

MARIELA OLIVERA

LOS SECRETOS DE LA QUIETUD

LA ESTATUA VIVIENTE,
UNA TEATRALIDAD LIMINAL

DIRIGIDO POR NIDIA BURGOS



COLECCIÓN
ESTUDIOS SOCIALES
Y HUMANIDADES

En el estado actual de la teoría e historiografía de las artes, este libro representa un interesante aporte, dado que en primer lugar, aborda un área de conocimiento y una praxis escénica sin estudios exhaustivos previos en nuestro país. Por ende, este ensayo posee muy pocos antecedentes, no solo por su temática sino también porque su territorialidad es un campo cultural descentralizado: Bahía Blanca.

El texto expone determinados procesos históricos locales en los que se revalorizan los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes; además expone las experiencias artísticas y pedagógicas de la autora con certeras interrogaciones nocionales, que se inscriben en los avances de la Filosofía del Teatro.

También describe y clasifica una serie de categorías poéticas vinculadas con las prácticas artísticas de las estatuas vivientes al indagar en sus principios de teatralidad liminal, junto con sus mecanismos de producción según las vivencias y condiciones de creación de la autora.

Por consiguiente, esta obra de Mariela Olivera —con dirección de Nidia Burgos— resulta un aporte al estado actual de la disciplina por la convergencia de procedimientos artísticos localizados e interrogaciones conceptuales que, básicamente, podrían generar la apertura a nuevas indagaciones en este fértil campo temático.

MAURICIO TOSSI

Los secretos de la quietud es un material valioso, original, creativo y riguroso que realiza un aporte a un campo poco investigado en el que además, Bahía Blanca sobresale culturalmente.

JORGE DUBATTI



MARIELA OLIVERA

LOS SECRETOS DE LA QUIETUD

LA ESTATUA VIVIENTE,
UNA TEATRALIDAD LIMINAL

DIRIGIDO POR NIDIA BURGOS



COLECCIÓN
ESTUDIOS SOCIALES
Y HUMANIDADES

Olivera, Mariela. *Los secretos de la quietud: la estatua viviente, una teatralidad liminal* / Mariela Olivera; dirigido por Nidia Burgos. - 1ª ed. - Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur. Ediuns, 2019.

188 p.; 21 x 15 cm.

ISBN 978-987-655-229-5

1. Teatro. I. Burgos, Nidia, dir. II. Título.

CDD 792.02

La presente publicación fue financiada por la Secretaría General de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional del Sur al PGI dirigido por la Dra. Nidia Burgos.



Editorial de la Universidad Nacional del Sur
Santiago del Estero 639 – B8000HZK – Bahía Blanca – Argentina
Tel.: 54-0291-4595173 / Fax: 54-0291-4562499
www.ediuns.com.ar | ediuns@uns.edu.ar



Libro
Universitario
Argentino

CiN REUN
Red de Editoriales
de Universidades Nacionales
de la Argentina

Foto de tapa: Guillermo Arena (2019). *La estatua y los niños*, ilustración lápiz sobre papel.
Ilustraciones: Guillermo Arena sobre la base de fotos de Mariela Olivera (gentileza del diario *La Nueva*).

Diagramación interior y tapa: Fabián Luzi
Corrección de estilo: Franco Magi

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las Leyes 11723 y 25446.

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.
Bahía Blanca, Argentina, octubre de 2019.

© 2019 Ediuns.

ÍNDICE

PREFACIO POR NIDIA BURGOS

Página 9

VALORACIÓN DE LOS ARTISTAS URBANOS NÓMADES
POR NIDIA BURGOS

Página 15

INTRODUCCIÓN POR MARIELA OLIVERA

Página 25

CAPÍTULO I. RESEÑA HISTÓRICA

Página 27

CAPÍTULO II. VALORACIÓN

Página 53

CAPÍTULO III. LA ESTATUA VIVIENTE, UN MANIFIESTO

TEATRAL

Página 77

CAPÍTULO IV. POÉTICAS DE ACTUACIÓN

Página 95

CAPÍTULO V. LA ESCENA EN LO PÚBLICO

Página 119

CAPÍTULO VI. MI FORMACIÓN

Página 127

CAPÍTULO VII. ENCUENTROS

Página 145

BIBLIOGRAFÍA

Página 179

AGRADECIMIENTOS

A mi mamá y a mis hermanos que cuidaron amorosamente a mi hijo mientras esta estatua nacía, se proyectaba, vivía, proceso que también compartí con Martín, mi compañero de entonces.

A mi hijo Jeremías que supo ponerla en valor y defenderla aún cuando no era considerada una profesión: "*mi mamá trabaja de estatua*".

A Juan por sus hombros. A Mir, Sole y a "los García"¹ que no solo acompañaron los comienzos sino que pusieron manos a la obra en la elaboración de una producción desconocida y sin antecedentes en esta ciudad.

A Héctor Rodríguez Brussa por su dirección en las primeras actuaciones, convencido de que esta estética en nuestra ciudad iba a transformar espacios y conceptos teatrales.

A mi amigo Alejandro Cesini, que junto a Héctor, pusieron la voluntad, insistencia y acompañamiento necesarios para que pudiera pasar de los espacios cerrados a los públicos de la ciudad.

A mi amiga y compañera Gloria Alonso, quien puso una mirada plástica a la tarea desde los comienzos y me brindó el aliento y la palabra justa que guían y motivan siempre.

A los amigos, colegas y compañeros que enriquecieron este tránsito, quitándole su soledad característica; en especial a Popy Bartolomé, Sebastián Cardillo, Dianela Diz, Judit Eliosoff Ferrero, Débora Garvie, Diego Moon y Maite Pagalday.

A los participantes de los espacios de formación que coordiné y coordiné por la posibilidad de construir y profundizar colectivamente las teorizaciones sobre este hacer. También a los inte-

¹ Así designábamos con Soledad a varios de los integrantes de su familia.

grantes del equipo de organización de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes que fueron comprometidos interlocutores de muchas de estas líneas. En especial a mis colegas Karla Castillo y Ruben Dambrosio.

Al Dr. Carlos Fos que rescató a la Estatua Viviente de un sombrío lugar, confundido con la mendicidad callejera y la enmarcó en la actividad teatral.

A la Dra. Nidia Burgos por todos y cada uno de los momentos de interlocución, guía y sostén, por la escucha y la confianza en este libro que comparto con ella.

A mi compañero Mariano Herrera que sumó su amor y su mirada a esta trayectoria.

A los investigadores, actores, directores, gestores y periodistas que compartieron sus experiencias y conocimientos; muy especialmente a Daniela Bocacci y a Ricardo Aure, quien me regaló el título de este libro².

Finalmente a todos y a cada uno de los espectadores de mi ciudad y de la zona que supieron convertirse en destinatarios, cuidadores y sostenedores de la *"estatuita de la peatonal"*.

MARIELA OLIVERA

PREFACIO

"La palabra o signo que el hombre usa para una comunicación intersubjetiva, es el hombre mismo".

Charles S. Peirce, *Escritos filosóficos*

Las experiencias que sostienen este estudio se dieron particularmente en Bahía Blanca, pues notamos que en los últimos años, en nuestra ciudad, se vienen haciendo presentes cada vez con más fuerza, las actividades de las estatuas vivientes. De hecho, el Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes va por su VII edición y esto nos lleva a preguntarnos ¿cómo ha surgido y florecido esta actividad en Bahía Blanca? una ciudad intermedia que supo, con altibajos, apoyar una actividad artística que ya genera seminarios, encuentros y estudios, atrayendo el interés del Instituto Nacional de Teatro a través de la otorgación de una beca de investigación sobre el tema a la autora de este libro, la artista local Mariela Olivera, bajo la dirección de Carlos Fos; pero sobre todo y especialmente, que produce generosos convivios socio artísticos sostenidos con las vidas y el trabajo de los artistas.

Para estudiar este fenómeno, coincidiendo con Jorge Dubatti en que "la actuación debe ser acompañada con el análisis, la conciencia de sus componentes y su ejercicio, por la toma de posición crítica sobre su poder político" y que es necesario "que el actor se interrogue e interroge al mundo desde sus prácticas y sus saberes" (Dubatti, 2014:192); desde mi tarea de espectadora e investigadora de procesos escénicos, he dirigido en este libro la labor de la artista investigadora Mariela Olivera, quien analiza

² "Los secretos de la quietud" en Diario *La Nueva Provincia*, 30 de enero de 2002.

sus propios procedimientos artísticos para lograr una poética de actuación, profesionalizar la estatua y vivir de ella.

