetti, Horacio Alonso,

Alicia Quadri y Eduardo Caamaño. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dirección: Mario Benzecry. 19/07/1986. Ballet Staatstheaters Wiesbaden. Dirección: Gabriel Sala. Solistas: Eri Iwasaki, Thomas Klein, Katja Lim, Mahnaz Bibak-Wahl, Marta Steinhebel, Wlamir Napoli, Terry Pedersen, Tim Stokes, Stella Maris Saladino, Carlos Demitre, José Belda y Miguel Galeto-Weil. Orchester des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, 17/1/1987. Ballet Juvenil Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín. Dirección: Norma Binaghi. Teatro Pte. Alvear, julio de 1994.

1981

Miembro del Jurado Prix de Laussane.

El beso. Música: Igor Stravinsky - *El beso del hada.* Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Theatre de Geneve, 20/02/1981.

Rapsodia. Música: S. Rachmaninoff, Rapsodia sobre un tema de Paganini. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía: Carlos Cytrynowski. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Solista: Alexandre Rabinovitch. Ballet du Grand Thèâtre de Genéve, 20/02/1981. Ballet Nacional Chileno. Dirección: Maritza Parada Allende. Reposición: Iracity Cardoso. Orquesta Sinfónica de Chile. Dirección: Agustín Cullell. Solista piano: Svetlana Kotova. Teatro Universidad de Chile, 13/04/1993. Grupo Unsam Danza. Dirección: Oscar Araiz y Yamil Ostrovsky. Intérpretes: Candela Rodríguez, Magalí Brey, Romina Castillo, Manuela Diez, Antonella Zanutto, Oscar Farías, Matías Mancilla, Gerardo Merlo, Joaquín Toloza, Martín Machín, Corina Tate, Sofía Crespo, Verónica Bozzano y Bernardo Villafañe, 2016. Ballet Nice Mediterranée. Dirección: Eric Vu-an, 09/10/2015.

La Cenerentola (Ópera)**.** Música: Rossini. Puesta en escena: Oscar Araiz. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Dirección musical: Nello Santi. Intérpretes: Michael Cousins, Dalmacio Gonzáes, Timothy Nolen, Paolo Martinelli, Günter von Kannen, Audrey Michael, Laura Zannini, Maria Ewing, Alicia Nafé y Malcolm King. Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre de Chambre de Lausanne, Choeurs et Ballet du Grand Théâtre de Genève, 03/12/1981.

Ibérica. Música: Isaac Albéniz (*Suite española, Iberia*), Manuel de Falla (*Concierto para Clavecin* y cinco instrumentos), Carlos Surinach (Canto jondo: Ritmo jondo: *Bulerías, Saeta y Garrotín*) y Maurice Ravel (*Rapsodia española*). Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Grand Theatre de Geneve. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección musical: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Theatre, 30/12/1981.

Otras versiones de ***Canto jondo***. Ballet Nacional Chileno. Coordinación: Carmen Díaz, Teatro Universidad de Chile, 06/10/2000. Ballet Braunschweig, Dirección: Pierre Wyss y Staatstheater Braunschweig, 17/10/1997.

Otras versiones de ***Cantares.*** Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Dirección: Mauricio Wainrot. Solistas: Inés Vernengo y Andrea Chinetti. Teatro San Martín, 25/08/1982. Ballet Staatstheaters Wiesbaden. Dirección: Gabriel Sala. Solista: Eri Iwasaki. Orchester Staatstheaters Wiesbaden. Dirección: Siegfried Kölher, 17/01/1987. Ballet Nacional Chileno. Dirección: Maritza Parada. Intérpretes: Verónica Santibañez, Rosa Celis, Ximena Concha, Katerine Escobar, Berenice Perrin, Soledad Rosales, Carola Alvear, Rayen Soto y Mónica Valenzuela. Orquesta Sinfónica de Chile, Dirección: Lukas Hoefling. Bale da Cidade de Sao Paulo. Dirección: Júlia Ziviani. Solistas: Ana María Mondini y Sônia Mota. Teatro Municipal Sao Paulo, 07/09/1984. Ballet del Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Esmeralda Agoglia. Solista: Fernanda Bianchi y María Massa. Sala Rocha, 25/09/1995. Dirección: Víctor Filiminov. Reposición: Fernanda Bianchi. Solista: Belén Burghi. Teatro Coliseo, 27/10/2018. Ballet de Cuba. Dirección: Alicia Alonso, 31/10/1998. Ballet del Sur. Dirección: Alejandro Cervera. Reposición: Andrea Chinetti. Solistas: Paula Rodríguez y Victoria Ansiaume. Teatro Municipal de Bahía Blanca, 1992. Ballet Provincial de Salta. Dirección: Leandro Regueiro. Solistas: Michele Bittencourt y Sabrina Wenher, 14/4/2011. Ballet de Córdoba. Dirección: Carlos Flores, 10/12/2004. Ballet Uncuyo. Dirección: Vilma Rúpolo. Reposición: Victoria Ansiaume. Solistas: Laura Leal. Teatro Independencia, Mendoza, 28/9/2011. Ballet Concierto de Iñaki Urlezaga. Solista: Nicolasa Manzo. Auditorium Mar del Plata, 2008. Reposición: Fernanda Bianchi. Solistas: Eliana Figueroa y Sofía Sciaratta, 2016. Ballet Jovem do Palácio Das Artes, Bello Horizonte, Brasil. Compañía Araiz. Solistas: Candela Rodríguez y Magali Brey, 2018.

Tango. Música: Tangos populares y de Atilio Stampone. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Ballet du Grand Theatre. Grand Casino de Geneve, 1981.
Parte 1 ***Tango suite.*** Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, 1998. Ballet Teatro Argentino Julio Bocca (Fabiana Bianchi, Erika Cornejo, Cecilia Lucero, Natalia Magnicaballi, Nadia Muzyca, Anastasia Vallone, Stefania Vallone, Nina Zaera, Christian Alessandria, Hernan Cornejo, Matias De Santis, Dario Franconi, Manuel Martinez y Hernan Piquín). Dirección: Lidia Segni. Atilio Stampone & Orquesta City Center, noviembre de 1995.
Parte 2 ***Tangos en gris.*** Inauguración del Nuevo Teatro Argentino de La Plata. Dirección del Ballet: Raquel Rossetti, 12/10/1999. Ballet del Sur 20/05/1999. Versión Integral Ballet de Córdoba. Solistas: Valeria Brizuela, Marcelo Mangini, Verónica Arévalo, Gabriela Caballero, Elena Kinozerova, Horacio Galetto, Gabriela Onaíndia y Martín Cipollone. Dirección: Carlos Flores. Asistente repositor: Inés Vernengo. Teatro del Libertador, 24/05/2003.

1982

El mar. Música: C. Debussy. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Pre-estreno Theater im Pfalzbau Ludwigshafen, 23/09/1982. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 19/11/1982. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, 1996. Ballet del Teatro Colón. Dirección de orquesta: Guillermo Brizio, 10/11/2000. Ballet Nacional Chileno, Teatro Universidad de Chile, 06/10/2000. Grupo Unsam Danza. Ballet Teatro Argentino de La Plata. Reposición: Oscar Farías. Solistas: Agustina Verde, Melisa Heredia, Belén Burghi, Julieta Paul, Marianela Bidondo y Elizabeth Antúnez. Ensemble. Teatro Coliseo de Buenos Aires, 27/10/2018.

Tempo. Música: Aubade para piano y 18 instrumentos de Francis Poulenc. Solista: Peter Grunberg. Escenografía y vestuario: Agostino Pace. Orchestre de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson y Jean-Francois Monot. Ballet du Grand Thèâtre de Geneve, 02/03/1982.

1983

Le Jeux de Daniel. Drame liturgique médiéval. Ensemble Grégorien du Conservatoire de Genéve - Choeur d´enfants du CERN - Instruments

du Moyen Age - Danse religieuse de processions - Cantus Laeter, Atelier instrumental de Genève, Athanor, trio de musique médiévale. Decor Costumes Juan-Miguel Molina, Chef des Choeurs Bernard Chirot, Jean Christophe Aubert, Conception scénique et musicale Jean-Marie Curti. Basilique de St-Maurice, Abbatiale de Payerne, Cathédrales de Fribourg, Lausanne, Genéve, Collégiale de Neuchâtel, 15-24/04/1983.

Trama Du latin, Trama. Enlacement, relations et correspondances d´éléments temporels et spatiaux. Musiques de J. S. Bach, I. Stravinsky, B. Bartok, P. Hindemith, D. Milhaud - Interpretées par Guy-Michel Caillat, piano, Margarita Karafilova, violon, Kerry Benson, violon, Jean Auberson, alto, Ina Yost, violoncelle, Ballet du Grand Thèâtre. Spectacles produits par l´Ássociation pour le Ballet de Genève (A.B.G.), le Grand-Thèâtre et la Salle Patiño - Salle Patiño 6/5/1983.

La Fida Ninfa. Danzas de la ópera. Música de Antonio Vivaldi - L´Opéra-Studio de Genève - Mise en scène: George Delnon. Dispositif scènique: Thierry Vernet. Direction Musical: Jean-Marie Curti. Intérpretes: Monique Andreoni, Michel Dumonthay, Jean-Daniel Estoppey, Livio Gabrielli, Sirvart Kazandjian, Martine Monod, Marisa Rainieri, Nicole Rigot. Ecole de Comerce: St. Jean, Genève, 25/05/1983. Octogone - Pully-Lausanne 01/09/1983.

Matías el pintor. Música: Paul Hindemith Suite sinfónica de la ópera homónima. *El concierto de los ángeles*, *El descendimiento*, *Las tentaciones de San Antonio*. Vestuario: Renata Schussheim, Bonnie Wyckoff, Kim Cassiman, Robert Thomas e Yván Michaud. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Horst Stein. Ballet du Grand Theatre de Geneve 14/10/1983. Ballet da Cidade de Sao Paulo. Dirección: Rui Fontana López. Asistentes: Sergio Funari y Suzana Mafra. Intérpretes: Mónica Mion y Nilson Soares. Ensemble.

Schéhérazade. Música: Nicolas Rimski-Korsakov. Dibujos originales de Dominique Appia. Intérpretes: Cheryl Wrench, Bill Lark, Antonio Gomes, Myriam Naisy, Guilherme Botelho, Laura Smeak, Lea Havas, Francine Sarramaigna, Roger Shim, Yvan Michaud, Kym Cassiman, Ivonice Satie y Luiz Di Jesus. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía e iluminación: Claude Tissier. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Horst Stein. Ballet du Grand Theatre de Geneve, 14/10/1983.

Jeux d´art. Instalación Viva. Co-production Grand Thèâtre/Galería Kara - studio de musique Contemporaine Genève - Ballet de Genève - Galería Kara 23/10/1987.

