



Festival Ciudades Paralelas: reflexiones sobre teatralidad

María Silvina Persino
(Trinity College, CT, USA)

El Festival Ciudades Paralelas, realizado en Buenos Aires en noviembre y diciembre del 2010, resultó un evento cuya característica más sobresaliente fue la heterogeneidad. Una heterogeneidad que surgió de la gran libertad que se les dio a los creadores. Una heterogeneidad que resulta a veces incómoda y que, por consiguiente, se trató de reducir en notas de prensa que una y otra vez generalizaban dejando de lado sus especificidades. En cambio, aquí trataremos de enfocarnos precisamente en las diferencias que nos llevarán a algunas reflexiones útiles.

Me permitiré primero hacer una breve reseña general sobre el evento para aquellos que no participaron. El paralelismo del nombre apunta a que este mismo festival se había hecho y se haría en varias ciudades del mundo: Berlín, Buenos Aires, Zúrich y Varsovia. Los curadores Stefan Kaegi (suizo) y Lola Arias (argentina) convocaron a diferentes artistas: un grupo alemán, tres artistas suizos, un grupo inglés y cuatro creadores argentinos. Entre ellos se contaban los dos curadores. Ellos crearon lo que, para simplificar, llamaremos ocho obras –de hecho en la mesa redonda donde estaban todos los artistas en Proa, una y otra vez se referían así a sus propuestas. Estas serían representadas en cada ciudad en los mismos ocho lugares genéricos, de esos que pueden encontrarse en la mayor parte de las ciudades del mundo. Lugares que se convertirían temporariamente en escenarios teatrales: la sala de lectura de la Biblioteca Nacional, un hall del Palacio de Tribunales, la terraza de un edificio de departamentos del barrio de Congreso, las habitaciones del Hotel Ibis en el mismo barrio, las ventanas de un edificio de departamentos en Palermo, el Shopping Abasto, la fábrica de Ceras Suiza en Munro, los andenes de la estación de trenes Palermo. Lo que cambiaría sería los espectadores, los actores, la cultura y el idioma.



En una nota, Alan Pauls hace uno de los intentos de englobar las ocho propuestas en una sola categoría diciendo que eran todas intervenciones.¹ Tal vez sea este el único concepto que incluiría a todos los ejemplos: intervenir en el sentido de alterar el funcionamiento espontáneo de un espacio. En ese sentido, valdría la pena pensar en el concepto de ciudad abierta, concebido por Richard Sennett, y en su reflexión sobre los modos en que se podría conectar el afuera y el adentro. Él lo piensa desde el diseño y la construcción de la ciudad.² Este Festival vuelve metafórica la porosidad que Sennett sugiere para los edificios y lo hace proponiendo conexiones efímeras en algunas de sus intervenciones de espacios públicos y privados. En la mencionada nota, Pauls añade:

se trata, en todos los casos, de producir experiencias sensibles operando sobre espacios públicos dados, cuyas convenciones, protocolos y normas de funcionamiento aparecen puestas al desnudo, distanciadas o incluso interferidas (es decir: extrañadas) mediante alguna clase de operación disruptiva.

Y allí no concuerdo. Esta ha sido una de las generalizaciones equivocadas favoritas de los cronistas del evento. No se trató en todos los casos de espacios públicos. Había algunos que eran lugares regentados por compañías privadas (el shopping, la fábrica) y otros cuya razón de ser era precisamente su privacidad (las viviendas del edificio de departamentos, las habitaciones del hotel). Las referencias que he encontrado en la prensa sobre el uso que el Festival hacía de los espacios públicos cristalizan sólo en parte de las experiencias. Ciertamente había instancias en que la ciudad resultaba desequilibrada por los usos desviados que se proponían para los espacios públicos. Dadas las excepciones, si ese era el objetivo original del Festival, se disolvió en la heterogeneidad de las propuestas.

Vayamos ahora a la experiencia del Festival que se caracterizaba justamente por el gesto contrario: ese que desmantela lo privado. Se trata de cuando fuimos a pararnos a la vereda de enfrente del edificio de la calle Beruti en Palermo, con

¹ Alan Pauls, "La ciudad y sus dobles". Suplemento *Radar*, *Página 12*, Buenos Aires, 21 de noviembre de 2010.