El particular trabajo de las estatuas vivientes, que implica “traer” la presencia de alguien o algo evocado: la luna, un gladiador, una estatua romana, Carlos Gardel, etc., necesita ocupar un espacio, hacer visible el personaje, exponerse a ser mirado, incluso a ser interpelado por otros y a la vez, se anula a sí mismo para corporizarlo; es decir que el artista crea una estructura representacional y esa creación implica una poética de actuación, una vía de creación particular que Olivera interroga en su propio trabajo para averiguar cómo se logra, generalmente ocupando espacios públicos. Además describe una historia general y particular de las estatuas y de sus propias creaciones, su proceso evolutivo en este arte, analizando la situación de la mujer artista en el campo social, dedicando un capítulo muy importante a la valoración de este arte, que consideramos teatral liminal, además de las giras y encuentros de estatuas, propiciando la emergencia de nuevas cartografías teatrales y nuevos sujetos en los territorios artísticos.

En el último Encuentro de Estatuas Vivientes (2018) en Bahía Blanca, se cruzaron imaginarios míticos y personales, puesto que los artistas visitantes trajeron sus particulares personajes y en los seminarios que previamente había dictado Olivera, ella había estimulado la aparición de nuevos microrrelatos (el superhéroe, el hada, la lectora, etc.), cumpliendo la concepción de teatro de Heiner Müller: “el teatro como un laboratorio de la fantasía social”.

La forma sublimada de la creación de sentidos con el cuerpo sucede cuando este se coloca en situación artística, donde además de hacer, pretende decir algo.

Sostener corporalmente una performatividad evocadora de un personaje literario, una obra de arte, o un superhéroe, se logra

a través de una acción poética que es un acto de visibilidad y apuesta a la vida, pues las estatuas vivientes tienen la capacidad de crear un espacio extracotidiano en el flujo cotidiano de la calle, de un paseo, una plaza, etc.

El cuerpo es donde se inscribe la experiencia y son de él los sentidos y las energías vitales que lo construyen y le dan expresión en sus decires sin palabras: una mano que señala o se estira, una mirada que se direcciona y parece alejarse, un torso que gira, que se petrifica y que de golpe rompe su quietud. Un gesto que expresa multitud de sentidos, porque fue construido sutilmente y cuando se instala frente al espectador, conmueve con la simple elocuencia del gesto.

Las estatuas vivientes imponen el cuerpo como campo poético y fuente de imaginario. Son cuerpos produciendo relatos de intensidades en el espacio.

Foucault cuando hablaba de biopolítica se refería al poder “sobre” la vida, mientras que el arte público que despliegan las estatuas vivientes, considero que representa lo que Didier Fassin¹ —cuando acuñó el término “biolegitimidad”— señalaba como el poder “de” la vida.

Estas prácticas desarrollan cartografías deseantes en el espacio social, itinerancias que establecen nuevas formas de relación entre los cuerpos, más allá del control de la biopolítica y el peso de la instituciones. Con ello favorecen la biolegitimidad, señalando el poder de la vida; innovando las maneras de percibir el mundo y de articular con el tejido urbano.

Según Adriana Guzmán, cuando algo se instala en el ámbito de lo ritual, se ilumina algo que estaba soterrado en las profundidades de la vida sociocultural. Lo que la sociedad vive con su

¹ Fassin, Didier. *Por una repolitización del mundo. Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*, México: Siglo XXI editores, 2018.

realización conlleva a estrechar los vínculos de sus miembros en ese hecho convivial. Se realiza una experiencia que es fuente de creación de un cronotopos cultural, por ejemplo, se naturaliza la presencia de una estatua viviente en la peatonal de la ciudad, los días que el clima lo permite.

En este estudio, por una parte, la artista investigadora ofrece la experiencia de sus búsquedas, sus lecturas, sus vivencias con su propio cuerpo sometido a entrenamientos especiales de silencio y quietud, que necesariamente crearon especiales modos de relación con su propio cuerpo y con el entorno; describe cómo atravesó los procesos de creación, preparación y presentación ante diversos públicos y el modo en que ese recorrido la llevó a la expresión corporal a través de la educación formal en la Escuela de Danzas y finalmente su propio interés en volcar sus conocimientos en la docencia.

Yo la guíé en ese buceo particular precisando un marco teórico que orientara su investigación dentro de las artes teatrales liminares que se estudian dentro del Teatro Comparado; pues, para nosotros las estatuas vivientes ofrecen una producción liminal en cuanto fronteriza con el teatro; y lo fundamentamos en que lo liminal propicia situaciones de proximidad sin jerarquías entre las personas, en un tiempo y espacio dados.

Como su etimología lo indica, liminal es umbral, frontera, margen, y en el campo del arte son experiencias de socialización y convivialidad en las que en ese encuentro de presencias, se produce el acontecimiento teatral. El artista investigador Juan Rolón, en cambio, las vincula fundamentalmente con las artes visuales, liminalidad también innegable.

Por mi parte he venido analizando la importancia de estos artistas urbanos nómades en el entramado social y brindo aquí una síntesis de esos resultados.

El motivo de este libro es, al fin, estudiar las estatuas vivientes vinculadas con tres elementos fundamentales: la cultura, la experiencia y el campo social.

NIDIA BURGOS

VALORACIÓN DE LOS ARTISTAS URBANOS NÓMADES

NIDIA BURGOS

Universidad Nacional del Sur

Las ciudades son espacios híbridos dinamizados por el permanente cambio, lo que las convierte en un espacio de comunicación que posee la paradoja de ofrecer a un tiempo, visibilidad e invisibilidad, que muchas veces, hace necesaria la búsqueda de la densidad comunicativa que ofrecen el barrio, los mercados populares y las ferias de distintos tipos.

Las estatuas vivientes participan de una cultura urbana nómada y si estudiamos esas intervenciones en la ciudad como acontecimientos culturales y comunicacionales, estaremos creando actitudes que favorezcan la valoración estética de esas teatralidades, al tiempo que revalorizaremos la territorialidad histórica urbana de lo público.

Consideramos que el estudio del fenómeno de la teatralidad en su circulación social y como parte integrante de otros procesos culturales más amplios, nos permite valorar los aportes que ofrecen a la ciudad los actores de la producción cultural informal: estatuas vivientes, acróbatas, equilibristas, malabaristas, músicos, etc.

Los acontecimientos culturales que ellos generan, los integramos al teatro a partir del acercamiento a la realidad del teatro y a sus vínculos con otras actividades humanas, que le permitieron a Jorge Dubatti realizar la conquista epistemológica de considerar teatro, tanto a las formas convencionales, como a todas aquellas prácticas en que se verifica de manera completa o frag-

mentaria, que cumplen los requisitos del teatro matriz: convivio, poéisis corporal y expectación. La matriz es tan abarcadora que incluye lo que el investigador llama teatro de la liminidad: estas vivientes, mimo, magia, circo, standup.

Si el drama absoluto propone un teatro centrado en la auto-suficiencia del mundo representado, que tiende a borrar lo convivial y aurático, el teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared. Si el drama absoluto se centra fundamentalmente en la palabra y cuenta una historia ficcional; el teatro liminal pone el acento en la ausencia de palabra, en el cruce de la palabra con el movimiento, con objetos, con la plástica y con otras disciplinas. También mezcla ficción y no ficción, borra ciertamente los límites entre arte y vida.

Por tanto, es importante estudiar la distribución de las apariciones de estos artistas y las estrategias de producción y circulación de bienes simbólicos que ellos ofrecen como una trama policentrada y en constante interacción con la ciudad. Ellos se instalan en lugares de paso y convierten al ciudadano en un espectador al que le destinan ejecuciones anónimas.

Cabe preguntarnos si esas manifestaciones son *cultura de la ciudad* o *cultura en la ciudad*. Esta pregunta no es valorativa sino estratégica porque evidentemente tenemos que evaluar modalidades comunicacionales y de consumo muy particulares.

Podemos señalar que a veces tanto los artistas como el público se multiplican en tribus efímeras que construyen lugares propios y redes sin centro físico.