1984

Fénix. De Oscar Araiz, Renata Schussheim y Jean-François Casanovas. Con Jean-François Casanovas, Fernando Arechaga, Daniel Colombino, Kali Garrido, Víctor Godoy, Ricardo Harus, Carlos Mignoni, Osvaldo Ross, Carlos Veiga. Producción: Ana Jelín y Liliana Morán. Teatro Odeón. Buenos Aires, 04/01/1984.

***Los siete pecados capitales*.** Música: Kurt Weill. Texto: Bertolt Brecht. Coreografía y dirección escénica: Oscar Araiz. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Elenco: Ana l (Audrey Michael), Ana ll (Bonnie Wyckoff), Voces (Paolo Martinelli, Hans Franzen, Ricardo Casinelli e Imre Remenyi). Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet del Grand Thèâtre de Geneve, 23/03/1984. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, 1997. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Reposición: María Julia Bertotto. Elenco: Ana l (Jean-François Casanovas y Flavio Fernández), Ana II (Liliana Nuño y Rosana Zelaschi). Vestuario realizado en los talleres del Grand Thèâtre bajo dirección de Mine Vergez. Traducción y coordinación de producción: Daniel Ruiz.

***La noche transfigurada*.** Música: Arnold Schoënberg. Opus 4. Escenografía y vestuario: Norberto Chiessa, Bonnie Wyckoff, Robert Thomas, Kim Kasiman y Iván Michaud. Ballet du Grand Thèâtre, 08/05/1984. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín: Silvia Bazilis, Maximiliano Guerra, Miguel Elías, Mariela Alarcón y Bruno van Assche. Sala Casacuberta, junio de 1994. Elena Ponce y Gustavo Bravo Alaminos Festival Rojas Danza, septiembre, 06/09/2008. Critallnnach, Daia. Grupo Erlebnis. Dirección: Santiago Chotsourian. Auditorio de Belgrano, 10/11/2008. Unsam Danza, Candela Rodríguez y Germán Farías. Centro Cultural de la Cooperación, 05/08/2016.

Fugit Amour: Sobre la obra de A. Rodin. Intérpretes: Bonnie Wyckoff, Cheryl Wrench, Yvan Michaud. Registro en Martigny, Fribourg. Radio Television Suisse Romande, 1984.

Street Music. Música: W. Russo. Concierto para armónica, piano y orquesta. Solista: Corky Siegel. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 26/11/1984.

El carnaval de los animales. Música: Camille Saint-Saëns. Texto: Francis Blanche. Narrador: Jean-Luc Bideau. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 26/11/1984. Ballet del Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Esmeralda Agoglia. Sala Rocha, 1996. Ballet Argentino de Julio Bocca. Narrador: Enrique Pinti. Teatro Municipal Coliseo Podestá, 31/08/1998. Ballet del Sur. Coordinación: Violeta Janeiro. Teatro Municipal Bahía Blanca, 21/05/1998. Grupo Unsam Danza, 2012.

1985

Orphee. Stravinsky. Ballet du Grand Thèâtre de Genève, 11/10/1985.

1986

El Público. Federico García Lorca. Escenografía y vestuario: Carlos Cytrynowski. Asistentes de dirección: Iracity Cardozo y Alphonse Poulin. Ballet du Grand Thèâtre. Producción: Comédie de Genève y Grand Thèâtre de Genève. Comédie de Genève. Dirección: Benno Besson 14/01/1986. Festival de Otoño, Madrid, Teatro Español, 21/10/1986.

Sonata para alti, Hindemith. Intérpretes: Iracity Cardoso y Jean Auberson. Televisión de la Suisse Romande.

L´Hirondelle: Música: Maurice Ravel. Valses Nobles y Sentimentales. Escenografía y vestuario: Nuno Côrte-Real. Pianistas: Peter Grunber y Alexandre Rabinivitch, Bonnie Wyckoff o Claudine Andrieu, Rafi Sadi o Yvan Michaud, Antonio Gomes, Guilherme Botelho, Bill Lark, Markus Siegenthaler, Roger Shim o Christopher Chang. Orquesta de la Suisse Romande. Ballet del Grand Thèâtre de Genève, 11/04/1986. Compañía Danza Argentina (Lisa González, Matías Coria, Gerardo Marturano, Yoesmer Mejía, Carlos Acosta, Gastón Cabrera y Fabio Roblejo. Dirección: Guido De Benedetti.

Teatro Coliseo Podestá La Plata, 23/08/2018. Teatro Avenida, Buenos Aires, 04/10/2018.

Le Cri de Waslav. Música de Igor Stravinsky (Petrouschka). Escenografía y vestuario: Nuno Corte-Real. Asistentes: Iracity Cardozo y Alphonse Poulin. Intérpretes: Bill Lark, Yvan Michaud, Guilherme Botelho, Manon Hotte, Ivonice Satie, Roger Shim, Rafi Sadi, Markus Siegenthaler, Bonnie Wyckoff, Myriam Naisy, Laura Smeak, Cheryl Wrench, Ingrid Fraley van Hoff, Claudine Andrieu, Ariane Asscherick, Francine Sarramaigna, Sergio Briceño y Francois Passard. Orquesta de la Suisse Romande,. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Thèâtre, 07/04/1986. Ballet Nice Mediterranée. Dirección: Eric Vu-an. Vestuario: Renata Schussheim. Asistente repositor: Germán Farías. Elenco: Stefano Sacco, Zaloa Fabbrini, Zhani Lukaj, Eveline Drummen, Alba Cazorla Luengo, Verónica Colombo, Maxime Quiroga, Andrés Heras Frutos, Mikhail Soloviev, Yui Uwaha, Alexandra Vadon, Julie Magnon Verdier, Giacomo Auletta y Baptiste Claudon. Opera Nice Côte d´Azur, 13/04/2018. Grupo Unsam Danza. Elenco 2017, Centro Cultural Haroldo Conti.

1987

Misia. Música de Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinsky y Erik Satie. Escenografía y vestuario: Nuno Corte-Real. Asistentes de coreografía: Iracity Cardozo, Alphonse Poulin e Ivonice Satie. Jeux / L´Hirondelle / Fetes / La Valse / Le Cri de Vaslav / Opium. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Thèâtre, 16/02/1987.

Phanteón. Música de Almeida Prado, escenografía y coreografía: Oscar Araiz, vestuario: John Ashpool, Orquesta de la Suisse Romande. Dirección: Jean-Marie Auberson. Ballet du Grand Thèâtre, 05/10/1987.

Jeux d´Art. Vanna Karamaounas presenta tres performances en la Galerie Kara. Ballet du Grand Thèâtre. Genève, 23/10/1987.

1988

Child Alice. Música: David Del Tredici. Escenografía: Nuno Corte Real. Vestuario: Renata Schussheim. Orquesta de la Suisse Romande. Dirección:

Jean-Marie Auberson. Solista: Noemí Nadelmann (soprano). Ballet du Grand Thèâtre, 13/03/1988.

Aquelarre. Música: Paul Hindemith, Kamermusik N.º 1 para 10 instrumentos CH Tanztheater. Dirección: Eve Trachsel, Peter Hauri, Tsutomu Ben Ida ZUG, 05/05/1988. Bat Dor tel Aviv, 27/03/1989. Ballet Contemporáneo Teatro San Martín, Teatro Reggio, 1997. Ballet Argentino. Dirección: Julio Bocca (María Eva Prediger, María Laura Higa, Julieta Paul, Stephanie Bouger y Victoria Balanza. Asistente: Rosana Zelaschi. Centro Cultural Borges, febrero de 2005. Finnish Ballet Estocolmo, 1992. Grupo Unsam Danza.

Dirección del **Workshop** Ballet del Grand Thèâtre.
Choreographies de Inés Vernengo, Antonio Gomes, Daniela Luca, Bill Lark, Guilherme Botelho, Albert van Nierop e Ivonice Satie.

Premio Trinidad Guevara, ternado por la coreografía de *Torito*. Sala Casacuberta, 28/06/2005.

1989

El niño y los sortilegios. Música: M. Ravel. Poema de Colette. Vestuario y escenografía: Carlos Cytrynowski. Puesta en escena y coreografía: Oscar Araiz. Asistencia: Iracity Cardoso. Cantantes: Martine Mahé, Hitomi Katagiri, Antoinette Faes, Magali Chalmeau-Damonte, Anna Steiger, Chihiro Bamba, Neils Jenkins, Jean-Phillipe Courtis y Renée Massis. Bailarines: Guilherme Botelho, Vanessa Mafe, Bill Lark, Albert van Nierop, Lucas Crandall, Christopher Chang, Sandi Goristidi, Marta Ramallo, Cheryl Wrench, Simone Ferro, Daniela Luca, Bruce Michelson, Toni d´Amelio, Ángel Rodríguez, Claudine Andrieu, Tamar Shelef, Rafi Sadi, Bonnie Wyckoff, Kim Cassiman, Luiz Nascimento, Lea Havas y Sergio Briceño. Dirección de danza: Gradimir Pankov. Orquesta de la Suisse Romande. Ballet du Grand Thèâtre de Geneve, 16/01/1989. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía: Daniel Baldó. Asistente de coreografía: Andrea Chinetti. BCTSM. Dirección: Araiz - Schottelius - Petroni, 1995. BCTSM. Dirección: Andrea Chinetti. Co-dirección: Miguel Angel Elías. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía y mapping: Romina Del Prete. Iluminación: Roberto Traferri. Asistentes:

Elizabeth Rodríguez y Diego Poblete. Intérpretes: Alexis Mirenda, Lautaro Dolz, Daniela López, Carolina Capriati, Fiorella Federico, Darcio Goncalez, Adriel Ballatore, Eva Prediger, Flavia Di Lorenzo y Benjamín Parada. Ensemble. Sala Martín Coronado, 2017.

Pléyades. Música: F. Martin. Vestuario: Oscar Araiz. Ballet du Grand Thèâtre de Geneve1989. Finnish Ballet Estocolmo, 1992. Grupo Unsam Danza, 2015.

Quimera. Sobre ***Así que pasen 5 años***, de F. García Lorca. Música: Carlos Surinach. Vestuario: Renata Schussheim.

Le Songe. Marionettes de Genève.

Stelle. Música: Brian Eno. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Lía Fernandez, Laura Cucchetti, Mónica Brizio, Miguel Angel Elías, Flavio Fernández, Rosana Zelaschi, Elizabeth Rodríguez). Dirección: Ana María Stekelman. Teatro San Martín, 03/06/1989. Como Instalación viva, *Stelle* una meditación sobre el cielo –I Bienal Internacional de Arte–. Intérpretes: IAPI (Integración de Alumnos y Profesionales Independientes). Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 21/12/2000. Escuela de Danza Contemporánea de Neuquén, dirección: Mariana Sirote. Ballet Joven ARTE XXI Centro Cultural Borges, 02/12/2006. Unsam Danza, Centro Cultural Conti.

Suicidio de Ana Itelman, 16/09/1989.

1990

Versión integral de ***Stelle*** en sus partes ***Aquelarre***, ***Pléyades*** y ***Stelle***. Ballet Contemporáneo del teatro San Martín.

