

GERMÁN GARCÍA ABRASTI

# CHIACHIO & GIANNONE AMOR BARROCO

Se conocieron en 2003 y fue todo uno: arte y pareja. Dejaron la pintura –la tradujeron al laborioso textil– y se lanzaron a una obra común que brilla en el panorama actual. En 2018 armaron en el CCK un taller que incorporó a los artistas LGBTQ a la historia del arte argentino. Llenas de detalle hasta el delirio, sus telas se abren paso en la escena internacional y su inminente muestra en el Museo de Arte Latinoamericano de Los Ángeles agitará a la comunidad gay con una marcha callejera.



REVISTA DE CULTURA

804

ClarínX

Sábado 23.02.2019

Año XVI. Opcional con Clarín + \$ 70 (CABA y GBA). Recargo envío al interior \$ 5 Precio en la República Argentina.



## Literatura

### TODA LA LUZ DE ISOL

La ilustradora y narradora presenta un libro nuevo, dos reediciones y también una serie televisiva basada en su cuento *Petit, el monstruo*.

## Escenarios

### CRISTIANA MORGANTI Y SU LECCIÓN

Entrevista con la alumna de Pina Bausch, bailarina de la histórica compañía de Wuppertal. Dio en Buenos Aires una "conferencia bailada" sobre su genial maestra.



La bailarina italiana visitó Buenos Aires en enero.

**Entrevista con Cristiana Morganti.**  
La italiana bailó en la mítica compañía de Wuppertal. Pasó por Buenos Aires para presentar, en el FIBA, una conferencia bailada sobre su maestra.

# LA CAJITA MUSICAL DE PINA BAUSCH

POR LAURA FALCOFF

**E**n el año 1973 una joven coreógrafa llamada Pina Bausch fue invitada a dirigir la compañía de danza oficial de la pequeña ciudad alemana de Wuppertal. Aunque el conjunto, rebautizado luego como Tanztheater Wuppertal, contaba ya con un repertorio de obras neoclásicas y modernas, la flamante directora sentía la necesidad de iniciar un rumbo enteramente personal. Las respuestas fueron al principio poco benévolas: gran rechazo y posterior deserción de muchos bailarines y también repulsa, a veces violenta, de buena parte del público. Pina (bien podemos llamarla así) persistió sin embargo en ese rumbo y estableció a la compañía de Wuppertal como un milagroso laboratorio doméstico. Allí creó un lenguaje escénico nuevo y también nuevos métodos de concebir una obra de danza que continuó poniendo a prueba hasta su muerte en el año 2009.

Una parte de este "universo Pina" fue presentado al público porteño en el reciente FIBA; la italiana Cristiana Morganti, bailarina histórica de la Wuppertal, trajo a Buenos Aires su maravilloso unipersonal *Moving with Pina*, título que juega con los tres sentidos que en inglés tiene el término "to move": moverse, mudarse y emocionarse. Aunque la pieza es a primera vista una conferencia bailada, hay mucho más en ella que textos ilustrados con secuencias de danza:

Morganti es una fantástica bailarina y una artista plena de agudeza y de humor.

Los comienzos en la danza de Cristiana Morganti fueron muy similares a los de otras innumerables niñitas a las que las mamás llevan para que adquieran ciertas gracias que el ballet provee: "a los cinco años me inscribieron en una escuela de danzas de Roma y a los diez di el examen para ingresar a la Academia Nacional de Danza; mi madre me decía que si yo quería encarar seriamente una carrera como bailarina ese era el lugar preciso. Estuve allí ocho años, pero a lo largo de ese período de estudios fui también comprendiendo que no me interesaba ser una bailarina clásica y que tampoco tenía el físico adecuado; en fin, quizás sí para formar parte de un cuerpo de baile, pero no para ser una étoile. Por otra parte, sentía ya, aunque sin comprenderlo demasiado, que el lenguaje del ballet no me permitía expresar aquello que yo quería".