² Richard Sennett, "Housing and Public Neighborhoods. The Open City". en *Urban Age*. (November 2006): 1-5 y "The Public Realm". en Gary Bridge and Sophie Watson (eds.), *The Blackwell City Reader* (2nd edition), 262-271. London, Willey-Blackwell, 2010.



auriculares que nos traían las voces de sus habitantes. Una a una las ventanas se iban iluminando mientras los individuos nos contaban algo de sus biografías reales y su relación con ese espacio en el que vivían. Lo privado se hacía público. Éramos *voyeurs* autorizados, es decir, *voyeurs* de *exhibicionistas* que habían aceptado mostrarse en su intimidad. En esta experiencia, se ponía en primer plano el carácter voyerista-exhibicionista del teatro mismo: unos miran lo que la ausencia de la cuarta pared permite ver. Otros se dejan mirar voluntariamente, aunque simulan creer que están solos. Ciudades Paralelas jugaba con la dinámica de la mirada prohibida de otras maneras también. Cuando estábamos en el shopping, los auriculares nos instruían sobre cómo disimular para que los paseantes verdaderos, los ajenos al Festival, no notaran nuestra conducta poco habitual. Teníamos una misión subversiva: estábamos allí para otra cosa, para poner de manifiesto el carácter fetichista y deshumanizante de la mercancía. Lo mismo sucedía en la biblioteca. Los demás lectores pensarían que estábamos allí sin otro fin que el de leer, pero lo nuestro era distinto. Por momentos, debíamos observar lo que nos rodeaba con sospecha, faltos de inocencia. En uno y otro caso, éramos espías, intrusos que debían mirar sin ser notados.

Una de las características más inquietantes de este proyecto era su calidad fronteriza entre realidad y ficción, fértil heredero del proyecto Biodrama de Vivi Tellas. No en vano los dos curadores fueron, en su momento, partícipes del mismo como directores de obras. Kaegi participó con un espectáculo en el que se presentaban algunas mascotas y sus dueños, llamado *Sentate! Un zoostituto*. Lola Arias presentó en Biodrama *Mi vida después* y, en 2012, sigue explorando este límite en el proyecto *Mis documentos*³. Si bien Biodrama fue un proyecto que englobaba obras muy diversas, en las dos mencionadas no son actores quienes encarnan personajes, sino que las personas biográficas se encarnan a sí mismas (en el caso de *Mi vida después*, eran, además, actores y actrices). Y en ese sentido, sus creaciones particulares dentro de Ciudades Paralelas siguen este mismo tipo de funcionamiento en lo que hace al parámetro ficción-realidad. Cuando hablo de ficción y de realidad, me estoy refiriendo a una realidad producida para la ocasión

³ Denomina "ensayos performáticos" a las experiencias reunidas en este marco. "Ensayo" debe entenderse como pieza literaria y no como práctica teatral.



vs. una realidad autónoma y preexistente. En el Festival, la balanza se inclinaba hacia un lado u otro según la propuesta. La visita a la fábrica parecía enraizarse completamente en el plano de la realidad, de la historia, ya que alguien contaba a los espectadores la rutina de los obreros en el sitio donde se desarrollaba o los visitantes escuchaban el relato de la vida cotidiana de un obrero, mientras este cumplía su papel en la elaboración del producto. Ese componente biográfico fue la base de la experiencia en el Hotel Ibis, creada por Lola Arias, que comentaré luego

En los casos en donde se producía *ficción*, no sólo el espectador, sino también la tecnología, tomaban protagonismo en Ciudades Paralelas y la ficción se producía por acciones que transgredían la conducta normal para ese espacio. En la propuesta del shopping, obra del grupo alemán Ligna, los caminantes del shopping recibían mediante unos auriculares pautas de conducta que luego obedecerían en mayor o menor medida –y si no, ¿para qué participar del Festival? ¿para boicotarlo?– Conductas que producirían situaciones ficticias colectivas como, por ejemplo, tener a ese grupo de caminantes, siempre dispersos y mezclados entre los inocentes, bailando al ritmo de una música que sólo ellos escuchaban. O casi todos los ochenta participantes del festival dejando caer al mismo tiempo una moneda por la baranda hacia un piso inferior. Eso podía poner nerviosos a los guardias de seguridad. Uno de ellos se acercó a algunos de nosotros para decir: “Este no es un lugar de baile. No se puede bailar”. También en la experiencia ideada por los ingleses Ant Hampton y Tim Etchells para la biblioteca, cierta dosis de desacato que no se haría visible venía provocada por lo que nos dictaba un *i-pod* pegado a nuestras orejas. En esta obra llamada *El volumen silencioso*, los visitantes intervenidos e intervinientes eras sentados de a pares a la mesa de lectura y, siguiendo instrucciones, se encontrarían en un momento señalando la línea de lectura en el libro del otro u observando con sospecha a los otros lectores desprevenidos. El silencio y el recogimiento de la sala de lectura impedían que, esta vez, hubiera un corolario que revelara la intervención del espacio público.