Homenaje a Ana Itelman.

Distinción. Premio María Ruanova. Consejo Argentino de la Danza, miembro del C.I.D.D. Unesco 20/06/1990.

1991

Noche de ronda. Música: Boleros de Agustín Lara, A. Domínguez, G. Ruiz, interpretados por Elvira Ríos. Escenografía: Juan Lepes. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, 1991. Grupo de Danza Contemporánea de Tucumán. Teatro San Martín, Secretario de Cultura: Ricardo Salim, 20/06/2003. UMSAM Danza, Centro Cultural Rojas.

Numen. Música: Arvo Pärt. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín (Ana Cognini, Gustavo Firpo, Liliana Nuño, Darío Pastor, Emilia Rubio, Esteban Wozniuk y Rosana Zelaschi. Dirección: Oscar Araiz. Teatro del Sur, 06/06/1991. Sala Liberarte, 1994. Group Motion Dance Company. Performers: John Luna, Jumatatu Poe, Lesya Popil, Olive Prince, Emily Ramey, Zach Svoboda and Hedy Wyland. Artistic/ Executive Dirección: Manfred Fishbeck. Workshop Co-Dirección: Brigitta Herrmann. Company Co-Dirección: Silvana Cardell. Broad Street Ministry Philadelphia USA, 01/09/2006. Ballet de Bolsillo, Centro Cultural Rojas. Compañía Araiz (Magalí Brey, Verónica Bozzano, Antonella Zanutto, Sofía Crespo, Carolina Vázquez, Romina Castillo, Lara Rodríguez, Oscar Farías, Matías Mancilla, Nicolás Baroni, Juan Carlos Ojeda, Martín Machín, Gerardo Merlo). Dirección: Araiz - Ostrovsky. Coordinación ejecutiva: Anabella Petronsi. Hasta Trilce, 04/03/2018.

Disonancia. Música: Cuarteto Nº 19 *Disonancia* de Mozart. Para Maratona per Mozart Gala Internazionale di danza a cura di Vittoria Ottolenghi / 6.º Festival delle Ville Vesuviane / Serata Inaugurale - Villa Campolieto. 05, 06, 07/07/1991 - Julio Bocca, Eleonora Cassano, Maricel De Mitri, María Eugenia Padilla.

Nostálgico. (Tango x 2). Música: Juan José Castro. Vestuario: Renata Schussheim. Intérpretes: Milena Plebs y Miguel Angel Zotto. Teatro Municipal Gral San Martín, Sala Martín Coronado.

1992

Trescientos millones. De Roberto Arlt. Versión: José María Paoloantonio. Sala Martín Coronado, Teatro San Martín.

Bestiario I. Coreografía e iluminación: Oscar Araiz. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía y máscaras: José María Suhurt.
Ballet Contemporáneo Teatro San Martín. Sala Martín Coronado, 21/05/1992.

Distinción Arte y Cultura a la trayectoria. Presidente: Angel Fumagalli. Vicepresidente: Dr. Juan Lavanga. Salón Dorado - Teatro Colón, 16/06/1992.

Salmos. Música: Igor Stravinsky. *Sinfonía de los salmos*. Vestuario: Renata Schussheim. Balé da Cidade. Dirección: Rui Fontana López. Asistentes de coreografía: Hugo Travers y Jairo Sette. Teatro Municipal de Sao Paulo, 30/07/1992.

Bestiario II. Música de Gerónimo Maesso encomendada por la Comisión de Festejos del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Teatro de la Zarzuela, septiembre de 1992. Intérpretes: Julio Boca, Eleonora Casano y el Ballet Contemporáneo del TGSM (Gira europea).

1993

7 Danzas para Villa Lobos. Música: H.Villa Lobos. Choros N.º 7 (Settimino), Choros N.º 1, N.º 2, N.º 3 Pica-Pau Brasil, N.º 4, N.º 5 (Alma Brasileira), Noneto. Textos de Oswald de Andrade. Coreografía y dirección general: Oscar Araiz. Dirección musical, orquesta y coro: Roberto Duarte. Intérpretes: Danza Izabel Costa. Actor: Hélio Zolini. Teatro Municipal de Río de Janeiro, 09/09/1993.

Exposición Fotografías de Serge Buffat. Oscar Araiz en el Ballet du Grand-Thèâtre de Ginebra. Museo Nacional de Bellas Artes de La Plata. Presentación del libro *Oscar Araiz: Carnets de danse*, 16/12/1993.

El Saber del Pueblo. Workshop de folklore del Grupo de Danza Contemporánea del TMGSM. Coreografías de Alejandra Díaz, Liliana Nuño, Miguel Angel Elías, Laura Cucchetti y Gustavo Corso. Hall Central Teatro San Martín, 23/10/1993.

Distinción Premio María Ruanova al Ballet contemporáneo del Teatro San Martín. Presentación del libro de Inés Malinow "María Ruanova", homenajes, mesa redonda: Oscar Araiz, Renate Schottelius, Doris Petroni, Norma Binaghi, Angeles Ruanova y Beatriz Durante. Premio al BCTSM estatuilla del escultor Leonardo Rodríguez, Salón Dorado Teatro Colón, Consejo Argentino de la Danza, 03/06/1993.

1994

***Los cuatro temperamentos*.** Música: Paul Hindemith.Tema y variaciones para piano y orquesta de cuerdas. Ballet du Grand Thèàtre de Genève, 10/10/1994. Ballet Contremporáneo del Teatro San Martín (Rosana Zelaschi, Gustavo Firpo, Sofía Mazza, Esteban Wozniuk, Cecilia Rafo, Miguel Ángel Elías, Raymond Sullivan, Elizabeth Rodríguez, Flavio Fernández, Sara Chirimini y Leonardo Haedo). Teatro San Martín 1995. Venezuela, 2007. Unsam Danza, 2017.

Seminario. Elementos de la teatralidad en el movimiento. Teatro Poquelín, Bahía Blanca, 10/12/1994.

Participación en **Terpsícore Contraataca,** de Ana María Stekelman. Centro Cultural Gral. San Martín, 1994.

1995

Deceso de Carlos Cytrynowski, Madrid, 14/02/1995.

Viva la Revista en el Maipo. Dirección: Renata Schussheim y José María Paolantonio. Música: Oscar Cardozo Ocampo. Escenografía: Graciela Galán.

Contemporánea 95
Premio Ana Itelman. Donación Leonor, Sofía y Jaime Itlman ($2500) Jurado: Norma Binaghi, Ana Deutch, Doris Petroni, Ana María Stekelman, Néstor Tirri. Ganador *No puedo dejar de mirar atrás*, de Paula Rodríguez, Mención Especial *18/07/94*, de Yamil Ostrovsky.
Mesas redondas. Coordinación: Sofía Ballvé; 04 de mayo: *La casa del humor*; 06 de julio: *La casa de la composición*; 13 de julio: *La casa de la música*; 20 de julio: *La casa de la luz y el color*.

Muestra de coreógrafos argentinos. 04 de mayo: coreografías de Ana Itelman (*Ahí viene el rey*, *Suite de percal*, *El capote*, *Y ella lo visitaba*), reposiciones de Oscar Araiz, Norma Binaghi y Margarita Bali, por el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín; 11 de mayo: coreografías de Sofía Ballvé, Marta Clarke, Inés Sanguinetti y Ricky Pashkus; 18 de mayo: Laura Cucchetti, Teresa Dugan, Margarita Bali y Nora Codina; 25 de mayo: Rodolfo Lastra, Ana Deutch, Carlos Trunsky, Celina Goldín-Lapacó y Graciela Martínez; 01 de junio: Liliana Toccacelli, Paula de Luque, Ana María Garat, Maia Guilem, Cecilia Ippólito, Diana Szeinblum, Silvia Pritz y Susana Tambutti; 08 de junio: Ana Kamien, Silvana Cardell, Mónica Fracchia, Diana Theocharidis, Inés Vernengo y Roxana Grinstein; 15 de junio: Iris Scacheri, Miguel Angel Elías, Vivian Luz, Lisu Brodsky, Claudia Lefel y Silvia Vladiminsky; 22 de junio: María José Goldín, Ricky Pashkus, Ireme Guelman y Ana María Stekelman; 29 de junio: Marisa Galindo, Maia Guilem, Cecilia Ippólito, Raymond Sullivan, Ana María Garat, Paula de Luque, Margarita Bali y Sofía Ballvé; 06 de junio: Gabriela Montes, Gabriela Romero, Ana María Stekelman, Inés Rampoldi, Daniel Weinstein, Rodolfo Olguín, Laura Roatta y Noemí Coelho; 13 de julio: Grupos del Interior, La Marea de la Plata (Tania Dick, Mariana Estévez, Florencia Olivieri y Diana Rogovsky), Sobrevivientes (de Graciela Guerriera, San Luis), Shopping (La Troupe, de Rosario), Intentos (Ballet de la Universidad de Córdoba: Sonia Gili, Marcela Gutiez y Florencia Pereyra). Auditorium del Centro Cultural Recoleta. Dirección: Pashkus - Araiz. Coordinación: Inés Vernengo. Producción: Helena Viale. Video documental: *Itelmanía* de Gustavo Firpo. Agradecimientos: Centro Cultural Recoleta, Fondo Nacional de las Artes, Asociación Amigos Centro Cultural Recoleta, Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Teatro Municipal Gral. San Martín, Teatro Colón, Leonor, Sofía y Jaime Itlman, Enrique Destaville, Rubén Szuchmacher, Juan Lavanga, Asociación Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta. Dirección: Diana Saiegh. Junio, julio y agosto de 1995.

***Don Fausto*.** De Pedro Orgambide. Dirección: Emilio Alfaro y Oscar Araiz. Música: Chango Farías Gomez. Vestuario: Renata Schussheim. Intérpretes: Jorge Petraglia, Perla Santalla, Danilo Devizia, Victoria Oneto, Mónica Galán y Perla Santalla. Teatro Pdte. Alvear, 29/05/1995.

Miembro del Jurado XVI **Premio Inba-Uam** 2.º Concurso Continental de Danza Contemporánea - Seminario de Composición. Palacio de las Artes, 11/11/1995.

Distinción Columna de la Cultura Fundación Banco Caseros, diciembre de 1995.

1996

Exposición. Fotografías de Serge Buffat. Teatro Margarita Xirgu, 29/04/1996.

Distinción Premio Podestá. Asociación Argentina de Actores, Sheraton Hotel, Senado de la Nación, Salón Azul, 20/05/1996.

Creación **Ballet de Bolsillo.** *Canto jondo*, *Escenas*, *Rapsodia*. Elenco: Cecilia Elías, María Inés Hernández, Claudia Jacobsen, Gabriela Montes, María Noel Strazza, Inés Vernengo, Aníbal Jimenez, Yamil Ostrovsky y Rodrigo Pardo. Fundación Pardés, Teatro Margarita Xirgu, 19/11/1996. Presentaciones en Santa Fe 96, 2.º Encuentro Danza Contemporánea, Cultura de la Provincia de Santa Fe, 17/11/1997.