**¿El deseo de bailar profesionalmente ya estaba presente?**

—No. Creo que el deseo, no. Amaba estar en el escenario y también me gustaba mucho la situación de la clase de danza; en todo caso bailar era lo más cercano a todo esto. Cuando tenía diecisiete años tuve la suerte de ver un espectáculo de Pina Bausch, Viktor, en un teatro de Roma. Fue como una fulguración.

**¿Qué le había atraído particularmente?**

—Era verdaderamente un género nuevo, que

mostraba sobre el escenario hombres y mujeres con los que uno podría cruzarse en la calle. No eran personajes sino personas reales, pero cuando comenzaban a bailar resultaba absolutamente mágico: bailarines y bailarinas magníficos, que sin tener físicos perfectos podían moverse de una manera sublime. Y además había ese contraste entre momentos muy poéticos y otros muy divertidos, con ese humor genial de Pina. Me dije "¿cómo puedo llegar ahí?". Obtuve mi diploma, participé durante un año de una compañía de danza contemporánea de Roma y tomé seminarios con bailarines de Pina en Italia. Yo tenía 18 años y ellos me aconsejaron que diera el examen para ingresar a la Folkwang Schule, la escuela de artes de Essen donde Pina había estudiado. Entré a la escuela y fue en ese momento y a esa edad cuando realmente decidí que quería bailar.

**¿Por qué?**

—Porque comprendí que la danza podía ir más allá de la forma, de lo decorativo. Hice la escuela de Essen, formé parte de una compañía muy interesante en Düsseldorf y aunque mi ambición era entrar a la Tanztheater Wuppertal, no había lugar para nuevos bailarines. Me fui a París.

**¿Podría retomar aquello de que los bailarines parecían en escena gente común?**

—Que semejaran personas comunes era por supuesto una ilusión; nada de lo que hacían en escena eran improvisaciones, nada ocurría por azar; todo estaba hecho muy cons-

cientemente. Lo que incluso parecía en el escenario una especie de caos, estaba absolutamente organizado. Pienso que una de las características del trabajo de Pina consistía en desarrollar en los bailarines una enorme toma de conciencia sobre la importancia de los movimientos pequeños, de los mínimos gestos.

**¿Qué recuerda de la audición que hizo usted para ingresar a la Tanztheater Wuppertal?**

—Un rasgo de la compañía era que los bailarines, una vez que entraban, permanecían en ella sin límite de tiempo. Por lo tanto, sólo se abrían audiciones cuando algún bailarín se iba y podían pasar a veces seis o siete años para que esto ocurriera. Ahora bien, la audición, cuando había, consistía primero en una clase de danza clásica. Sabe, hay grandes malentendidos al respecto.

**¿En el sentido de que se piensa que a Pina no le interesaba la técnica de los bailarines?**

—Exacto. En los años 80 solían presentarse payasos o malabaristas en las audiciones; es decir, gente que jamás había estudiado danza y que se sentían muy shockeados cuando Pina les pedía que hicieran los ejercicios de ballet en la barra o las secuencias de danza en una diagonal. La técnica para Pina era fundamental y buscaba ya gente muy formada, que tuviera un dominio fuerte del movimiento.

**¿Cómo continuaba la audición?**

—Después de esa clase había una primera selección. Luego nos enseñaban fragmentos de distintas coreografías de Pina y de allí

salía una segunda selección: y la tercera parte consistía en pequeñas improvisaciones, algunos trabajos en dúos y partes de otras piezas del repertorio.

—¿Qué sentía usted a medida que iba pasando las sucesivas instancias?