Donde la ficción y la realidad –lo preexistente y lo inventado *ad hoc*– armaban un tejido más curioso era en la experiencia en el andén de tren, *A veces creo que te veo*, obra de Mariano Pensotti. Escritores con una computadora portátil se encontraban sentados en el andén mirando a los pasajeros que llegaban a la



estación de tren. La gran mayoría eran pasajeros reales que iban a tomar el tren y unos pocos eran, como yo, voluntarias *ratas* de laboratorio. Así, para muchos, pasaba inadvertida la intervención del Festival. En todos los casos, el escribiente elegía a un pasajero por un rato y comenzaba a escribir en su computadora lo que se proyectaría en una pared a su lado. Así, el protagonista estaba a un lado de las vías y su cronista con su escritura estaba al otro, como para que el protagonista lo leyera si lo advertía y descubriera la conexión. Un relato que describía pero también inventaba, imaginaba, lanzaba hipótesis. Observaba a mis compañeros de andén y cómo alguno de ellos, de pronto, ingresaba a la ficción. Habría quien se daría cuenta, otros morirían sin saber que una versión imaginada de su vida se había hecho pública. Por mi parte, yo esperaba *nacer* en la ficción, entrar en la pantalla, ser parte. Al rato, sucedió. Me reconocí en la mujer de remera verde y sandalias franciscanas en la pantalla. Poco después me leí como la profesora de un colegio que venía robando el dinero de la cooperadora para hacer un viaje de turismo sexual a Brasil. ¿Yo creaba la historia o la historia me creaba a mí? Nunca más cierto el concepto acuñado por Boal, de *espectador*.⁴

El carácter fronterizo entre realidad y ficción hace que en, algunas obras del Festival, lo auténtico constituyera un valor. Para referirme a eso, vuelvo al edificio de departamentos que espíamos desde fuera en Palermo. Esta experiencia, *Prime Time* creada por el suizo Dominic Huber, nos remitía a la presentada en el Centro Cultural Rojas por Federico Marrale, Mariano Pensotti, Matías Sendón y Mariana Tirantte en 2007.⁵ Pero aquella vez, la obra llamada *Interiores*, no se nutría de lo biográfico real, sino que producía ficción. El escenario era también un edificio de viviendas, pero, esa vez, los espectadores no miraban desde fuera, sino que ingresaban en los departamentos para mirar y escuchar por los auriculares los textos que complementaban las acciones de los actores que representaban distintas situaciones ficcionales. En cambio, en *Prime Time*, una premisa fundamental era creer que aquello que nos contaban los habitantes del edificio era su verdad personal, su vida real. Entre los habitantes de los departamentos frontales (seis, incluida la encargada) tres eran extranjeros/inmigrantes, proporción alta para esa

⁴ Augusto Boal, *Teatro del oprimido y otras poéticas política*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

⁵ <http://www.marianopensotti.com/interiores.html>



zona de la ciudad. ¿Debíamos sospechar? No. Una condición esencial para que esta experiencia funcionara era creer en su verdad. No pensar que tal vez no fueran los verdaderos habitantes de esos lugares y que estaban allá para montar esa obra. Algo similar ocurría con lo que, a mi juicio, fue la propuesta más valiosa del Festival, la del Hotel Ibis, creada por Lola Arias. Gran parte de su fuerza se fundaba en la autenticidad de las cinco historias que se nos contaban. Se nos permitían diez minutos en cada una de las habitaciones, el tiempo que normalmente las mucamas deben usar para limpiarlas. Dentro de cada habitación se había montado una puesta en escena que siempre de una manera nueva y sorprendente, nos hacía conocer la biografía de una de las mucamas del Hotel Ibis. Accedíamos a ellas a través de imágenes en una pantalla, o la narración auditiva, objetos, fotos, documentos. Cuando abandonamos la última habitación, nos esperaba del otro lado de la puerta una de esas mucamas que se presentaba y nos llevaba a un breve recorrido que mostraba la rutina de las mucamas del hotel: el lugar donde dejaban sus pertenencias, el organigrama de turnos, el receptáculo de la ropa sucia. Y también nos contaba cuántos eran sus días francos y cuál era su sueldo. Todo aquello que jamás habían tenido oportunidad de compartir con un huésped. Por último, nos hacían salir del hotel por la entrada/salida de servicio, única puerta permitida para

ellas. Nunca volveríamos a mirar a la mucama de un hotel con la misma indiferencia de antes.