Estos artistas con sus intervenciones efímeras han convertido las calles en escenarios de argumentación comunicativa y afirmación de una heterogeneidad socio-cultural en los ciudadanos que permite superar la tradicional visión patrimonialista y monumentalista en la apreciación de la ciudad.

Ellos crean poéticas que hacen un uso extracotidiano del cuerpo, que nos permiten empezar a valorar a través de ellos, lo etéreo, lo fugaz, lo poético.

Debemos fomentar que esas intervenciones se valoren como nuevas formas de socialización frente a la pérdida del sentido de pertenencia, provocadas por la propia desestructuración de la ciudad que ha sufrido transformaciones profundas que resultan en un contexto de fragmentación socio-cultural y espacial.

Es necesario construir una solidaridad operativa que descubre en esas creaciones un capital social que valoriza y fortalece el espacio público y la identidad cultural.

La ciudad constituye un complejo híbrido porque los comportamientos sociales son fragmentarios, plurales, estratificados. Teniendo en cuenta que para una comunicación eficaz se requiere de interacciones de colaboración y transacción entre unos y otros, no se puede simplificar bajo el rótulo de "el público" a la compleja heterogeneidad que caracteriza lo colectivo. Es muy difícil identificar las mezclas internas que contienen los diferentes públicos.

Las investigaciones sobre consumos culturales hablan de públicos: públicos de museos, o de teatro y cine, pero nosotros queremos señalar la importancia de que en realidad en las ciudades, hay consumidores híbridos. Solo un enfoque transversal de los consumos culturales y el estudio de la articulación entre ellos, revelaría los perfiles y requerimientos complejos de los receptores de cada producto.

Estamos buscando que se valoricen estas prácticas socioculturales que se originan en el ámbito ciudadano, en él y por él y que radican su fortaleza justamente en sus carencias, su fragilidad y su carácter efímero, porque logran mediante sus intervenciones artísticas, producir imágenes de la ciudad que organizan, nombran y definen el espacio público urbano, tareas que eran

exclusivamente asunto de burócratas, de leyes, de ordenanzas municipales y arreglos organizacionales.

Al utilizar los espacios públicos como escenarios espontáneos de manera extracotidiana, imprimen sobre ellos, nuevos usos. Al irrumpirlos desde lo corporal les generan nuevos mensajes, nuevas maneras de ser percibidos, provocando con esa dislocación un corrimiento de eje sobre lo que presumimos como paisaje urbano ya dado: gente, vidrieras, vehículos en movimiento, etc.

Mediante su accionar, logran ahora convertir una esquina, una vereda, un banco de plaza en un lugar con sentido, con memoria, que da respuestas colectivas, manifiestas, abiertas y distintas al uso del espacio público. Esas intervenciones deben observarse no solo como una construcción de un espacio temporal ficcional y de los cuerpos puestos en relación, sino también del modo en que su presencia irrumpe sobre un estado de cosas previo a ella.

Son actividades de orden inmaterial que generan símbolos que afectan los espacios reales y otorga a los públicos diversas visiones de mundo.

Ese cambio en la mirada acostumbrada sobre el espacio público, ese pausarla por unos minutos, logra que aparezca algo nuevo, algo que antes, en el tiempo y espacio ordinario no estaba.

Este gesto de cambiar la cotidianeidad de los lugares públicos posee un alto grado de politicidad porque genera vínculos variados con los espectadores nómades.

Al establecer un pacto efímero que dura lo que el período de contemplación, que se actualiza y reproduce tantas veces como tantos transeúntes miren; provocan en el espectador la conciencia de que tanto él, como el artista, ocupan corporalmente esos espacios, que están en convivio, es decir, participando activamente de un acontecimiento de la Cultura Viviente.

Cada tipo de intervención establece diferentes relaciones con el sitio en que se desarrolla; pues el espacio es lo que está ahí

antes, durante y después de la intervención y necesariamente se establece una relación que atraviesa el acto y este a su vez transforma el entorno.

Consideramos que las intervenciones artísticas callejeras logran hacer visibles espacios públicos problemáticos como cruces congestionados por el tránsito, veredas atestadas o esquinas descoloridas porque la intervención del artista produce la tensión de campos ontológicos diversos que afectan a los transeúntes, porque en medio de los cuerpos cotidianos, (cuerpo natural-social) se percibe el cuerpo del artista que deviene en un cuerpo afectado por la teatralidad de su accionar extracotidiano. (Pasa del cuerpo natural al cuerpo poético en una misma zona de experiencia).

El cuerpo del actor es un auténtico observatorio ontológico, el espacio de la observación de liminalidad. En él vemos acontecer tres cuerpos, el cuerpo natural/social, el cuerpo afectado y el cuerpo poético (Dubatti, 2016: 206).

El espectador a su vez, ve vivir al actor, lo ve trabajar/representar, y ve lo representado en su cuerpo. A su vez, interactúa con el actor y configura poiesis con sus reacciones: el silencio, la risa o el llanto, los aplausos o el rechazo. Por eso Dubatti señala una poiesis productiva, la del actor y otra receptiva, la de los espectadores y una tercera convivial, que se genera en la dinámica imprevisible del convivio.

Esas performances se presentan como un estímulo riesgoso en cuanto pueden ser bien o mal recibidas en un sitio que, como la calle, es idealmente anónima. Pues si algo no me gusta en el teatro tradicional difícilmente lo pueda expresar a viva voz por razones de decoro en un ambiente compartido por otros, en cambio la calle, asegura el anonimato si por ejemplo, desde un auto que pasa velozmente por una esquina, alguien grita un impropio.

La teatralidad en la calle en cierta forma despabila al transeúnte, este se siente interpelado a veces por una empatía agradable con una estatua viviente o contrariamente sintiéndose provocado por algo que no le gusta y está muy próximo a él, esa proximidad corporal no deja de ser una tensión en el espacio de representación.

Cuando emergen estas formas artísticas que pueden ser efímeras (una estatua viviente), permanentes (un mural en la pared) o ficcional (los paseos que realizaban las artistas del grupo "Las del alcanfor" por algunos sitios de Bahía Blanca)¹, se pueden contemplar dentro de la previsión de que la ciudad puede contener simultáneamente una indeterminada cantidad de manifestaciones, pero cuando éstas brotan disruptivamente incluyen al paisaje urbano habitual en un ámbito de creación de formas significativas y proponen al transeúnte que abra su sensibilidad perceptual, apelando a sus habilidades interpretativas, sumando nuevos sentidos al paisaje urbano cotidiano.

Lamentablemente hay registros de incompreensión y exclusión de estos artistas urbanos nómades. No hay una legislación que habilite y proteja a los trabajadores de la cultura, que se desempeñan en la vía pública. ¿Se los debe autorizar? ¿Deben pagar? ¿Cuáles son los derechos culturales de estos ciudadanos artistas? Esos intentos de exclusión demuestran que el espacio público es un territorio de luchas por las identidades, donde la privatización y comercialización de la ciudad se oponen a lo que se denomina urbanismo ciudadano de base pública con los múltiples imaginarios que lo atraviesan (Silva, 2016: 23 y 39).

¹ "Las del alcanfor", vestidas como prostitutas de los años veinte del siglo anterior, azoraban a los policías que no sabían cómo actuar ante esas mujeres que "alteraban el orden público" pero que ellos no sabían determinar en qué sentido, pues solo caminaban sonriendo tímidamente.

Mi trabajo con Mariela Olivera me permitió observar que ha procurado que su tarea artística en el espacio público y también su tarea pedagógica como formadora de estatuas vivientes, configuraran una micropolítica generadora de libertad. Muchos testimonios de los miembros del colectivo que ha conformado para realizar los Encuentros Anuales Nacionales de Estatuas Vivientes en Bahía Blanca y el Paseo de Estatuas Vivientes comprueban que lentamente han ido convirtiendo sus cuerpos en territorio de una micropolítica de resistencia que muchas veces entra en fricción con los órdenes macropolíticos y las normas cotidianas que esos poderes imponen.

En su accionar, incansablemente, a pesar de las dificultades, en cada una de sus intervenciones en los espacios públicos tienen la voluntad de sentar micropolíticas alternativas liberadoras.

Sepamos que el pensamiento teatral compromete tanto lo que se reflexiona sobre lo específico del trabajo, es decir del "teatrar" como lo llama tan justamente Mauricio Kartun, como sobre el pensamiento sobre el mundo. Es decir los teatristas miran y piensan el mundo desde un punto de vista inseparable de su existencia como oficiantes de la teatralidad.