—Pina ya me conocía porque yo había estudiado en la Folkwang en una época muy especial, a fines de los 80, en que ella también dirigía la escuela. Cuando muchos años después yo me presento a aquella audición me sentía muy tranquila porque tenía un novio en París y también un trabajo allí. Estaba tranquila porque pensaba que si me tomaba era algo muy bueno, pero si no, también estaba bien. Me sentía muy contenta con sólo poder aprender esos magníficos fragmentos del repertorio. Al final de la audición Pina nos preguntó a mí y a otras dos chicas —se habían presentado cuatrocientas— si podíamos quedarnos en Wuppertal para aprender *La consagración de la primavera* y así conocernos mejor. Las tres dijimos que sí; para mí era como un sueño. Luego, y como en las películas de Hollywood, algunas bailarinas se fueron lesionando y finalmente nosotras tres terminamos interpretando la obra; al día siguiente del estreno Pina me propuso que entrara a la compañía. Durante muchos años mi novio viajó, no muy contento, de Wuppertal a París.

—¿Qué llevaba a Pina a la elección de un bailarín determinado?

—Ella sabía que debía interesarle como bailarín, pero también como persona; que le despertara interés de conocerlo.

—¿Podría referirse a los métodos de creación de Pina?

—Puedo hablar sólo del período en que pertenecí a la compañía, porque ella fue cambiando mucho a lo largo del tiempo. Pero incluso en aquel período hubo una evolución en sus métodos. En general, en la primera época, daba un tema a los bailarines para que a partir de él prepararan una secuencia de movimientos. Anotaba en su cuaderno y no intervenía para nada. Jamás una corrección ni un comentario. No sabíamos si le gustaba lo que veía o no. En la primera pieza en la que yo participé en la creación nos enseñaba una pequeña secuencia pensada por ella y nos pedía que la incluyéramos en lo que habíamos elaborado. A partir de los años 2000, sin embargo, ya no nos daba sus frases de movimientos, en absoluto; todo lo que se veía en el escenario eran invenciones de los bailarines; pero había una segunda fase, terrible, en este proceso: nos pedía que repitiéramos ciertas cosas que habíamos hecho, pero quizás muy pocas entre las muchas que le habíamos mostrado. Y era necesario reproducir muy fielmente algo que quizás habías hecho cuatro meses antes, porque el montaje llevaba mucho tiempo, a veces diez meses. Con todo este material y estos procedimientos Pina creaba la obra sin que nosotros supiéramos el porqué de cada cosa. A veces ella misma no lo sabía. Pero claramente estaba buscando y tenía una gran confianza en ella misma porque en un momento dado, de golpe, todo cobraba sentido.

—¿Cómo marcó a la compañía la muerte inesperada de Pina?

—Fue un golpe terrible. Y por otra parte, ella no había anticipado nada sobre cómo seguir si ella moría. Todos pensábamos que había que proteger ese repertorio enormemente vivo porque Pina creaba una obra por año pero siempre reponía piezas anteriores. La compañía sabía que era imposible reemplazarla, pero cada uno tenía su propia idea de cómo continuar y hasta hoy ha cambiado con frecuencia de director. Personalmente me di cuenta de que claramente Pina no estaba más y que tenía que emprender un camino propio.

**Cine.** "Hora - Día - Mes", de Diego Bliffeld, registra la rutina de un empleado de un garage, mientras que un texto de Marcelo Cohen arma un relato en off.