Babel. Música e imagen. Desfile de historias. Coordinación: Renata Schussheim, Oscar Araiz y Jean Francois Casanovas. Luces: Roberto Traferri. Producción: Valentina Bari. Banda de Sonido: Edgardo Rudnitsky. Idea y producción general: Hebe y Alejandro Granados, Roberto Cánepa, Mario Filgueiras, Jorge Pessino, Juan Lepes, Valentina Bari, O. Araiz y R. Schussheim. Desfilan: Mariana Arias, Inés Estevez, Alejandra Flechner, Víctor Godoy, Claudio Armesto, Rossana Bonetto, Jean Francois Casanovas, Felicidad Iura, Carlos da Silva, Marcelo Iglesias, Rolo Barone, Mario Filgueiras, Laura Lago, Esteban Wozniuk, Sara Chirimini, Emilia Rubio, Laura Cucchetti, Flavio Fernández, Gabriela Lavagnino, Luciana Glazer, Yasmín Elías, Susana Reynoso, Tayda Lebón, Gabriela Goldbaum, Verónica Llinas, Virginia Inocentti, Hannah Lebón, Silvina Bosco, Silvia de Dios, Miki Ronsini, Edda Bustamante, Alan y Christian, Shoshana Polanco, Natalia, Sergio Gambeta, Karen Reinhart, María Fantuso & Sandro Nunziata, Ananke Asseff & Carlos Farroni, Fabián Salas & Cynthia Zebergs, Martín Bimbaumer & Valencia Batuik, Diana & Enrique Sueldo,

Adrián Nessi, Fernando Fix, Fernando Llanes, Ramiro Nuñez, Leonel Yoia, Carlos Leguizamón, Sebastián Codeceira, Pablo Colombo, Gustavo Ingaramo, Cristian Giraca, Gonzalo Mora, Andrés Mercuri, Luis Cicero, Noel Strassa, Gustavo Monje, Inés Rampoldi, Daniel Ponce, Pablo Raggo, Julieta Giardino, Javier del Valle, Iliana Etcheverry, Germán Fonsalia, Silvia Ayala, Sofía Mazza, Andrea Chinetti, Hebe Granado, Eve Reyero, Andrés Mercury, María Belén, Flavia Laurentis, Wendy Evans, Pablo Rotenberg, Huberto Ricci, Jorge Jacobi, Matias Palau, Lucas Lucas, Javier Elías, Sebastián Codega, Yamil Ostrovsky, Iris, Perla, Sonia, Ramiro, Carlos, Mauro y La Carturga. Coordinación técnica: Pablo Torrado, Roberto Cánepa y María Iglesias.Secretaría de Cultura de la Municipalidad. Anfiteatro Parque Centenario, 15/12/1996.

Distinción. Designado académico titular Academia Argentina de Música, 17/10/1997.

Coreografía para *Canción desesperada*. Filme de Jorge Coscia.

1997

RotaryClub - Laurel de Plata a la personalidad del año. Fiesta de los Lauros, entrega de premios. Salón Colonial, Marriot Plaza Hotel, Buenos Aires 30/06/1997.

Sociedad Científica Argentina con el auspicio de la Fundación Rontag - Diálogo con Odile Barón Supervielle, 20/08/1997.

Ternado al Premio Trinidad Guevara por la coreografía de *Boquitas pintadas*, 15/12/1997.

***Boquitas pintadas*.** De Manuel Puig. Un espectáculo de Renata Schussheim y Oscar Araiz. Iluminación: Roberto Traferri. Esenografía: Alberto Negrín. Realización técnica y banda de sonido: Edgardo Rudnitzky y Gustavo Dorkin. Producción ejecutiva: Valentina Bari. Elenco (bailarines y voces): Nené (Sofía Mazza, Griselda Guisarri), Juan Carlos (Tony Lestingui), Mabel (Inés Vernengo, Andrea Politti), Pancho (Pedro Segni), La Raba (Mausi Martinez), La Viuda (Andrea Chinetti, Catalina Speroni), Celina (Cecilia Elías, Divina Gloria), Doña Leonor - Sra. De Baños (Mario Filgueira, Hebe Brugo), La Gitana (Laura

Cucchetti, Alejandra Flechner), Madre Pancho (Mariela Alarcón), Dr. Aschero - Sra. De Pagliolo (Flavio Fernández), Padre Nené - Locutor (Luis Lopez Morera), Adolescente (Liliana Nuño), Madre Mabel (Elizabeth Rodríguez), Madre Nené (Cecilia Rafo), Hermana de Pancho (Emilia Rubio), Padre Mabel - Manipulador (Bruno Van Assche), Cecil (Raymond Sullivan - Juan Carlos 2), Manipulador (Esteban Wozniuk), Nené 2 (Rosana Zelaschi), Pareja Romería (Claudia Jacobsen, Miguel Angel Elías), Manipuladores (Gustavo Firpo, Diego Poblete, Leonardo Haedo), Adolescente (Erika Rivas), Locutor (Claudio Martinez Rel), Locutora (Divina Gloria), Pierre (Alejandro Tantanian), Marie (Betty Couceiro) y ballet Contemporáneo del TGSM. Asistencia de dirección: Andrea Chinetti. Dirección: Araiz - Petroni - Schottelius. Sala Casacuberta, Teatro San Martín. Dirección: Ernesto Schoo. Sala Casacuberta, 10/07/1997. Teatro Avenida, 30/10/1997. Premios ACE 1997: obra argentina, coreografía, escenografía, iluminación. Nominaciones: actor de reparto en drama (Pedro Segni), actriz de reparto en drama (Mausi Martinez), espectáculo musical, dirección, producción. Declarado de Interés Nacional por Presidencia de la Nación y de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ballet de Bolsillo. Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, Teatro Presidente Alvear, 19/12/2002.

Astor. Ángel y demonio. Música: Astor Piazzolla. Coreografía: Oscar Araiz y Ana María Stekelman. Vestuario: Renata Schussheim. Escenografía: Michelle Della Cioppa. Intérpretes: Maximiliano Guerra y Cuerpo de Baile de la Ópera de Roma. Dirección: Giuseppe Carbone. Grupo Instrumental Novitango Bandoneón Pablo Mainetti. Dirección: Hugo Aisemberg. Accademia Nazionale di Danza, Roma, 1997.

El diario de un desaparecido. De Leos Janácek. Vestuario: Renata Schussheim. Elenco: Carlos Bengolea, Marcela Pichot, Lía Ferenese, Patricia Co, Marta Cullerés, Susana Sperling y Zaida Saiace. Sala del Centro de Experimentación del Teatro Colón, octubre de 1997.

1998

Con gloria morir. Música: Charly García. Vestuario: Renata Schussheim. Intérpretes: Maximiliano Guerra y elenco. San Bernardo Stadium, 14/01/1998.

Milonga del Ángel y Fausto tango. Música: Astor Piazzolla y Alfred Schnikkte. Intérpretes: Alessandra Ferri y Maximiliano Guerra. Ravenna Festival, Teatro Astoria, 03/07/1998. Teatro Reggio, Città de Parma, 09/07/98. En colaboración con Festival de Ravenna. Teatro Comunale "A. Ponchieli" Cremona, 10/07/1998.

Premio Homero Manzi. Teatro Municipal Coliseo Podestá La Plata, 1998.

Deceso de Renate Schottelius. Buenos Aires, 28/09/1998.

1999

Poulenc y sus amigos. Varieté. Música: F. Poulenc. *Rapsodia negra Op.1*, *La voz humana* (sobre un monólogo de Jean Cocteau). Intérpretes: Jean francois casanovas, Marcelo Lombardero, Guy Gallardo, Cecilia Layseca, Graciela Oddone, Rosaura García, Maia Guillém, Rodolfo Prante y Yamil Ostrovsky. Pianistas: Diana Schneider y Diego Vila. Vestuario: Renata Schussheim. Elemento de escena: Valentina Bari. Iluminación: Roberto Traferri. Dirección: Oscar Araiz y Betty Gambartes. Producción ejecutiva: Helena Viale. Prensa: Marina D´Lucca. Teatro Pigalle, Buenos Aires,19/07/1999.

La púrpura de la rosa. De Tomás de Torrejón y Velasco. Libreto: Pedro Calderón de la Barca. Dirección musical: Gabriel Garrido. Puesta en escena y coreografía: Oscar Araiz. Asistente de coreógrafo: Antonio Gomes. Escenografía: Jorge Ferrari. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Roberto Traferri. Reconstitución de la partitura: Bernardo Ilarri. Ensemble Instrumental: Elyma. Intérpretes y cantantes: Graciela Odonne, Isabel Monar, Cecilia Diaz, Stephanie d´Outrac, Victoria Manso, Adriana Fernández, Marcello Lippi, Susanna Moncayo, Eliana Bayón, Katia Velletaz, Nadia Ortega-Petterson y Sophie Marilley. Bailarines: Lucas Crandall, Elizabeth Laurent, Asier Uriagereka, Heather Telford, Yukari Kami, Julia Vilen, Gregory Batardon, Stefano Palmigiano, Hélène Bourbeillon, Karina Silverio, Karyn Benquet, Yanni Yin, Ilias Ziragachi, Pontus Lidberg, Elia Coppens, Fabio Grossi, Christopher Lam y Sun Xiaojun. PARIBAS partenaire de producción. Coproducción Teatro de la Zarzuela de Madrid. Grand Thèâtre de Genève. Dirección: Renée Auphan, 01/10/1999. Representación en el Palacio de las Artes, XVI Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, 19/03/2001.

Distinción Premios Konex 1999. Diploma al mérito designado como una de las cinco mejores figuras de la última década de la música clásica argentina en la disciplina Coreógrafo 03/08/1999.

Designación como Director general de Cultura y Educación de la Secretaría de Cultura, Municipalidad de La Plata, 05/12/1999.

2000

***Apolo y sus tías*.** Música: J. Offenbach. Sainete bailado: Iñaki Urlezaga y Ballet Concierto (Marta Steinhebel, Giuliana Rossetti, María Massa, Fernanda Bianchi, Leticia Latrónico, Mariela Morassut, Adabel Guerrero, Noella Negrette, Natalia Mujtar, Alejandra Baldoni, Natalia Pelayo y Soledad Erroz. Dirección: Agoglia, Giovine. Intendente de la Ciudad de La Plata: Julio César Alak. Secretaria de Cultura: Susana López Merino. Dirección general de Cultura y Educación: Oscar Araiz. Directora de Cultura: Marina Piñol. Dirección Teatro Municipal Coliseo Podestá: Pedro Herscovich, 03/06/2000. Ballet Clásico y Moderno de la Ciudad de Asunción. Paraguay. Dirección: Miguel Bonnin, 04/03/2007.