El teatro es una morada de habitabilidad. Es el fruto del trabajo de cuerpos afectados que afectan a los demás. Estos acontecimientos se ofrecen al *flaneer* urbano como entes poéticos propositivos de pluralidad de sentidos. Máquinas de teatralidad, productoras de acontecimientos, fragmentarios, efímeros, frágiles, reveladores, polisemánticos, que comparten con el espectador ocasional el estremecimiento de atisbar "un mundo otro".

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc: *Los "no lugares". Espacios del anonimato*, Barcelona: Editorial Gedisa, 1993.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La Marca, 2008.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*, México: Paso de Gato, Serie Teoría y Técnica, 2014.
- Dubatti, Jorge. "Micropoéticas. Teatro y subjetividad en la escena de Buenos Aires (1983-2001)" en *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001)*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2002, pp. 3-72
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Dubatti, Jorge. "El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)" en *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002) Micropoéticas II*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2003, pp. 3-65.
- Dubatti, Jorge. "Poéticas teatrales y producción de sentido político en la postdictadura" en *Teatro y producción de sentido político en la postdictadura. Micropoéticas III*, Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, Centro Cultural de la Cooperación, 2006, pp. 7-25.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires: Atuel, 2008.

- Dubatti, Jorge. *El Teatro Teatra*. Prólogo de Mauricio Kartun, Bahía Blanca: EDIUNS, 2010.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*, Buenos Aires: Atuel, 2014.
- Dubatti, Jorge. "El teatro como observatorio ontológico en las poéticas de la postdictadura: concepciones y pluralismo" en *Nuevas orientaciones en teoría y análisis teatral*, Bahía Blanca: EDIUNS, 2016, pp. 203-256.
- Dubatti, Jorge. *Teatro matriz- teatro liminal. Estudios de Filosofía del teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel, Textos Básicos, 2016.
- Davis, Flora. *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza, 1986
- Davis, Flora. *El lenguaje de los gestos*, Buenos Aires: Emecé, 1999.
- Fassin, Didier. *Por una repolitización del mundo. Las vidas descartables como desafío del siglo XXI*, México: Siglo XXI editores, 2018.
- García Canclini, Néstor. "Narciso sin espejos. La cultura visual después de la muerte del arte culto y popular" en *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*, Buenos Aires: CLACSO, 1987.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo, 1990.
- González, Malala. "Arte, política y espacio: poner el cuerpo problematizando el lugar de lo público y de lo democrático" en *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires: Interzona, 2015, pp. 234-242
- Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, México: Editorial Gustavo Gili, 1992.
- Guzmán, Adriana. "El cuerpo de la cultura: La estructura inconsciente del cuerpo humano" en *Carta Psicoanalítica*, (14), junio 2009 en línea www.cartapsi.org/revista/nº14/
- Guzmán, Adriana. *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, México: Instituto Nacional de Antropología, 2016.

- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1995.
- Le Breton, David. *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1998.
- Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*, Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- López Austin, Alfredo. *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, México: UNAM, 1996.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*, Buenos Aires: EUDEBA/CISEG, 1999.
- Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Nuevas conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires: Atuel, 2001.
- Pastor, Marialba. *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, México: FCE/UNAM, 2004.
- Rolón, Juan. https://www.researchgate.net/publication/329566755_La_liminalidad_en_el_lenguaje_de_la_estatua_viviente
- Sennet, Richard. *Carne piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid: Alianza, 1997.
- Silva, Armando. *Imaginario. El asombro social*, México: Universidad Autónoma de Sinaloa, 2016.
- Turner, Bryan. *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, México: F.C.E., 1989.
- Turner, Víctor. *La selva de los símbolos*, Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Turner, Víctor. *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Madrid: Taurus, 1988.

INTRODUCCIÓN

MARIELA OLIVERA

Este libro surgió del impulso del Dr. Carlos Fos que me llevó a la Dra. Nidia Burgos, y a la confianza que ambos depositaron en la posibilidad de que esta estatua fuera al encuentro de la palabra, dijera y escribiera.

Y nació también de las inquietudes de muchos en torno a las quietudes de otros, para darle identidad a la tarea Estatua Viviente.

Comencé por conducirme hacia mi interior y desde mi pequeña historia asomarme al mundo de las estatuas en este paréntesis en el que dejé de poner el cuerpo —para en cambio— reflexionar sobre mi tarea artística y la de las estatuas vivientes en general. Esto me permitió ser espectadora del crecimiento. Estacionar y observar atentamente ese camino empírico, permitiéndome dar cuenta de una posible metodología de formación, procurando explicitar de qué hablamos cuando hablamos de una estatua viviente, qué conceptos guarda, cómo, dónde y cuándo nace este hecho teatral.

Dar cuenta de referentes, de la existencia en nuestra ciudad de estatuas vivientes y de una búsqueda de profesionalización y también del vacío de legitimación en los distintos organismos de cultura y de los propios teatristas, teniendo en cuenta que aún hoy muchas estatuas vivientes no consideran su actividad como un hecho teatral.

Otra propuesta de este libro es compartir la praxis pedagógica llevada a cabo en los espacios de formación y creación, en la voluntad de que esta actividad se incorpore a la currícula de la formación académica teatral, pudiendo en un futuro convertirse en una orientación de la carrera de actor.

He realizado entrevistas a algunos de los artistas que fueron pioneros en sus lugares de origen o en otros y a gestores, docentes e investigadores del teatro que brindaron su mirada.

Nidia Burgos es quien me introduce y me invita a zambullirme en las teorías académicas de la cartografía teatral, permitiéndome ser más bahiense que nunca, más bahiense que siempre. Ser bahiense como pivote para ir girando por otros mundos nutriéndome de esta ciudad, porque sus transeúntes, devenidos en públicos sostenedores de este hacer me lo contagiaron.

Hey, ser, estar y hacer de Estatua Viviente es una metáfora de la resistencia¹.

¹ *"Buque de cada loco con su tema"* en Jorge Dubatti, *Filosofía del Teatro, II*, Buenos Aires: Arcel, 2007.

RESEÑA HISTÓRICA

A la hora de rastrear sobre cómo, dónde y cuándo surgieron las estatuas vivientes, han resultado muy valiosas las investigaciones de Ernesto Schoo¹, expuestas en varias de sus notas, como así también del filósofo argentino Alejandro Piscitelli².

Otros datos aparecieron en notas, estudios varios y en entrevistas a distintos artistas que he realizado específicamente para este capítulo.

En el antiguo Egipto se practicaba esta curiosa forma de teatro con fines religiosos y hasta políticos. La tradición informa del ardid del faraón Seti I, hijo de Ramsés I, que obtuvo la corona por presentarse en la penumbra del templo bajo la apariencia de una estatua de su padre que, imprevistamente, desde un pedestal exhortó a los fieles a confiar en las dotes administrativas del joven príncipe, quien se había puesto previamente de acuerdo con los sacerdotes para ejecutar su número.

En la Edad Media y del Renacimiento constituyeron una característica en festejos y en las entradas reales de los gobernantes a las ciudades. Desde actores posando en los jardines de los

¹ Ernesto Schoo, se definía a sí mismo como "un escritor que hace periodismo". Fue escritor, periodista, crítico, cronista, traductor y guionista argentino (12 de octubre de 1925- 15 de julio de 2013).

² Alejandro Piscitelli filósofo argentino, especializado en los nuevos medios. Licenciado en Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, Maestro en Ciencias de Sistemas en la Universidad de Louisville (Estados Unidos) y Maestro en Ciencias Sociales por la FLACSO (Argentina). Se desempeña como Profesor Titular del Taller de Procesamiento de Datos, Telemática e Informática, en la carrera de Ciencias de la Comunicación, UBA. También enseña en FLACSO y en la Universidad de San Andrés.

palacios, recibiendo a los invitados, hasta grupos representando una escena con un complejo decorado escénico para parecerse a un monumento, colocado en la ruta de la procesión.

Estas actividades esporádicamente se usaron hasta comienzos del siglo XIX.

También Shakespeare hizo su aporte en su extravagante comedia *Cuento de invierno*, escrita probablemente en 1611, representada en aquel mismo año y publicada en 1623. En la obra, uno de los personajes, Paulina, muestra una estatua que se parece a Hermíone de un modo sorprendente, obra del célebre artista Julio Romano, y, cuando el dolor del rey Leontes se exagera ante su vista, la estatua se revela como Hermíone en carne y hueso, pues su muerte fue inventada, y da un final feliz a la caprichosa trama.