## La espuma de los días

POR LEONARDO SABBATELLA

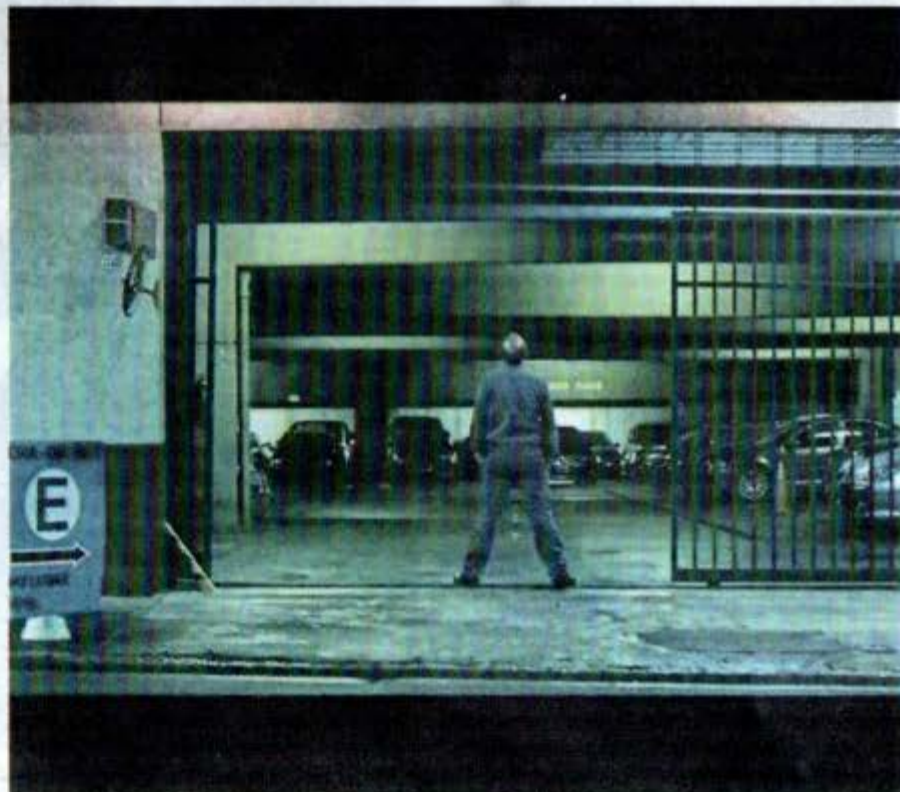
En 2002 Laurent Cantet filma *El empleo del tiempo*, una película donde se pregunta qué hace un hombre que se ha quedado sin trabajo, cómo ocupa esos latifundios temporales ahora vacíos de actividades, de tareas y de billetes. *Hora - Día - Mes*, en cierta forma, invierte esa pregunta: qué hace con el tiempo un hombre que tiene un trabajo rutinario en un garage, más o menos aburrido, montado con grandes tinglados de nada, apenas autos y una atmósfera de nafta y silencio. Es decir, ¿qué hace alguien que no tiene nada para hacer en su trabajo?

Ahí está Nardo, sereno de un garage donde vive los seis días a la semana que trabaja, con su aspecto de mecánico de Turismo Carretera, su aire de piloto experto (aunque ya sin registro) y su perorata bien intencionada. *Hora - Día - Mes* sigue a Nardo, casi al modo de un falso documental, durante su vida de garage. Vemos sus movimientos sincronizados, sus gestos recurrentes y los desvaríos de su cabeza repleta de eso que se conoce como divulgación científica. Nardo es un prodigio en autos. Una materia sobre la cual lo sabe casi todo y lo que no sabe, lo aprende; su interés es tan fiel, tan devoto de los motores, que no se permitiría que un ataque de arrogancia lo dejara afuera de un nuevo dato mecánico.

Magistralmente narrada en off por Marcelo Cohen, que lee los textos que él mismo ha redactado, la película se pregunta por el tiempo en su doble acepción. Como sucesión y duración pero también el tiempo como clima, como efecto meteorológico. Una preocupación que Cohen viene palpando en los últimos años, por ejemplo en el breve y maravilloso *Un año sin primavera* cuyo subtítulo señala "apuntes sobre la poesía y el tiempo que hace". Nardo se pregunta por cómo pasa el tiempo, si se acumula o cada momento es autónomo, y, a la vez, por la forma de las nubes y el comportamiento del cielo. Su sensibilidad es doble y directa, como si fuera una antena o, mejor aún, un cable a tierra que capta las tormentas eléctricas.