Premio de la Crítica 2000 Chile

2001

Miembro del Jurado Prix de Lausanne 2001. John Neumier, Altinay Assilmouratova, Karen Kain, Sun Hee Kim, Jana Kurova, Asami Maki, Marilyn Rowe, Oscar Araiz, Martino Muller, Ethan Siefel y Jorma Uotinen. Palais de Beaulieu, Lausanne, Suisse, 21 al 28/02/2001.

Taller de repertorio. Estudio Open Gallo, 31/03 al 26/05.

***Estancia*.** Música: Alberto Ginastera. Vestuario Araiz - Calvo. Función celebración de la revolución de Mayo. Dirección musical: Stefan Lano. Dirección del ballet: Zarko Prebil y Violeta Janeiro. Ballet y Orquesta del Teatro Argentino de La Plata, 24/05/2001.

***Laberinto*. Instalación Viva.** Intérpretes, coreógrafos y grupos independientes. Coordinación general y artística: Oscar Araiz y Liliana

Ogando. Sala Emilio Pettoruti, Teatro Argentino de la Plata. Dirección: Daniel Suarez Marzal, 12/07/2003.

Amor brujo. Música: Manuel de Falla. Coreografía, vestuario e iluminación: Oscar Araiz. Intérpretes: Paulina Antacli, Cecilia Clos, Gabriela Caballero, Ma. Esther Treviño, Karina Castillo, Walter Corsánigo, Martin Cipollone, Marcelo Mangini, Diego Paredes y Juan Cuevas. Maestro y asistente: Marta Steinhebel. Dirección del Ballet: Carlos Flores. Ballet de Córdoba, Teatro del Libertador 12/10/2001. Reposición 2010, Paulina Antacli.

Deceso de Elvira Amado. Buenos Aires, 11/10/2001.

2002

Premio Fundación Arte y Movimiento. Presidenta: Lola Brikman. Teatro Empire, 02/10/2002.

La cabalgata argentina. Ballet de Bolsillo: Jean-François Casanovas, Sofía Cerdán, Gaby Diez, Aymará Parola, Paula Rodríguez, Giuliana Rossetti, Rosana Zelaschi, Mario Filgueira, Leonardo Haedo, Yamil Ostrovsky, Rodrigo Pardo y Rodolfo Prante. Vestuario: Renata Schussheim. Elemento escénico: Valentina Bari. Iluminación: Roberto Traferri. Banda de Sonido: Edgardo Rudnitzky. Asistencia de dirección: Yamil Ostrovsky. Dirección: Oscar Araiz. Teatro Presidente Alvear, 21/03/2002.

Instalación Viva. Coreógrafos Independientes. Escuela de Danzas Contemporáneas de La Plata. Sala Emilio Pettoruti. Coproducción del Centro de las Artes: Teatro Argentino y la Comedia de la Provincia de Buenos Aires. Coordinación general y artística: Oscar Araiz y Liliana Ogando. 31/08/2002.

Orestes, último tango. Ópera tango según *El reñidero* de Sergio de Cecco, de Beatriz Gambartes y Diego Vila. Intérpretes: Julia Zenko, Carlos Vittori, Susanna Moncayo, Rodolfo Valss, Luis Pereyra, Nicole Nau-Klapwijk. Bailarines: Maximiliano Ávila, Stella Báez, Ernesto Balmaceda, Fabián Irusquibelar, Luciana Pontoriero, Alejandro Suaya y Silvia Toscano. Músicos: Diego Vila, Horacio Romo, Damián Bolotín, Fabian Fabio, Enrique Guerra

y Jorge Pemoff. Coreografía: Oscar Araiz. Iluminación: Jorge Pastorino. Vestuario: Mini Zucheri. Dirección general: Beatriz Gambartes. World Premiere "Rotterdamse Schowburg", Rotterdam 22/03/2002. En Buenos Aires, con Carlos Rivarola y Giuliana Rossetti en lugar de Luis Pereyra y Nicole Nau. Buenos Aires Lírica, Teatro Avenida, 18/09/2003.

Malambo. Dirección: Luis Bravo. Dirección musical: Lisandro Adrover. Theater on the Square, San Francisco, Estados Unidos 0 8/05/2002.

Premio Clarín por *Sueño de una noche de verano*.

2003

Armida. Ópera de Ch. W. Gluck. Libreto: Phillippe Quinault. Dirección musical: Carlos López Puccio. Régie: Carlos Sorín. Escenografía: Maragarita Jusid. Vestuario: Alicia Gumá. Coreografía: Oscar Araiz. Iluminación: Monti, Morelli. Dirección del coro: Eduviges Picone. Intérpretes: Klara Csordas, Patricia González, Gustavo López Manzitti, Graciela Odonne, Silvina Sadoly, Corina Díaz, Alejandro Meerafel, Alejandra Malvino, Carlos Ullán, Víctor Torres, Pablo Pollister, Leonardo Estévez y Raquel Winnica. Orquesta y coro del Teatro Colón, integrantes de la Compañía de Danza del IUNA y estudiantes de la carrera de Danza del IUNA. Teatro Colón, 21/10/2003.

Guillermo Tell. Versión de Eduardo Rovner, Martín Joab y Marcelo Katz inspirada en la ópera de Rossini. Escenografía: Azul Borenstein. Vestuario: Valentina Bari. Coreografía: Oscar Araiz. Dirección general: Martín Joab y Marcelo Katz. Centro Cultural de la Coperación, 2003.

Flúmina **Réquiem, Op. 48.** De Gabriel Fauré. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Mauricio Rinaldi. Solistas y voces: Mónica Philibert, Víctor Torres y Vocal Meridion (Dirección: Fernando Moruja). Órgano: Armando Fernandez Arroyo. Asistentes de coreografía: Giuliana Rossetti y Leandro Regueiro. Intérpretes: Gabriela Alberti, Natalia Saraceno, María E. Padilla, Maricel De Mitri, Analía Domizzi, Paula Argüelles, Graciela Sánchez, Graciela Bertotti, Patricia Demarchi, Laura Beccaceci, Marta Desperés, Jorge Amarante, Igor Gopkalo, Rubén Gallardo, Julián Galván, Vagram Ambartsoumian, Edgardo Trabalón, Marcelo Contreras, Carlos Trunsky,

Roberto Zarza y Néstor Asaff. Ballet del Teatro Colón. Dirección del ballet: Marta García. Teatro Colón, 04/11/2003.

Premio Clarín por *Boquitas pintadas.*

2004

Torito. Sobre el cuento de Julio Cortázar. Intérpretes: Rodrigo Pardo y Leo Dyzen. Banda sonora: Edgardo Rudnitzky. Asistente de EdgardoRudnitzky: Gustavo Dvoskin. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Roberto Traferri. Espacio escénico: Valentina Bari. Fotografía: Rocío Fernández Madero. Asistente de dirección: Yamil Ostrovsky. Dirección: Oscar Araiz. III Festival Buenos Aires Danza Contemporánea, *Presencias Cortázar*, Centro Cultural Recoleta. Sala Contemporánea, agosto de 2004.

Diversas Danzas. Ciclo de danza contemporánea. Curador: Oscar Araiz. Fundación Teatro del Sur y Arts International. Dirección del Teatro del Sur: Alberto Félix Alberto. Intervienen: Rodrigo Pardo, Ramiro Soñez, Yamil Ostrovsky, Cistina Cortés, Natalia Martirena, Omar Saravia, Jorge Amarante, Freda Roberto, Vivian Luz y Ana María Stekelman. Teatro del Sur, 13 de septiembre al 8 de diciembre de 2004.

2005

Conga. Música: Enrique Roel. Vestuario: Renata Schussheim. Asistente de coreografía: Giuliana Rossetti. Ballet Joven ARTE XXI. Dirección: de Benedetti - Araiz - Libertella - Chinetti. Intérpretes: Pablo Fermani, Reinaldo Ribeiro, Gustavo Bravo Alaminos, Lucía Disalvo, Carolina Espósito, Paz Fernández Alonso, Aymará Parola, Laura Peña, Daiana Peralta y Elena Ponce. Teatro Metropolitan, 24/10/2005.

Sonata N.º32 Op. 111 de Beethoven - Rojas Beethoven 05. Asistente: Yamil Ostrovsky. Intérprete: Rosana Zelaschi. Centro Cultural Rojas, 21/10/2005.

Distinción Ternado Premios Clarín por *Romeo y Julieta*, 30/11/2005.

Revista Nacional. Dirección: Manuel González Gil. Teatro Ópera, 16/5/2005.

Premio Clarín por *Romeo y Julieta.*

Deceso de Susana López Cabanillas de Otero Leal, 22/07/2005.

2006

Tributo a Stravinsky / Diaghilev: *Les Noces, Le Rossignol, Petrushka*. Música: Igor Stravinsky. Dirección musical: Francisco Retting. Puesta en escena y coreografía: Oscar Araiz. Escenografía: Tito Egurza. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Roberto Traferri. Dirección del coro: Salvatore Caputo. Asistente de coreógrafo: Yamil Ostrovsky. Ballet, Orquesta y Coro del Teatro Colón. ***Les Noces (Las Bodas)*** Ballet cantado. Bailarines: Silvina Perillo, Nadia Muzica, Juan Pablo Ledo, Edgardo Trabalón, Néstor Asaff, Natalia Saraceno, Leandro Tolosa, Jorge Amarante, Graciela Sánchez, Vagran Ambartsoumian, Marta Desperés, Patricia Demarchi, Julián Galván y Rubén Gallardo. Ensemble. Cantantes: Mónica Philibert, María José Dulin, Cecilia Díaz, Alejandra Malvino, Gabriel Renaud, Eduardo Ayas, Juan Barrile, Carlos Esquivel, Mario De Salvo y Nahuel Di Pierro. ***Le Rossignol (El Ruiseñor)*** Libreto: Igor Stravinsky y Stepan Mitousov. Reparto: El ruiseñor (Laura Rizzo, Maricel De Mitri, Fabiola Massino, Silvina Perillo y Rosana Pérez), la cocinera (Virginia Correa Dupuy y Mónica Ferracanti), la muerte (Elisabeth Canis y Susanna Moncayo), el pescador (Enrique Folger, Fernando Chalabe, Leandro Tolosa, Juan Pablo Ledo y Edgardo Trabalón, el emperador de China (Leonardo Estévez y Mario Solomonoff), Chamberlán (Nahuel Di Pierro, Mario Di Salvo), Bonzo (Sergio Gómez), El ruiseñor mecánico (Miriam Coelho, Natalia Saraceno y Marta Desperés). Ensemble. ***Petrushka***. Bailarines: Edgardo Trabalón, Alejandro Parente, Leandro Tolosa, Dalmiro Astesiano, Vagram Ambarstouriam, Juan Pablo Ledo, Karina Olmedo, Adriana Adventosa, Maricel de Mitri, Luciana Barrirero, Rosana Pérez, Silvina Vaccarelli, Noemí Szleszinsky, Gabriela Alberti, Miriam Coelho, Amalia Pérez Alzueta, Natalia Saraceno, Nadia Muzica, Laura Beccaceci, Leonardo Reale, José María Varela, Néstor Asaff, Omar Urraspuro, Federico Fernández y Julián Galván. Ensemble. Ballet del Teatro Colón. Dirección: Oscar Araiz, 18/07/2006.