Se sabe que Leonardo Da Vinci, para honrar a Ludovico el Moro, duque de Milán, cubrió de pintura dorada a un niño que encarnaba al Siglo de Oro, y que finalmente el niño murió envenenado por el barniz.

Olga Antoine Sellin, conocida artísticamente como Olga Desmond, era una bailarina alemana, que fundó por 1920 la Asociación para la Cultura Ideal donde se celebraban las denominadas "Noches de la Belleza". Se trataba de unas veladas privadas en las que posaban desnudas y con el cuerpo blanqueado, a imagen y semejanza de las esculturas clásicas. Por entonces, Desmond se convirtió en la musa de fotógrafos y de artistas plásticos.

El mismo Ernesto Schoo pudo observar estatuas vivientes en los grandes circos alemanes que visitaban Buenos Aires entre los años treinta y cincuenta del siglo pasado. Se trataba de los famosos Hagenbeck-Wallace Circus y el Circo Sarrasani. Este último, sobreviviente a guerras, nazismo, bombardeos, incendios y otras crisis de ese siglo, terminó radicándose en nuestro país. Schoo también recordaba a maniqués vivientes de algunas vidrieras de importantes tiendas de Buenos Aires a fines de 1940.

En un viejo film de la Metro sobre la obra de teatro *El momento de tu vida*, de William Saroyan de 1940, un muchachito es atraído por uno de esos personajes y se pasa horas mirándolo; mientras este personaje, supuesto maniquí y hartado del escrutinio cotidiano, se anima de repente y le proporciona un susto memorable.

También aparece una estatua viviente en una escena de *Les enfants du paradis* (Los niños del Paraíso) de 1945, una obra maestra del cine francés.

Los artistas londinenses, Gilbert y George, que se conocieron en 1967 cuando estudiaban arte en la escuela Saint Martin's de Londres, desarrollaron una simbiosis tan absolutamente perfecta a lo largo de los años que se convirtieron en marca de esculturas vivientes que tanta fama les dio a partir de los años sesenta.

La muerte del General Francisco Franco en 1975, puso fin a una dictadura que se mantuvo treinta y seis años en España. A su fin, la sociedad española vivió el famoso "destape" que en realidad visibilizaba cambios en las costumbres y en la sociedad, que se habían venido dando soterradamente, y que al fin podían expresarse abiertamente. Así se incrementaron actitudes críticas y democráticas que buscaban alcanzar la tolerancia de nuevos valores y costumbres.

Justamente cuando allá terminaba esa férrea dictadura, en marzo de 1976 se iniciaba la de la Junta militar en la Argentina. Así fue como para quienes empezaron a sufrir aquí la intolerancia del régimen, se empezó a conformar una imagen de España como país favorable a la acogida de inmigración; resultando ser una plaza convocante y desafiante para distintos artistas que fueron llevando su teatro a esos sitios, o crearon nuevos modos de *teatrarlos*.

Antes de las estatuas vivientes fueron los mimos quienes ocuparon aquellos espacios desde la quietud, con un guiño estético que llamaba la atención de los transeúntes. En los momentos en

que se aquietaba, el público le dejaba un aporte en el sombrero, colocado en el suelo, lo que generaba una nueva secuencia de movimientos mímicos.

En nuestra Bahía Blanca, un mimo, Regino Álvarez³, inquieto por conocer y actuar en otros mundos, partió de la ciudad y llegó a Barcelona por primera vez en 1986, donde comenzó “a hacer algo de estatua, a prueba y error”. En una discoteca que lo contrató y en las calles hizo su “estatua con vestuario de mimo”. Por entonces no encontró otro artista que realizara lo mismo o algo parecido a lo que él había descubierto y descrito como fascinante. Esta experiencia inquietante la repitió en muchas ocasiones por varias ciudades europeas hasta el año 2008. En nuestra ciudad recién realizó estas actuaciones de mimo en espacios públicos a partir del año 1995.

Regino recuerda que en una de sus estadías, en el año 1992 descubrió una estatua viviente sobre la Rambla de Barcelona. Había dejado de ser él solo. Ya al año siguiente, la rambla estaba poblada por distintos artistas, muchos de México y Argentina.

Esta emigración de artistas latinoamericanos, implicó que muchos de sus lugares de origen y residencia quedaran vacíos y que no se pudieran vivenciar sus teatralidades. Fueron más bien profetas en otras tierras, donde el turismo fluía, y ellos podían, quizás, gracias a esa idiosincrasia que caracteriza principalmente a los argentinos, reinventar nuevos modos de acceder al sustento económico, muchas veces considerado en sus inicios como imposible de sostener en el tiempo.

Las estatuas vivientes fueron una verdadera epidemia mimética. Al principio ocupaban una calle o dos, cerca del Mercado de la Boquería. Después se fueron extendiendo hacia arriba, hasta la Plaza de Cataluña hacia abajo, hasta la estatua de Colón. Ya no eran cinco o seis, eran muchas. Ya no se trataba de un solo

³ Entrevista realizada por la autora.

modelo y color, sino de decenas de variantes y modalidades, cada cual más llamativa, ostentosa y fabulosa que otra. Se podía observar cómo a partir de las 8 o 9 de la mañana algunos de estos artistas, iniciaban su producción a plena luz del día.

Muchos se preguntaron el porqué de este surgimiento, y si bien parte de la respuesta se encuentra en el contexto socioeconómico y político descripto, también es verdad, como veremos en otro de los capítulos, que estos artistas decidieron por vocación estética y profesional, ocupar esos espacios abiertos, públicos y turísticos para hacer su teatro, generando con el tiempo transformaciones conceptuales en relación a las significancias del teatro. Entonces fue ahí, en Europa, donde se dieron a conocer las primeras estatuas vivientes, y desde ahí se propagó y creció este hecho teatral por el resto del mundo.

Luego de haber entrevistado a distintos artistas, estoy en condiciones de compartirles las dudas que en mí surgen. ¿Los primeros artistas que crearon esta nueva manera de teatrar los espacios en Europa, fueron latinos o europeos? Lo concreto es que al no haber registro que lo confirme, esto aún es una duda. ¿Importa mucho? Tal vez no, puesto que el arte pertenece a toda la humanidad.

ARGENTINA

Distinto era el contexto de nuestra Argentina a aquella Barcelona, a aquella Europa. Y creo que esta diferencia de los contextos socioeconómicos y culturales es una de las principales razones por la que los artistas migraban hacia allá. En nuestro país se acentuaba la exclusión y la pobreza.

En 1989 el gobierno no supo dar respuesta a las demandas populares, a las que respondió con represión policial y esta situación propició la asunción anticipada de Carlos Menem.

Durante el menemato, elevadas tasas de crecimiento económico se tradujeron en una débil creación de empleo, por lo que la desocupación creció sistemáticamente, junto a un empeoramiento adicional en las condiciones del mercado de trabajo, al tiempo que se agravaron dramáticamente las condiciones de marginalidad.

En esta época se legisló la Ley de Reforma del Estado que inició el proceso de privatización y de concesión de las empresas públicas, produciendo despidos y retiros voluntarios. Modificaciones en la legislación laboral, marcada por una flexibilización que incrementó la precariedad y la inestabilidad laboral. Un índice de pobreza que, en octubre de 1999 según el INDEC, afectaba al 26,7 % de la población.

En ese contexto aparece la primera referencia de Alejandro Piscitelli de una estatua viviente en nuestro país. Se trata del actor Ernesto La Vega, quien conoció en Barcelona a una joven argentina que actuaba de estatua viviente en la Rambla. ¿Quién sería? Piscitelli no lo dice y nadie me supo dar noticias. Luego a fines de 1992, Ernesto volvió a la Argentina y comenzó la tarea de estatua viviente.

Sabemos que en aquel año también comenzó Adolfo Morales, en Capital Federal, con un personaje grecorromano, luego de haberse formado en Barcelona en lo que llama "una Escuela de Estatuismo"⁴ y que dos años más tarde, en 1994, invitó a Daniela Bocassi a sumarse a la tarea, también con un personaje grecorromano, siendo ellos de los primeros en ejercer este hecho teatral en la Argentina.