Se sabe que no hay tiempo sin espacio y, quizás por eso, es que *Hora - Día - Mes* ciñó su trabajo a los límites de un garage, para conocer una clase de tiempo específico, hecho de espera y soledad, de aceite y eco, de misterio y repetición. Es el tiempo de esa locación única (todo transcurre ahí adentro) el que la película acumula a través de escenas recurrentes. Ecosistema privado y espacio suspendido, el garage tiene sus propias coordenadas temporales y Nardo se mueve como un centinela demasiado modesto para necesitar el reconocimiento de nadie. Ahí trabaja concentrado, duerme un par de horas en un pequeño cuarto con aspecto de baulera o cuarto de máquinas y toma religiosamente su té matutino. Nardo no necesita nada más que la arquitectura extensa y oscura del garage para atrincherarse más o menos feliz como una criatura en su invernadero.

Los textos de Cohen son de lo mejor de su obra reciente. Fluidos como una corrien-



La rutina de un "hombre común", narrada por un gran escritor.

te de aire boreal, encuadrados a la perfección, llenos de chispas y gags, con un amplísimo manejo de la lengua (sin neologismos esta vez, una excepción para su acervo ficcional), visuales como un impresionista y cortados a la medida de la voz alta.

La relación del texto con las imágenes es una especie de cortocircuito. A veces meramente ilustrativas, en otras ocasiones como un fondo para dejar flotar la voz en off, no terminan de trabajar juntas o, mejor dicho, queda la impresión de que podría haber habido un vínculo más íntimo y explosivo. De todos modos, se trata de una película filmada de forma impecable y que cuenta con varias virtudes formales y técnicas, por ejemplo haber encontrado una y mil formas de filmar el garage donde todo sucede.

Está claro que el relato visual se armó en torno a los textos, como ha declarado el propio director Diego Bliffeld, y en ese sentido las imágenes parecieran no querer molestar, estar ahí para acompañar, para que el texto y la actuación de Manuel Vicente puedan destacarse. La fotografía de la película es precisa y articula un lenguaje propio hecho de planos frontales, alineaciones de los personajes a un costado del cuadro y variaciones sobre una misma imagen.

La producción de Cohn y Duprat se nota en ciertos movimientos visuales, ahí está la estética del video clip, los artilugios publicitarios y los inserts (al modo de comentarios disgregados) que son una forma fértil de extender y darle respiración a la película. A esta altura hay que admitir, no importa si es un elogio o no, que la influencia de Cohn y Duprat en todos los proyectos que tocan es innegable.

*Hora - Día - Mes*, que pudo verse por pri-

mera vez en Bafici 2017, no cuenta ninguna historia y lo explicita su narrador al confesar: "No se puede entender qué clase de historia es, ni siquiera si es una historia o qué cuerno". Más bien es una película de personaje único y de lo que se trata es de verlo vivir, un estudio de caso sin señas particulares y por eso más interesante aún. Toda vida si se la sigue lo suficiente termina por convertirse en un imán. Y la de Nardo produce un campo magnético de gran atracción.

Una película sobre el tiempo no podría más que trastocar la medición de los relojes. No se sabe si es una película larga o corta, si se hace lenta o pasa rápido, si en verdad es breve pero su duración se expande o por el contrario concentra una gran cantidad de tiempo en su puñado de minutos filmados.

Y en esa rara escala del tiempo no son pocos los momentos destacables. Uno, sin dudas, es cuando vemos a Nardo ensayar la venta de un auto, mezcla de clase de actuación y coach empresarial a baja escala. Como si asistiéramos a ese momento de intimidad única, donde nadie es tan puro de sí mismo como cuando quiere ser otro.

En su forma modesta y profunda, *Hora - Día - Mes*, a través de la repetición y de sus preguntas indirectas como cerbatanas homeopáticas, es una nueva forma de refutar el tiempo inmóvil y las cronologías escolares.

**Hora - Día - Mes**

**Dirección:** Diego Bliffeld

**Textos:** Marcelo Cohen

**Producción:** Gastón Duprat, Mariano Cohn

**Duración:** 79 min.