Distinción. Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Día Nacional de la Danza por la trayectoria artística, 10/10/2006.

Nominación Premio ACE. Asociación de Cronistas del Espectáculo, por régie de Ópera, Programa Stravinsky Colón, noviembre de 2006.

***Bolero*.** Música: Maurice Ravel. Vestuario: Renata Schussheim. Ballet de Bolsillo: Ma. Fernanda Bianchi, Juan Manuel Ortiz, Rosana Zelaschi, Rafael Peralta, Roxana Pérez, Juan Pablo Ledo, Leticia Latrónico, Omar Saravia, Ma. Elena Ponce, Federico Mastromarino, Ma. Teresa Sevilla, Josefina Bermudez y Ollantay Rojas. Asistente de coreógrafo: Yamil Ostrowsky. La Filarmónica. Dirección musical: Lalo Schifrin. Estadio Luna Park, 06/09/2006.

Distinción del Fondo Nacional de las Artes. Premio a la trayectoria artística. Museo de Arte Decorativo, 11/12/2006.

***Borodín*.** Música: Alexander Borodín. Danzas Polovtzianas de la ópera *El príncipe Igor*. Ballet concierto Iñaki Urlezaga. Dirección: Lilian Giovine. Intérpretes: Nadia Muzyca, Iñaki Urlezaga, Nicolasa Manzo, Franco Cadelago, María Lovero, Guillermo González Sevilla, Noelia Díaz, Steven Melendez, Fernanda Colmegna, Emiliano Falcone, Eliana Figueroa, Emmanuel Rodríguez, Marianela Bidondo y Matías González Cava. Dirección musical: Luis Gorelik. Teatro Colón, 29/10/2006.

2008

***María de Buenos Aires*.** De Astor Piazzolla y Horacio Ferrer. Intérpretes: Julia Zenko, Guillermo Fernández y Horacio Ferrer. Iluminación: José Luis Fiorrucio. Vestuario: Luciana Gutman. Multimedia: Tito Egurza. Dirección musical: José Carli. Dirección general: Marcelo Lombardero. Teatro Nacional Cervantes, octubre de 2008.

Miembro del Jurado Grand Prix Chunghwa. The 4th International Ballet Competition. China, agosto de 2007.

2009

Perdón, viejita. Cine-concierto sobre el filme de José Agustín Ferreira a partir del tango de Osvaldo Fresedo. Canta: Lidia Borda. Violín: Pablo Agri. Piano: Santiago Chotsourian. Puesta en espacio: Oscar Araiz. Imágenes: Ricardo de Angelis. Investigación: Marcela Casinelli, Gabriel Soria. Comunicaciones: María Laura Monti. Sala Siranush, 19/06/2009.

Poema del ángulo recto. De Le Corbusier. En el marco de la Exposición de los dibujos y manuscritos del poema. Museo Nacional de Artes Decorativas, organizada conjuntamente con el Círculo de Bellas Artes de Madrid y la Fondation Le Corbusier (Paris). Vestuario: Renata Schussheim. Museo Nacional de Artes Decorativas - Grupo Unsam (Función Inaugural): Elena Ponce, Paula Almirón, Yamila Ramirez, Marcos Chaves y Gustavo Bravo Alaminos. Museo Nacional de Artes Decorativas, 06/09/2009.

Las troyanas. De Eurípides. La coralidad como tratamiento escénico. Grupo de Danza de la Universidad Nacional de San Martín. Función inaugural: Doris Petroni, Paula Rodríguez, Rosana Zelaschi, Giuliana Rosetti, Alejandra Libertella, Marcela Suez, Laura Monge, Yamila Ramirez, Elena Ponce, Lucía Di Salvo, Lucía Llopis, Paula Almirón, Marcos Chaves y Héctor Díaz. Grupo vocal de la Universidad Nacional de San Martín: Clara Sellman, Laura Leonelli, Alejandra Murri, Belén Polpadre, Wilma Casturs, Gustavo Marega, Carlos Gallardo, Juan Pablo Ledone y Damián Báez. Música: Santiago Chotsourian y Béla Bartók. Vestuario: Renata Schussheim. Dirección musical: Santiago Chotsourian. Asistente de dirección: Yamil Ostrovsky. Dirección general: Oscar Araiz. Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil de la Universidad Nacional de San Martín. Teatro del Globo, Buenos Aires, 08/10/2009.

Escrito en el Aire. Música: Alfred Schnittke, *Concerto Gosso N.º* 1. Vestuario: Renata Schussheim. Iluminación: Eli Sirlin. Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín: Diego Poblete, Laura Higa, Valentín Fernández, Vanesa Turelli, Nicolás Berrueta, Lucas Coria, Gerardo Marturano, Facundo Bustamante, Margarita Wolf, Flavia Dilorenzo, Eva Prediger y Melisa Bucheli. Sala Martín Coronado, Teatro San Martín, 13/11/2009.

Es evidente que el lenguaje de la danza ejercita una memoria corporal, asentada en su masa orgánica, en el portal de las sensaciones, en el eco de las emociones y en un misterioso contacto con el pensamiento. La mirada del espectador selecciona, edita, reconstruye, danza empáticamente, acompaña, refleja. Solo sobreviven a este proceso marcas interiores. Pero, siendo la muerte nuestra sola certidumbre, se irán apagando indeclinablemente las marcas, las huellas de esa escritura que los cuerpos alguna vez dibujaron en el aire. Los contenidos, amados, construídos con esfuerzo y con placer, se disuelven en un espacio cada vez más amplio, más lejano, hasta convertirse en pequeñas estrellas que se esfuman.
Ballet Nacional Chileno. Dirección: Gigi Caciuleanu. Repositores: Verónica Ibáñez y Renato Peralta. Intérpretes: Enrique Faúndez, Carolina Bravo, Paola Moret, Cristian Contreras, Kana Nakao, Carolina Riera, Josselyn Morrison, César Sapúlveda, Alex Gauna, Luis Baeza, Jorge Carreño, Vivian Romo y Natalia Schonffeldt. Teatro Universidad de Chile, 24/09/2010.

Las siete palabras. Música: J. Haydn. Las últimas siete palabras de Cristo en la cruz. Grupo de Danza de la Unsam: Yamila Ramirez, Marcos Chaves, Javier Bazán y Ignacio González Cano. Asistente de coreografía: Elena Ponce. Capilla del Buen Pastor, Córdoba 12/11/2009. Función Homenaje en el 200º aniversario de la muerte de Haydn. Ciclo de Teatro y Danza en coordinación con el Espacio de Experimentación Escénica. Dirección: Paula Rodríguez. Teatro Municipal de Bahía Blanca, 30/11/2009.

2010

Cabalgata. Grupo Unsam Danza: Rosana Zelaschi, Giuliana Rosetti, Elena Ponce, Yamila Ramirez, Paula Almirón, Ollantay Rojas, Ignacio González Cano, Marcos Chaves y Javier Bazán. Producción: Débora Staiff. Vestuario: Renata Schussheim. Teatro del Globo, 03/06/2010.

Premio Teatro del Mundo 2010. Categoría: Coreografía y dirección de *Cabalgata*, Dr. Jorge Dubatti, Lic. Cecilia Vázquez, 2010.

Splendor. De Oscar Araiz, Jean François Casanovas y Renata Schussheim. Asistente de dirección: Elena Ponce. Iluminación: Roberto Traferri. Intérpretes: Jean-François Casanovas, Javier Bazán, Marcos Chaves e Ignacio González Cano. Teatro Maipo, enero de 2010.

La viajera. En el marco de Homenaje a Manuel Mujica Láinez. Vestuario y ambientación: Oscar Araiz. Intérpretes: Paula Almirón, Yamila Ramirez, Elena Ponce, Ignacio González Cano, Javier Bazán, Marcos Chaves y Ollantay Rojas. Actor invitado: Pablo Goldberg. Puesta en espacio: Oscar Araiz y Yamil Ostrovsky. Museo de Arte Español Enrique Larreta, 11/10/2010.

Premio Teatro del Mundo. Categoría: Adaptación por *La viajera*. Dr. Jorge Dubatti, Lic. Cecilia Vázquez, octubre y noviembre de 2010.

2011

Reconocimiento Universidad de Buenos Aires a la trayectoria artística. Diploma Honorífico de la UBA. Rector Ruben E. Hallu, 15/07/2011.

Reconocimiento Universidad Nacional de Cuyo por la trayectoria como hacedor cultural, 09/09/2011.

Ciclo de Danza en La Carpa. Universidad Nacional de San Martín. Compañía de Tango del IUNA. Dirección: Leonardo Cuello. Compañía de Danza Contemporánea del IUNA. Dirección: Roxana Grinstein. Obras de Gustavo Lesgart, Roberto Galán y Roxana Grinstein. Compañía de Teatro Físico, Varieté. Dirección: Yamil Ostrovsky. Muestra del área de Danza y Grupo Unsam Danza. Taller Cámaras Danzantes de Silvina Szperling. Carpa y Teatro Tornavía campus Unsam, noviembre de 2011.

2012

Tríptico. Valentín Pelisch - *Espera la piedra*, Fernando Aure - *Mantra de verano*, Luis Menacho - *Casi la soledad*. Ensemble Tropi. Dirección: Haydée Schvartz. Vestuario: Renata Schussheim. Asistencia de dirección: Yamil Ostrovsky. Dirección general: Oscar Araiz. CETC, Sala del Centro de Experimentación del Teatro Colón, 20/09/2012.

2016

Danzas para **Juan Moreira.** Versión de Claudio Galladou sobre original de José Podestá. Escenografía y dirección de arte: Marcelo Salvioli. Vestuario: Mini

Zuccheri. Dirección musical: Federico Mizrahi. Protagonista: Alberto Ajaka. Dirección: Claudio Gallardou. Teatro Nacional Cervantes, 11/02/2016.

Peripecia I. Música: Gustav Malher. *San Antonio de Padua predicando a los peces.* Vestuario: Renata Schussheim, Grupo Unsam Danza. Dirección: Oscar Araiz y Yamil Ostrovsky. Complejo Cultural Plaza, San Martín, 05/08/2016.

Peripecia II. Música: Gustav Malher. *Hay un movimiento en el tranquilo fluir.* Vestuario: Renata Schussheim. Grupo Unsam Danza. Dirección: Oscar Araiz y Yamil Ostrovsky. Complejo Cultural Plaza, 17/09/2016.

2017

Grupo Unsam Danza. Coproducción de la trilogía *Distancia*, de Guilherme Botelho y su Compañía Alias (Suiza) Prohelvetia, Fundación Suiza por la Cultura y el Instituto de Artes Mauricio Kagel de la Universidad Nacional de San Martín - Teatro 25 de Mayo, 11.º Festival Cervantino Teatro Español Azul.