⁴ Hasta el momento no he podido conectar con historia oral o escrita que permita verificar la existencia de esta escuela.

Daniela Bocassi, profesora de Bellas Artes y actriz, comenzó su tarea como estatua viviente, sobre las veredas del café La Biela; lugar que mantuvo en todas sus actuaciones.

Conociendo el trabajo de Adolfo Morales y apelando a sus conocimientos de Bellas Artes y de actriz, le dio vida a un personaje grecorromano en blanco, tomando también las referencias de las esculturas grecorromanas expuestas en los museos.

En aquellos primeros tiempos, descubrió en una revista, una nota sobre Ernesto La Vega, donde aparecía una foto de su personaje de estatua viviente grecorromana en blanco y en la entrevista él decía que era la representación viviente de las esculturas de los museos, pero su novedad consistía en sacar a la estatua viviente a la calle. Eso la fascinó y a partir de ahí buscó "pertenecer a un lugar, ser representativa de un lugar, como si fuera la del museo, pero fuera de él..."

Daniela junto a Adolfo Morales, quien también trabajaba en Recoleta, comenzaron a hacer temporada en Mar del Plata. Aquellas actuaciones tuvieron mucho éxito, tanto que la prensa comenzó a realizar notas sobre la tarea.

Entre las presentaciones destacadas, una de las más populares, fue la participación en varios de los programas "Badía & Cía" conducido por Juan Alberto Badía. Daniela junto a Adolfo representaban estatuas vivientes grecorromanas blancas mientras transcurría el programa. Este programa televisivo⁵ se caracterizaba por la valoración de los hechos artísticos de nuestro país.

⁵ El locutor, animador y productor Juan Alberto Badía, precursor en su tarea, creó programas de radio y televisión que marcaron época y entregó hasta último momento un mensaje optimista. Badía y Compañía, fue un programa televisivo referente de la década del ochenta, ocupando el espacio que había dejado vacante Pipo Mancera y sus Sábados Circulares. Un programa que perduró en la memoria del público, por los recitales en vivo que contó con artistas como Mercedes Sosa, Charly García, Spinetta, Soda Stereo, los Abuelos de la Nada, Sumo, entre otros. Fuente: https://seniales.blogspot.com/2012/06/juan-alberto-badia-1946-2012_29.html

Adolfo Morales continuó su tarea hasta 2014, cuando se recibió de fotógrafo profesional y se convirtió en corresponsal de guerra.

Daniela Bocassi, decidió quedarse en Argentina por la cantidad de propuestas que surgieron desde sus comienzos en relación a su trabajo como estatua viviente.

Luego de algunos años, conoció a otras artistas que trabajaban en otros lugares de Buenos Aires, como San Telmo y que a partir de 1998 empezaron a irse a Barcelona. Ella recién se fue del país en el año 2000 en una gira que duró un año. Comenzó por Brasil, precisamente Río de Janeiro, donde no encontró artistas dedicados a la tarea de estatua viviente, situación que la sorprendió. Después siguió viaje hacia Estados Unidos y en Nueva York sí había otras estatuas vivientes y su tarea resultó muy, pero muy exitosa por la afluencia de público y el rédito económico que significó. Al llegar a España, en Barcelona, se encontró con que "ya eran una invasión: una estatua y uno que vendía pajaritos, otra estatua y otro que vendía pajaritos, ... no sé por qué vendían pajaritos, horrible; uno al lado del otro, todos pegados". Decidió continuar su recorrido artístico por otras ciudades de Europa: Londres, París, Madrid, Mallorca, entre otras.

Sobre fines de los años noventa vendrán otros, seguramente muchos más de los que conocemos.

A fines de 2000 Bocacci regresó a la Argentina con su personaje de "estatua grecorromana", primera estatua de la peatonal Florida, donde desde la quietud y el silencio dejaba pasar la gente y con su sola actitud *los invitaba al teatrillo*⁶.

Su estatua apareció en las postales como parte del paisaje urbano, enriqueciendo y promocionando el turismo, principalmente en Capital Federal. Fue figura destacada del Primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes, organizado por la UCES

⁶ Según palabras de la misma Daniela.

(del que participó los tres primeros años). Sin embargo, varias veces distintos inspectores de la ciudad intentaron persuadirla de que no realizara más su tarea. Ella desde su personaje y el público con sus aplausos, lograron que los inspectores desistieran. A excepción de aquella tarde de diciembre del año 2000, cuando junto a otros compañeros, terminó detenida, recuperando la libertad horas después.

Aquellos años de la década del 2000 podemos considerarlos como el punto más importante del crecimiento de la cantidad de artistas dedicados a este arte. Tal vez, por la necesidad misma de encontrar una tarea artísticamente independiente y al mismo tiempo redituable en términos económicos. Otra de las razones puede ser que por esa época las redes de internet se habían ampliado, pudiendo entonces propagar la actividad hacia otros lugares mediante fotos, videos, páginas web, notas periodísticas, etc.

Los espacios públicos, como Recoleta, se vieron invadidos por estos artistas, tal como había sucedido años atrás en la Rambla de Barcelona. Informalmente, en el ámbito de esos artistas, se comenzaron a discutir temas en relación a la ocupación del espacio público, sobre cómo lograr una producción estéticamente acabada y digna de la tarea; se empezó a hablar de la estatua viviente como una tarea artística que lejos se encontraba de los vendedores ambulantes que por aquel entonces también empezaron a multiplicarse por la necesidad económica, fruto de la precarización laboral y el aumento despiadado del desempleo que dejaron a muchos "socioeconómicamente hablando", a la deriva. Discusión que hoy en día se encuentra en vigencia y que retomaremos en otros capítulos de este libro.

Los artistas mantuvieron una lucha en contra, principalmente de Darío Lopérfido, Secretario de Cultura del gobierno de Fernando de la Rúa, debido a que querían sacar a los artesanos de la vía pública —y ya que estaban— a las estatuas también.

Daniela llevó a cabo un relevamiento que consistió en el diseño de un mapa con el lugar que cada artista ocupaba y lo presentó junto a una nota al gobierno sin obtener respuesta alguna; también tuvo la intención de crear una asociación de artistas de Plaza Francia.

Ella, junto a otros, se mantuvieron ahí, porque si el mismo Estado que los quería erradicar usaba su imagen en las postales para promover el turismo, resultaba al menos contradictorio que las quisieran sacar precisamente de esos lugares, donde los turistas se aglomeraban para apreciar ese arte y sacarse fotos con los artistas y donde muchos comerciantes de la zona se vieron favorecidos por la presencia de esos turistas. Por ejemplo, el encargado de un local de relojes Casio contrató a Daniela para que con su personaje publicitara uno de sus relojes en la misma peatonal Florida, situación que se repitió con un local de zapatos Picadilly y con otros comercios.

Esa lucha por el espacio de trabajo aún continúa.

De aquel primer grupo, ya muchos de esos artistas no se dedican a la tarea de estatua viviente pero fueron motor de muchos otros. Otros continúan, como Carlos Monzón, oriundo de San Fernando, provincia de Buenos Aires, quien se define como artista callejero siendo su única profesión la actuación de estatua viviente, que comenzó en Plaza Francia en el año 1994, luego de observar y aprender durante un año el trabajo de Adolfo y Daniela. Hace personajes coloridos con el agregado de la música. Trabaja en el espacio público, lo contratan para eventos sociales, publicitarios y empresariales, participa en programas televisivos de gran audiencia, es premiado y homenajeado en diversos concursos del país. Ha creado más de treinta personajes y actualmente se encuentra con su personaje "Robot del nuevo milenio" frente a la estación de Tigre, en una pequeña plaza, dando cuenta de la vigencia de este hecho teatral.

Estos artistas que menciono aquí son los primeros. Es de esperar que futuras investigaciones saquen del anonimato y el olvido a tantos artistas que se dedicaron a las estatuas vivientes.

Como curiosidad traigo aquí la decisión tomada por el dramaturgo y director Ricardo Bartís, en la obra teatral *De mal en peor*, estrenada en el 2005, de utilizar el recurso de que los espectadores fueran recibidos a la entrada del ficticio museo por un aborigen imponente. El actor asumía una inmovilidad tan engañosa que producía conmoción en el público al hacer el gesto de "¡me cansé!" y se bajaba, desdeñoso de su pedestal, invitando así a los espectadores, a ubicarse para presenciar la obra.