Hasta ahora, esta reflexión sobre el Festival Ciudades Paralelas nos ha llevado a pensar en ciertos componentes esenciales del teatro, como su carácter ficcional vs su carácter biográfico o sobre la naturaleza voyerista de la mirada del espectador. Pensemos algo más en ese espectador y sobre su posible rol. En el teatro tradicional, este se limita a poner su cuerpo en un espacio diferente separado del actor y ser testigo de una acción que lo afecta a través de la vista y el oído. En Ciudades Paralelas, su rol se derrama hacia otros territorios. Por otra parte, el espectador suele compartir su espacio y su rol con un grupo de pares. En ese sentido, la visita al Hotel Ibis se acerca mucho a la propuesta de Fernando Rubio en su Intimo Teatro Itinerante. En efecto, en ambos casos, estamos ante una obra que se produce solamente para cada uno de nosotros.



En una entrevista, Lola Arias declara que "El espectador debe realizar una acción para tener una experiencia que hace que la obra exista".⁶ Es cierto que en varios de los casos el espectador es el sujeto hacedor de la experiencia. Me pregunto si es así en todos los casos. Por ejemplo, yo no diría que el visitante del hotel construye la ficción. Sí que, como siempre en el teatro, de su presencia depende que el hecho teatral se produzca. Además, si no abandona la habitación cuando suena el teléfono, el lubricado mecanismo se entorpecería, ya que el siguiente visitante se lo encontraría en la habitación.

En el caso del shopping, sí estamos ante un caso donde el espectador es *espectador* y de él depende la construcción de la ficción. Lo mismo puede decirse de la experiencia en la estación de tren, aunque más se parece al teatro invisible de Boal, ya que el *espectador* puede no ser consciente de su función. También el lector en la Biblioteca construye una ficción al seguir las instrucciones que se le dan, pero esta ficción existe o no en la percepción individual del participante. En el otro extremo, está la absoluta pasividad del espectador del edificio de departamentos y el de Tribunales.

En muchos sentidos, la propuesta de Christian García, *En nombre del pueblo*, llevada a cabo en Tribunales, era atípica. Los protagonistas no eran los espectadores, sino los cantantes de un grupo coral quienes, además de cantar, presentaban una suerte de performance. Y allí fracasa otra de las generalizaciones sobre el Festival, cuando Lola Arias dijo "Ciudades Paralelas es un festival de teatro sin actores".⁷ De todas las obras del Festival, la de Tribunales es la que más se acerca a un espectáculo tradicional. Al comienzo, los integrantes del coro están en la planta baja y en las galerías de los pisos superiores y, más tarde, van bajando y se reúnen todos. Una vez en el mismo lugar, circulan por él en forma coreografiada y sin pausa. De esta manera, el sonido habita el espacio equilibradamente. Cantan *a capella* una obra litúrgica del Renacimiento, en latín, en donde se le pide perdón a Dios en nombre del pueblo. Con este fondo, por momentos se recitan fragmentos de casos reales presentados en Tribunales, a los que se les había quitado información que podría identificarlos. Alguna vez se podía reconocer un caso de

⁶ Marcelo Pitrola, "Lola Arias y Stefan Kaegi. La ciudad: usos teatrales". *Otra parte. Revista de Artes y Letras* 22 (Verano 2010-2011).

⁷ Pitriola.ob.cit.



privación ilegítima de libertad durante la última dictadura. Lo jurídico y lo religioso coinciden en su carácter ritual, por un lado, y en su búsqueda de expiación, por otro.

Otra generalización que se ha hecho en la prensa es sobre el proceso de traslado del Festival entre ciudad y ciudad. Se habló de la necesidad de hacer castings y ensayos en cada lugar.⁸ Sin duda, fue un trabajo difícil para Lola Arias entrevistar a todas las mucamas del Hotel Ibis, seleccionar las historias con más potencial y armar los relatos narrativa y escénicamente. Algo similar debe haber demandado el edificio de viviendas y la fábrica. En el caso de Tribunales, había que ensayar el canto con un coro nuevo y seleccionar los casos jurídicos que iban a presentarse. Para la estación de trenes, hubo que elegir la estación y los escritores, pero luego la obra se armaba espontáneamente. Y, en los otros casos, el ejercicio de traslación fue mínimo. Si pensamos en la obra del shopping o de la biblioteca, se trató solamente de traducir el texto que los espectadores-actores escucharían por los auriculares. El resto quedaba en manos de los espectadores.