El Sueño de Ursula. Música: Mariano Vitaco. Sobre el texto de María Negroni. Intérpretes: Graciela Oddone, Susanna Moncayo, Víctor Torres, Nadia Szachniuk, Florencia Bobadilla Oliva, Elías Ongay, Romina Paillase y Roque Santini Santoro. Grupo de Canto Coral. Dirección: Néstor Andrenacci. Audiovisual: Eduardo Stupía. Coordinación general: Anabella Petronsi. Puesta en escena: Oscar Araiz. Centro Cultural Kirchner, 05/08/2017.

Miembro del jurado 8.º Certámen nacional de Danza Julio Bocca. Teatro Astral, 06/09/2017.

Premio Argentores. Paseo La Plaza 11/09/2017.

2018

Elenco Compañía Araiz 2018: Magalí Brey, Verónica Bozzano, Romina Castillo, Sofía Crespo, Carolina Vázquez, Lara Rodríguez, Antonella Zanutto, Oscar Farías, Matías Mancilla, Nicolás Baroni, juan Carlos Ojeda, Joaquín Toloza, Martín Machín y Gerardo Merlo. Coordinación ejecutiva: Anabella Petronsi. Dirección: Oscar Araiz y Yamil Ostrovsky. Presentaciones:

Hasta Trilce, Teatro York de Vicente Lopez, Teatro Coliseo de Buenos Aires, gira nacional Teatro Mitre, Jujuy, Septiembre Musical Teatro San Martín de Tucumán, Teatro Municipal Río Cuarto, Teatro Municipal Santa Fe. Producción artística: Juan Lavanga. Festival Buenos Aires Danza Contemporánea. Centro Cultural de la Cooperación. Rodaje de *Escribir en el Aire*. Filme de Paula De Luque. Disolución del elenco.

***Daphnis et Chloé*.** Música de Maurice Ravel, Suite N.º 2. Vestuario: Renata Schussheim. Diseño escenográfico: María José Besozzi. Iluminación: Oscar Araiz y Esteban Ivanec. Asistentes de coreografía: María Fernanda Bianchi y Oscar Farías. Dirección musical: Carlos Calleja. Dirección general: Oscar Araiz. Bailarines: Julieta Paul, Martín Alvarez, Valentín Fernandez, Marianela Bidondo, Lisandro Casco, Emanuel Gómez, Ballet y Orquesta estables del Teatro Argentino. Teatro Coliseo de Buenos Aires, 27/10/2018.

ANEXO III

FOTOS

Comisión Fundadora de la Asociación Amigos de la Danza (Roberto Giachero, Renate Schottelius, Ekaterina de Galantha, Amalia Lozano y Tamara Grigorieva).
Foto: Archivo Schottelius.

Las Cuatro Hermanas, de Miriam Winslow. Ballet Winslow (Margarita Guerrero, Elide Locardi y Renate Schottelius, Cecilia Ingenieros), 1944.

Sheri Cook en Earth Spirit de *La Consagración de la Primavera* Royal Winnipeg Ballet. 1975.
Foto: Peter Garrick.

Dore Hoyer en *La Mujer de Putifar* de la serie *Mujeres Bíblicas*. 1944 - Foto: S. Enkelmann.

Oscar Araiz y Angó Domenech en *Cadena de Fugas* de Dore Hoyer.
Teatro Colón. 1961 - Foto: Wasil Tupin.

Violeta Janeiro como La Elegida
en *La Consagración de la Primavera.*
Asociación Amigos de la Danza.
Teatro San Martín, 1966.

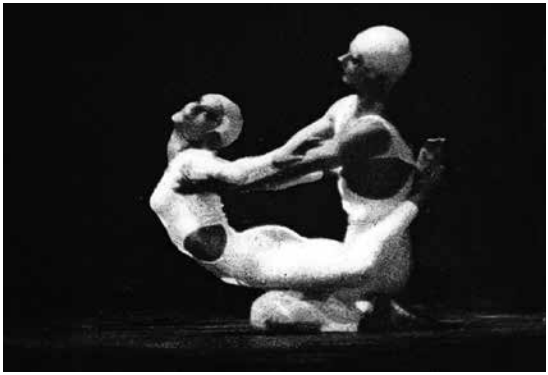
Bonnie Wyckoff como La Elegida
en *La Consagración de la Primavera.*
Ballet del Grand Théâtre de Genève, 1982.
Foto: Serge Buffat.

Ballet del Teatro San Martín, 1968.

Doris Petroni y Freddy Romero en *Lamento* de *Romeo y Julieta*.
Ballet del Teatro San Martín, 1970 - Foto: Héctor Boetto.

Germán Farías en *Ahí viene el Rey* de *Ciudad Nuestra Buenos Aires* de Ana Itelman
Grupo Unsam Danza, 2015 - Foto: Renata Prati.

Ana María Stekelman
y Mauricio Wainrot,
reparto original de *Adagietto*
Ballet Contemporáneo
de la Ciudad de
Buenos Aires, 1971.



Irma Baz y Oscar Araiz
en *Symphonia*.
Ballet del Teatro San Martín, 1968.
Foto: Norberto Lavecchia.

Ballet del Grand Théâtre de Genève, 1980 - Foto: Claude Gafner.

Bonnie Wyckoff en ensayo de *Matías el Pintor*.
Ballet del Grand Théâtre de Genève, 1983 - Foto: Serge Buffat.

Bonnie Wyckoff y
Robert Thomas en
La Noche Transfigurada.
Ballet del Grand Théâtre
de Genève, 1984
Foto: Serge Buffat.

Ana Cognini en *Numen*
Ballet Contemporáneo
del Teatro San Martín.
Teatro del Sur, 1991
Foto: Carlos Flynn.

Stelle. Ballet Contemporáneo
del Teatro San Martín, 1989.
Foto: Carlos Flynn.

Candela Rodriguez
y Germán Farías en
La Noche Transfigurada.
Grupo Unsam Danza, 2015
Foto: Renata Prati.

Boquitas Pintadas,
Ballet de Bolsillo.
Teatro Pdte. Alvear, 2003.

Paula Rodriguez y Leonardo Haedo
en *Boquitas Pintadas,* Ballet de Bolsillo.
Teatro Pdte. Alvear, 2003.

Giuliana Rossetti y Yamil Ostrovsky en *La Lección de Tango* de *La Cabalgata Argentina.* Ballet de Bolsillo. Teatro Pte. Alvear, 2002.

Rodrigo Pardo en *Torito,* Ballet de Bolsillo, 2004. Foto: Rocío Fernandez Madero.

Mario Filgueira y Jean-François Casanovas en *La Cabalgata Argentina,* Ballet de Bolsillo. Teatro Pte. Alvear, 2002.

Grupo Unsam Danza, 2009/2017.

Peripecia. Grupo Unsam Danza, 2016 - Foto: Julieta Kent.

Oscar Farías en *Pléyades.* Grupo Unsam Danza, 2014 - Foto: Renata Prati.

Cantares. Grupo Unsam Danza, 2017 – Foto: Carlos Villamayor.

ÍNDICE

3 **Prólogo**

9 ***Laudatio* del maestro Oscar Araiz en su nombramiento como Doctor *Honoris Causa* de la Universidad de San Martín**

13 **Escrito en el aire**

189 **Anexo I**
Personalidades mencionadas en el cuerpo del texto

205 **Anexo II**
Repertorio, estudios, actividades pedagógicas y como intérprete.

255 **Anexo III**
Fotos

EDICIONES INTEATRO

COLECCIÓN EL PAÍS TEATRAL

De escénicas y partidas
De Alejandro Finzi

Teatro (Tomos I, II y III)
Obras completas de Alberto Adellach.
Prólogo: Esteban Creste (Tomo I), Rubens Correa (Tomo II), Elio Gallipoli (Tomo III).

Teatro del actor
De Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Dramaturgia en banda
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak, José Montero, Ariel Barchilón, Matías Feldman y Fernanda García Lao.
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá

Antología breve del teatro para títeres
De Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani

Teatro para jóvenes
De Patricia Zangaro

Antología teatral para niños y adolescentes
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés Falconi, Los susodichos, Hugo Midón, María Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa, Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki
Prólogo: Juan Garff

Becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame

Diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (Tomo I y II)
De Perla Zayas de Lima

Hacia un teatro esencial
De Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila

Teatro ausente
De Arístides Vargas
Prólogo: Elena Frances Herrero

Caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura
De Rafael Monti

La carnicería argentina

Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Gobernori, Julio Molina y Susana Villalba.

Coordinación: Luis Cano

Prólogo: Carlos Pacheco

Del teatro de humor al grotesco

De Carlos Pais

Prólogo: Roberto Cossa

Nueva dramaturgia argentina

Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila, Sacha Barrera Oro, Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi, Martín Giner, Guillermo Santillán, Leonel Giacometto, Diego Ferrero y Daniel Sasovsky.

Dos escritoras y un mandato

De Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia

Prólogo: Beatriz Salas

La valija

De Julio Mauricio

Prólogo: Lucía Laragione y Rafel Bruza

Coedición con Argentores

El gran deschave

De Armando Chulak y Sergio De Cecco

Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza.

Coedición con Argentores

Una libra de carne

De Agustín Cuzzani

Prólogo de Lucía Laragione y Rafael Bruza

Coedición con Argentores

Una de culpas

De Oscar Lesa

Coedición con Argentores

Desesperando

De Juan Carlos Moisés

Coedición con Argentores

Almas fatales, melodrama patrio

De Juan Hessel

Coedición con Argentores

Air Liquid

De Soledad González

Coedición con Argentores

Un amor en Chajarí

De Alfredo Ramos

Coedición con Argentores

Un tal Pablo

De Marcelo Marán

Coedición con Argentores

Casanimal

De María Rosa Pfeiffer

Coedición con Argentores

Las obreras

De María Elena Sardi

Coedición con Argentores

Molino rojo

De Alejandro Finzi

Coedición con Argentores

El que quiere perpetuarse

De Jorge Ricci

Coedición con Argentores

Freak show

De Martín Giner

Coedición con Argentores

Trinidad

De Susana Pujol

Coedición con Argentores

Esa extraña forma de pasión

De Susana Torres Molina

Coedición con Argentores

Los talentos

De Agustín Mendilaharzu y Walter Jacob

Coedición con Argentores

Nada del amor me produce envidia

De Santiago Loza

Coedición con Argentores

Confluencias. Dramaturgias serranas

Prólogo: Gabriela Borioli

El universo teatral de Fernando Lorenzo. Los textos dramáticos y los espectáculos.