UN POCO MÁS DE HISTORIA

Hoy, después de veintisiete años del surgimiento de esta actividad en nuestro país, podemos dar cuenta de la notable coincidencia de la multiplicación de estos artistas con la crisis socio económica del 2001, aunque, como lo pudimos observar anteriormente, los primeros antecedentes datan de muchísimo tiempo atrás.

Entiendo que podemos dar cuenta de que esa decisión artístico laboral surgió ante la profunda crisis socioeconómica que nos tocó atravesar por aquellos años. Una decisión que implicó la ocupación del espacio público como punto de mayor proximidad a la gente y a su posible aporte. Es así que en distintos puntos del país, surgieron estatuas vivientes, algunas hoy continúan de algún modo relacionadas con la tarea. A continuación se nombrarán algunos de aquellos artistas primerizos —más allá de Capital Federal— como lugar de nacimiento del suceso artístico; a sabiendas de que queda pendiente una cartografía completa donde podríamos visualizar la expansión de este hecho teatral.

Corría el año 1998 y dos artistas, equidistantes y sin conocerse, comenzaron al mismo tiempo la labor de estatuas vivientes con una idiosincrasia muy propia de sus lugares de origen. Desde San Salvador de Jujuy, Miguel Héctor Chauqui, con su personaje “Madretierra Pachamama” y desde Bahía Blanca, provincia de Buenos Aires, quien esto escribe, con su personaje “Grecorromana”, impulsada por el director teatral Héctor Rodríguez Brussa.

Chauqui⁷ recuerda haber visto a una estatua viviente recién en el año 1997 en San Telmo, Capital Federal. Sin embargo los antecedentes de este artista resultan cronológicamente interesantes ya que entre los años 1989 y 1992 este artista “... hacía una estatua de mimo, una especie de maniquí en las vidrieras de Jujuy; me movía cuando se acercaba alguien, me pagaban los comercios que me contrataban, no en la calle, sino dentro de las vidrieras”. Luego, en el año 1998 comenzó una formación autodidacta como estatua viviente, y fue el primero que se exhibió en la Plaza Belgrano de la capital jujeña. Es un artista que proviene de “... la Escuela Provincial de Artes, del break dance, del mimo, de la gimnasia artística, del atletismo y de hacer una serie de deportes, práctica del yoga y artes marciales...”.

En ese entonces Chauqui “... no tenía trabajo, ni sabía si era arte, o no, lo que hacía. Tenía claro que la estatua no debía moverse del lugar que eligiera, así creo me gané mi lugar como punto de referencia turística de esa esquina...”.

Su personaje comenzó sin nombre, la propia gente lo bautizó la estatua del coya, pero el artista deseaba darle un sentido más amplio a su personajes y fue entonces que la denominó “Madre Tierra Pachamama”, “... para representar a todos en general y no a solo un país, o región”.

Chauqui es el único artista que hoy permanece en actividad, en la misma capital. De las ciudades del interior de la provincia de Buenos

Aires, nombraré solo a dos: Olavarría y Tandil, ya que son las primeras ciudades en donde se puede visualizar, al igual que en Bahía Blanca, a artistas residentes en ellas que comienzan allí la tarea de estatuas vivientes. Dejando a la ciudad de Mar del Plata para otra investigación que permita visualizar, más allá de los primeros artistas visitantes: Morales y Bocacci, quiénes fueron los primeros artistas residentes. Merece otros tiempos y otra profundidad por ser, junto a la CABA, una de las ciudades más turísticas de la provincia.

Corrían los primeros días de la temporada veraniega del año 2002 y en Olavarría se podía apreciar a la gente bailar en la plaza, mientras que en la peatonal sucedían otras actividades culturales; entre ellas una estatua viviente encarnada por la docente Lilita Guidoni. Se trata de una artista que mientras terminaba la Tecnicatura en Juegos Dramáticos, que cursaba a distancia en la Universidad Nacional del Centro, Tandil; comenzaba su formación autodidacta como estatua viviente, basada en la observación de las esculturas de las plazas. Guidoni mide un metro setenta y cinco, se sube a una tarima y se decide por el tono blanco. Cubre la tarima con una sábana bordada, muy blanca, traída de España. Lleva guantes, sandalias, soga, corona, peluca trenzada en lana, pestañas de plumas y maquillada hasta los pies. Las personas paseaban y se topaban con su personaje, “... Me había ubicado en un lugar estratégico... una mujer me pidió la bendición y ahí me di cuenta que había copiado la imagen de una virgen...”. Así es que, de espaldas a la iglesia de Olavarría —según su testimonio⁸— Guidoni encarnó la primera estatua viviente de la ciudad.

Durante la tercera temporada, fines del año 2005 y principio de 2006, compartió el espacio con la artista y gestora María Inés Banegas quien por entonces optó por los tonos dorados. Tiempo después Guidoni abandonó la tarea y la continuó Banegas. Su trayectoria

⁸ Entrevista realizada por la autora.

⁷ Entrevista realizada por la autora a Miguel Chauqui.

se caracteriza por gestar el Primer Concurso Nacional de Estatuas Vivientes en marzo del año 2015 y por coordinar los primeros talleres de formación en Estatuas Vivientes en Olavarría, donde reside.

Banegas, es hoy allí, la máxima exponente de esta tarea. Se trata de una Profesora de Filosofía, Psicología y de Teatro. “estudié teatro... hice mimo mucho tiempo... el silencio siempre me atrapó, es así como decidí volcar mi inspiración, exploración y pasión en este arte tan maravilloso y lleno de posibilidades de realizarlo autogestivamente. Comencé a estatuar en la peatonal por el año 2001, aquí en Olavarría”⁹.

¿Antes que Guidoni?. Generar esta reseña histórica implica apelar en principio a la memoria de las personas entrevistadas y a la documentación que puedan sumar para corroborar el propio relato, que muchas veces son notas periodísticas. Aquí hay un cruce de fechas y se cuenta solo con lo que expresan ambas entrevistadas. Comprobamos que apelar a la memoria y rescatar certezas cronológicas es al menos, un tanto impreciso. Lo seguro es que Guidoni vuelve a las tablas estrenando un nuevo personaje en el marco del Tercer Concurso de Estatuas Vivientes en Olavarría, gestionado por Banegas. Y este personaje, denominado Rouse, surge luego de haber asistido al seminario coordinado también por la misma Banegas, allá por el año 2017; dice Guidoni: “este personaje ya es otra cosa, tiene nombre, tiene una historia, porque el personaje tiene que tener una historia, Rouse es una mujer que espera a su amor, ella envejece pero el traje no... entrega pétalos de rosa y plumas”.

La ciudad de Tandil parece que tuvo su primera estatua viviente en el año 2009, gracias a Claudio Di Rocco¹⁰, actor, director, dramaturgo y profesor de Juegos Dramáticos recibido en la Universidad Nacional del Centro. Luego de una formación autodidacta basada

⁹ Entrevista realizada por la autora.

¹⁰ Entrevista realizada por la autora.

en las “...diferentes técnicas aprendidas, expresión corporal, uso dramático del cuerpo, la respiración, entre otras...”, comenzó en el año 2003 con una experiencia en la ciudad de Santiago de Chile, logrando su primera estatua viviente en el año 2009 con su personaje Estampa de Tango en la ciudad de Miramar en plena temporada veraniega.

Radicado en Tandil desde el mes de enero del año 2005 hasta el mes de diciembre de 2014 fue uno de los pioneros de este hecho teatral; comenzó en 2009 con “... dos personajes a la vez, por un lado realizaba al ‘Cristo Vivo’ en Semana Santa ... y ... ‘Estampa de Tango’, en una esquina muy reconocida de Tandil, 9 de Julio y San Martín... También era convocado por la Secretaría de Cultura para participar en varios eventos de la ciudad...”, representando a la ciudad en “... diferentes concursos y encuentros nacionales e internacionales donde obtuve varios premios en diferentes categorías y con variados personajes...”. Di Rocco también coordina en Tandil los Concursos Nacionales de Estatuas Vivientes que se llevan a cabo desde 2013 en esa ciudad.

UNA ESTATUA EN BAHÍA BLANCA¹¹

“La teatralidad supone el acto de poner ante los ojos y configurar imaginarios”.

Ileana Diéguez (2014: 191).