Si se preguntan por qué una y otra vez no hago alusión a *Mirador*, experiencia propuesta por uno de los curadores, Stefan Kaegi, es porque, de todas, es la única que me pareció una experiencia verdaderamente fallida y sin interés. No era suficiente haber identificado a un músico ciego, que nos relatara algunos episodios de su vida donde, de manera obvia y un poco pueril, se hacía hincapié en el protagonismo de los otros sentidos. No era suficiente que nos llevara a la terraza de su edificio y tocara en la guitarra una canción, ni que viéramos la imagen de la ciudad que él no podía ver. De algún modo, la propuesta parecía ser el voyerismo de, paradójicamente, la vida de un ciego. Pero, fuera de la curiosidad morbosa que esto pudiera provocar, no había intervención alguna del espacio público ni privado, no había puesta en escena de ninguna naturaleza ni descubrimiento por parte de los participantes.

Por supuesto, lo teatral se ensanchaba y excedía lo que suele definirse como teatral. Jorge Dubatti considera que lo teatral como acontecimiento se produce en

⁸ "Reimagining four metropolises". *Buenos Aires Herald*. 26 de noviembre de 2010.



la presencia de tres elementos: la poiesis, la expectación y el convivio.⁹ Según esta definición, en varias de las experiencias propuestas en el Festival no se produciría el acontecimiento teatral. En efecto, en *Mucamas*, la propuesta de Arias en el hotel, el convivio no se produce, ya que la única presencia humana es la del visitante de las habitaciones que se encuentra con los trazos y documentos de la vida de la mucama. Es cierto que, al final del recorrido, la mucama que nos espera en carne y hueso produce el convivio. Yo diría que en el caso de la Biblioteca no hay expectación, salvo si consideramos los momentos en que se nos instruye a observar a los otros lectores que entonces pasarían a ser actores sin saberlo.

Por supuesto, la esencia de las experiencias de Ciudades Paralelas pasaba por el hecho de que se trataba de obras que en inglés se han llamado *site specific*, es decir que cobraban su sentido al desarrollarse en un lugar y no en otro. Así, como ejemplo, *A veces creo que te veo*, la obra de Pensotti, solamente podía tener lugar en una estación de trenes. Inclusive, el *Mirador* de Stefan Kaegi, con todas sus falencias, solamente podía hacerse en un edificio con una terraza que mirara a la ciudad. En cada uno de los sitios escogidos, el festival desequilibraba los espacios de dos maneras esenciales. Al espacio público se le transformaban los usos y los Tribunales se usaban para presentar una obra coral, o la Biblioteca para leer según las instrucciones que nos daba un sujeto desconocido a través de auriculares. Por otro lado, a los espacios privados por excelencia se los volvía públicos, en tanto extraños tenían acceso a su intimidad.

Pero estos sitios específicos eran genéricos y se repetían en distintas ciudades. Más allá de las propuestas que lo formaron, el Festival Ciudades Paralelas como totalidad pone en funcionamiento el concepto de *glocalization*, la combinación de lo local y lo global, tal como fue definido por Roland Robertson en 1995.¹⁰ Se insiste así en la diversidad global, en lo específico nacional que limita la globalización. Es cierto que este concepto no resuelve la tensión en la que vivimos nuestra vida cotidiana, pero es un punto de partida para la reflexión. El hecho de proponer un evento artístico que se reproduciría en diferentes ciudades del mundo

⁹ Jorge Dubatti, "Pensar la expectación desde la Filosofía del Teatro: Miguel de Cervantes y Jorge Luis Borges frente al espectador teatral". *La revista del CCC* [en línea]. Enero / Abril 2011, nº 11.

¹⁰ Robertson, Roland. "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity". M. Featherstone et al. *Global Modernities*. London, Sage, 1995.



era la plataforma ideal para tal reflexión. Sin embargo, los investigadores no hemos podido experimentar este pasaje de una a otra ciudad que sufrieron las obras. Los únicos que vivieron este fenómeno al trasladar estas experiencias, los únicos que podían medir las coincidencias y divergencias eran los mismos creadores. Por supuesto, los creadores no tienen obligación de elaborar escritos sobre su arte, y lamentablemente, no es mucho lo que han comunicado sobre este aspecto de la experiencia.

silvina.persino@trincoll.edu

ABSTRACT:

This is a reflection about common issues and differences among the eight experiences that were part of *Ciudades paralelas*, which took place in Buenos Aires in November-December 2010, previously in Berlin and later in Zurich and Warsaw. The analysis will be based on these parameters: the articulation of biography and fiction, the spectator's behavior and relevance, the selected spaces, the public vs. the private. The heterogeneity is essential to the project and it is preserved in this study.

Palabras clave: Arias, Kaegi, ciudad, intervención, espectador, biografía, ficción, Festival Ciudades Paralelas

Key words: Arias, Kaegi, city, intervention, spectator, biography, Festival Ciudades Paralelas