Compilación: Graciela González de Díaz Araujo y Beatriz Salas

70/90. Crónicas dramatúrgicas

Incluye textos de Eduardo Bertaina, Aldana Cal, Laura Córdoba, Hernán Costa, Cecilia Costa Vilar, Omar Fragapane, Carla Maliandi, Melina Perelman, Eduardo Pérez Winter, Rubén Pires, Bibiana Ricciardi, Rubén Sabatini, Luis Tenewicki y Pato Vignolo

Doble raíz

De Leonardo Gologoboff

La canción del camino viejo

De Miguel Franchi, Santiago Dejesús y Severo Callaci

Febrero adentro

De Vanina Coraza

Mujer armada hombre dormido

De Martín Flores Cárdenas

Museo Medea

De Guillermo Katz, María José Medina, Guadalupe Valenzuela

¿Quienáy?

De Raúl Kreig

Quería taparla con algo

De Jorge Accame

Obras reunidas (2000-2014)

De Soledad González

Prológos: Eduardo Del Estal y Alejandro Finzi

COLECCIÓN ESTUDIOS TEATRALES

Narradores y dramaturgos
Incluye conversaciones con Juan José Saer, Mauricio Kartun, Ricardo Piglia, Ricardo Monti, Andrés Rivera y Roberto Cossa

Las piedras jugosas. Aproximación al teatro de Paco Giménez
De José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y Cipriano Argüello Pitt

Dramaturgia y escuela 1
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo

Dramaturgia y escuela 2
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni, Luis Sampedro
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti

Didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura

Didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero

Manual de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck y Débora Astrosky
Segunda edición corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano

Nueva dramaturgia latinoamericana
Incluye textos de Luis Cano, Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucía de la Maza (Chile), Víctor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú), Sergio Blanco (Uruguay)
Compilación y prólogo: Carlos Pacheco

La Luz en el teatro. Manual de iluminación
De Eli Sirlin

Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos
De Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián

El teatro con recetas
De María Rosa Finchelman
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán

Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino
De Manuel Maccarini

Por una crítica deseante. De quién/para quién/qué/cómo
De Federico Irazábal

Saulo Benavente. Ensayo biográfico
De Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza

Las múltiples caras del actor
De Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou

Técnica vocal del actor
De Carlos Demartino

Hacia una didáctica del teatro con adultos referentes y fundamentos
De Luis Sampedro

El teatro, el cuerpo y el ritual
De María del Carmen Sánchez

Tincunacu. Teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
De Cecilia Hopkins

La risa de las piedras
De José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

Dramaturgos argentinos en el exterior
Incluye textos de Juan Diego Botto, César Brié, Cristina Castrillo, Susana Cook, Rodrigo García, Ilo Krugli, Luis Thenón, Arístides Vargas, Bárbara Visnevetsky.
Compilación: Ana Seoane

Antología de teatro latinoamericano. 1950-2007 (Tomos I, II, III)
De Lola Proaño Gómez y Gustavo Geirola

El universo mítico de los argentinos en escena (Tomos I, II)
De Perla Zayas de Lima

Piedras de agua. Cuaderno de una actriz del Odin Teatret
De Julia Varley

El teatro para niños y sus paradojas. Reflexiones desde la platea
De Ruth Mehl
Prólogo: Susana Freire

Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas
De José Tcherkaski

Ponete el antifaz (escritos, dichos y entrevistas)
De Alberto Ure
Compilación: Cristina Banegas
Selección y edición: Alejandro Cruz y Carlos Pacheco

Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad
De Edith Scher
Prólogo: Ricardo Talento

Cuerpos con sombra. Acerca de entrenamiento corporal del actor
De Gabriela Pérez Cuba

Jorge Lavelli. De los años 70 a los años de la Colina. Un recorrido con libertad
De Alain Satgé
Traducción: Raquel Weskler

Saulo Benavente.
Escritos sobre escenografía
Compilación: Cora Roca

Una fábrica de juegos y ejercicios teatrales
De Jorge Holovatuck A.
Prólogo: Raúl Serrano

Circo en Buenos Aires. Cultura, jóvenes y políticas en disputa
De Julieta Infantino

La comedia dell'arte,
un teatro de artesanos.
Guiños y guiones para el actor
De Cristina Moreira

El director teatral ¿es o se hace?
Procedimientos para la puesta en escena
De Víctor Arrojo

Teatro de objetos.
Manual dramatúrgico
De Ana Alvarado

Textos dramáticos para teatro de objetos
Mariana Gianella, Fernando Ávila y Francisco Grassi

Técnicas de clown.
Una propuesta emancipadora
De Cristina Moreira

Concurso de ensayos sobre teatro.
Celcit- 40 años
Incluye textos de Alfonso Nilson Barbosa de Sousa, José Emilio Bencosme Zayas, Julio Fernándes Pelaéz, Roberto Perinelli, Ezequiel Gusmeroti, Lina Morales Chacana, Loreto Cruzat, Isidro Rodríguez Silva

La música en el teatro y otros temas
De Carmen Baliero

Manual de análisis de escritura dramática. Teatro, radio, cine, televisión y nuevos medios electrónicos
De Alejandro Robino

COLECCIÓN HOMENAJE AL TEATRO ARGENTINO

El teatro, ¡qué pasión!
De Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

Teatro, títeres y pantomima
De Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl

Saulo Benavente. Ensayo biográfico
De Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza

Títeres para niños y adultos
De Luis Alberto Sánchez Vera

Memorias de un titiritero latinoamericano
De Eduardo Di Mauro

Gracias corazones amigos. La deslumbrante vida de Juan Carlos Chiappe
De Adriana Vega y Guillermo Luis Chiappe

Los muros y las puertas en el teatro de Víctor García
De Juan Carlos Malcum
Prólogo: Carlos Pacheco

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 1: el juego teatral en la educación
De Juan Tríbulo
Prólogo: Carlos Catalano

El pensamiento vivo de Oscar Fessler. Tomo 2: clases para actores y directores
De Juan Tríbulo
Prólogo: Víctor Bruno

Osvaldo Dragún. La huella inquieta – testimonios, cartas, obras inéditas
De Adys González de la Rosa y Juan José Santillán

COLECCIÓN HISTORIA TEATRAL

Personalidades, personajes y temas del teatro argentino (Tomos I y II)
De Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo (Tomo I), José María Paolantonio (Tomo II)

Historia de la actividad teatral en la provincia de Corrientes
De Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela

40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos: Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino

Historia del teatro en el Río de la Plata
De Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Lafforgue

La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones (1890-1930)
De Gonzalo Demaría
Prólogo. Enrique Pinti

Historia del Teatro Nacional Cervantes 1921-2010
De Beatriz Seibel

Apuntes sobre la historia del teatro occidental - Tomos I y II
De Roberto Perinelli

Un teatro de obreros para obreros.
Jugarse la vida en escena
De Carlos Fos
Prólogo: Lorena Verzero

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo I (1800- 1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo V (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VI (1902-1908)
Obras del Siglo XX -1ra. década- I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VII (1902-1910)
Obras del Siglo XX -1ra. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo VIII (1902-19108)
Obras del Siglo XX -1ra. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo IX (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década-I
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo X (1911-1920)
Obras del Siglo XX -2da. década- II
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo XI (1913-1916)
Obras del Siglo XX -2da. década- III
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

Antología de obras de teatro argentino desde sus orígenes a la actualidad.
Tomo XII (1922-1929)
Obras del Siglo XX - 3ra. década (sainetes y reveistas)
Selección y prólogo: Beatriz Seibel

COLECCIÓN PREMIOS

Obras Breves
Obras ganadoras del 4° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón, Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez, Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y Ricardo Thierry Calderón de la Barca.

Siete autores (la nueva generación)
Obras ganadoras del 5° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Maximiliano de la Puente, Alberto Rojas Apel, María laura Fernández, Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel Giacometto, Santiago Gobernori
Prólogo: María de los Ángeles González

Teatro/6
Obras ganadoras del 6° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina, Marcelo Pitrola

Teatro/7
Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Teatro/9
Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaño

Teatro/10
Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional dde Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2010
Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/7
Obras ganadoras del 7° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca, Roxana Aramburú

Teatro/9
Obras ganadoras del 9° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez, y María Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport, Amalia Montaño

Teatro/10
Obras ganadoras del 10° Concurso Nacional dde Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen, Andrés Rapaport

Concurso Nacional de Obras de Teatro para el Bicentenario
Incluye textos de Jorge Huertas, Stela Camilletti, Guillermo Fernández, Eva Halac, José Montero, Cristian Palacios

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2010
Incluye textos de María Natacha Koss, Gabriel Fernández Chapo, Alicia Aisemberg

Teatro/11
Obras ganadoras del 11° Concurso Nacional de Obras de Teatro Infantil
Incluye textos de Cristian Palacios, Silvia Beatriz Labrador, Daniel Zaballa, Cecilia Martín y Mónica Arrech, Roxana Aramburú, Gricelda Rinaldi

Concurso Nacional de Ensayos Teatrales. Alfredo de la Guardia - 2011
Incluye textos de Irene Villagra, Eduardo Del Estal, Manuel Maccarini

Teatro/12
Obras ganadoras del 12° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Oscar Navarro Correa, Alejandro Ocón, Ariel Barchilón, Valeria Medina, Andrés Binetti, Mariano Saba, Ariel Dávila

Teatro/13
Obras ganadoras del 13° Concurso Nacional de Obras de Teatro -dramaturgia regional-
Incluye textos de Laura Gutman, Ignacio Apolo, Florencia Aroldi, María Rosa Pfeiffer, Fabián Canale, Juan Castro Olivera, Alberto Moreno, Raúl Novau, Aníbal Fiedrich, Pablo Longo, Juan Cruz Sarmiento, Aníbal Albornoz, Antonio Romero

Teatro/14
Obras ganadoras del 14° Concurso Nacional de Obras de Teatro
-30 años de Malvinas-
Incluye textos de Mariano Nicolás Saba, Carlos Aníbal Balmaceda, Fabián Miguel Díaz, Andrés Binetti

Teatro/15
Obras ganadoras del 15° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Laura Córdoba, María Sol Rodríguez Seoane, Giuliana Kiersz, Manuel Migani, Santiago Loza, Ana Laura Izurieta

Teatro/16
Obras ganadoras del 16° Concurso Nacional de Obras de Teatro
-dramaturgia regional-
Incluye textos de Omar Lopardo, Mariela Alejandra Domínguez Houlli, Sandra Franzen, Mauricio Martín Funes, Héctor Trotta, Luis Serradori, Mario Costello, Alejandro Boim, Luis Quinteros, Carlos Guillermo Correa, Fernando Pasarín, María Elvira Guitart

Teatro/17
Obras ganadoras del 17° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Ricardo Ryser, Juan Francisco Dasso, José Moset, Luis Ignacio Serradori, Víctor Fernández Esteban, Jesús de Paz y Alejandro Finzi

Teatro/18
Obras ganadoras del 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Mariano Tenconi Blanco, Fabián Miguel Díaz, Leonel Giacometto, Andrés Gallina, Aliana Álvarez Pacheco y Sebastián Suñé

Escrito en el aire
Este ejemplar se terminó de imprimir en Grupo Unión
Carlos Calvo 675/ CABA - Argentina
Mayo de 2019 - Primera edición: 2.500 ejemplares