La ciudad de Bahía Blanca amanece en la década de los años noventa, con tan solo siete años de democracia encima y cicatrices sin sanar que la dictadura, la más sangrienta de Latinoamérica, y su terrorismo de Estado dejaron:

¹¹ Fuentes consultadas para la contextualización de Bahía Blanca en la década de los años noventa: Fuentes del INDEC (Instituto de Estadísticas y Censos) e Informes de prensa del Ministerio de Economía de la Nación Argentina.

... el silencio de la sociedad, el de la ciudad, el de las esquinas, las paredes, los rincones; las plazas se quedan amordazadas, los espacios públicos vigilados, privados de libertad y de voz, censurados, torturados, desaparece el espacio urbano como el lugar de resonancia [...] Con la restitución democrática, el espacio público recupera la acción política, la manifestación, el movimiento social; se recupera como un lugar de expresión. Los partidos políticos vuelven a la arena de lucha y a aparecer ante la sociedad civil como el motor de cambio y conducción de las riendas republicanas. Las pintadas políticas, manifestaciones, protestas y reclamos de igualdad y justicia, la cultura de uso del espacio público, viene a restablecerse progresivamente. [...] La mordaza se sostiene y la calle tiene la fortaleza de la liberación: es el espacio público (re) abierto, el lugar a apropiar por parte de la sociedad, de los sectores partidarios, de los obreros o los artistas...¹²

Con más de trescientos mil habitantes, Bahía Blanca cuenta con la existencia de una orquesta sinfónica, ballet, museos, bibliotecas, institutos de formación terciaria en todas las lenguajes del arte (danza, teatro, artes visuales, música), una Universidad de orientación tecnológica y la Universidad Nacional del Sur (con distintas tecnicaturas, profesorados, licenciaturas y posgrados), el Teatro Municipal (considerado uno de los diez más importantes del país), y muchos teatros de gestión independiente, paseos, plazas y parques.

Consolidada como un centro comercial, educativo y deportivo, lo cultural en general y lo artístico en particular, sus actividades comenzaron a exponerse en su carácter más popular: lo público. Artistas de diferentes lenguajes empezaron a tomar la calle, la poesía quedó plasmada en los paredones, los músicos se

¹² Ver tesis del Lic. en Letras Agustín Hernandorena, "La Tribu de mi calle", un recorrido político por los murales & los matefletos mateistas: un discurso poético/visual contrahegemónico en la posdictadura bahiense. Dpto. de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, diciembre de 2011.

juntaron en festivales y encuentros al aire libre, se organizaron ferias de artesanos y de la cultura en general. Sin embargo, también fue atravesada en esos años, por la crisis del desempleo, la flexibilidad laboral y salarial, siendo los jóvenes y las mujeres los grupos más vulnerables en materia de empleo. Internándonos en el campo teatral específicamente, por estos años

... hay fluidez de contactos entre artistas y grupos de la Capital Federal con los del interior. Las micropoéticas que experimentan los dramaturgos emergentes del campo teatral porteño se difunden en Bahía Blanca a través de la docencia y la dirección de grupos locales [...] la producción teatral de la ciudad se acrecienta y se abren nuevos espacios de enseñanza y experimentación [...] la creación de la Comedia Municipal profesionaliza el trabajo del actor [...] la creación en la Escuela de Teatro de nuevas carreras: maquilladores, escenógrafos, vestuaristas, van profesionalizando el campo [...] Rodríguez Brussa en 1993 inicia el Teatro Poquelín...¹³

Y ahí comienza la historia de esta "estatua bahiense" que nació en 1998:

"Tú misma un día, escribirás tu historia...".

(Pedro García Cabrera en La rodilla en el agua)

Venía incursionando en la formación como actriz desde el año 1992. En el año 1993 con la apertura del Teatro Poquelín¹⁴ ya era parte del equipo de gestión dirigido por Héctor Rodríguez Brussa. Y fue allí donde a principios de 1998 Héctor aceptó la propuesta

¹³ Nidia Burgos. "Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y los 90". En Revista del Centro Cultural de la Cooperación, Sección Palos y Piedras, edición n.º 11, año 4, enero/abril 2011.

¹⁴ Emblemático espacio independiente donde nació como estatua viviente. Generó producciones propias y talleres de formación desde 1993 a 2004.

de una empresa publicitaria que debía promocionar el jabón Ace en los hipermercados de las ciudades más importantes del país mediante blancas estatuas vivientes de estilo grecorromano.

Él nos propuso a Paula López Oyanarte, Soledad Silvana García y a mí el abordaje de estos personajes con un modo nuevo de actuar. En ese entonces nuestras preguntas rondaban sobre ¿Se actúa de estatua viviente? ¿Es posible hacerla? ¿Cómo?

Por entonces considerábamos imposible lograr la quietud y el silencio necesarios. Y si lo lográbamos, ¿para qué? ¿A qué bahiense le interesaría esta propuesta insólita? ¿Por qué a alguien le resultaría interesante observar aquello que por entonces considerábamos la nada misma? A nosotras no nos resultaba en principio interesante, ni agradable y mucho menos posible de llevar a cabo. Lo desconocíamos, nunca habíamos visto personalmente una estatua viviente y la simple idea de aquietar y silenciar nos paralizaba.

Según mi compañera Soledad¹⁵ "... la experiencia fue agotadora y mucho más compleja de lo que podía imaginar. Me faltaba preparación desde la concentración, respiración y contacto directo con el público". Coincidiendo en parte con mi compañera, la experiencia me dejó un sabor a sacrificio y también a desafío. Como el desafío es uno de mis grandes compañeros fue que empecé la relación con "mi estatuita".

Héctor nos seducía con ser las primeras en la ciudad, con que era posible. Con su permanente tenacidad nos supo guiar hacia una producción que para ese entonces resultaba muy buena e innovadora.

No recuerdo el tiempo exacto que le dedicamos a aquella producción, sí que fue arduo, sacrificado y complejo. Horas, días, meses de encuentros, conversaciones, búsqueda en una computadora gris, con un internet lentísimo. Nos encontrábamos con

¹⁵ De la entrevista realizada por la autora.

falta de información y de referentes. Tampoco contábamos con artistas plásticos, vestuaristas y maquilladores que se dedicaran a esta especificidad teatral. Fue un proceso creativo para nosotros pleno de originalidad y desafío.

Finalmente una estudiante de artes plásticas se animó y creó las pelucas. Los vestuarios los realizaron nuestras madres y el mimo Regino Álvarez nos prestó parte de su maquillaje.

Al fin salimos al ruedo y totalizamos dieciséis horas de trabajo como estatuas vivientes en un mismo fin de semana y fueron muchas las personas que se acercaron y al igual que nosotras, se sorprendieron con lo logrado.

La rueda empezó a girar y así unos meses más tarde, nos convocaron para recepcionar invitados en una fiesta privada de uno de los canales más importantes de nuestra ciudad y luego en un casamiento.

Tanto Héctor Rodríguez Brussa, director teatral, como Alejandro Cesini, productor de televisión, comenzaron a insistir en la idea de desarrollar esta tarea en los espacios públicos de la ciudad, más precisamente en la Plaza Rivadavia. Ellos veían lo que yo por entonces no podía ver; mientras la estatua se me hacía cuerpo, ellos pudieron ver ese hecho artístico como una posibilidad para la ciudad. Y así fue.

Una tarde emprendimos con Héctor la caminata de algunos metros que separaban el teatro Poquelín de la plaza. Una caminata que hoy podría describir como cómica: él llevaba un cajón de cerveza tapado con una tela blanca y yo sostenía el traje para que no rozara el suelo y manchara ese blanco que debía permanecer immaculado. Así caminamos una cuadra y media en pleno centro de la ciudad. ¿La gente miraba? ¿Qué miraba? ¿Qué pensaba de lo que miraba? Aquella tarde de diciembre del año 2000 fue la de un comienzo para mí, el de la tarea que proyectaría en otros espacios abiertos y públicos.

Y la conciencia apareció en la mirada del otro, en la mirada de un peatón que se frenó y se dispuso quietamente a mirar la estatua viviente, a mirarme.

Su frenada, su quietud, su mirar, me indicó que allí estaba sucediendo el hecho artístico más maravilloso que haya podido vivenciar, que haya podido protagonizar.

Un hecho que se entrometía en espacios no teatrales a hacer teatro sin pedir nada a cambio. Si querías, mirabas y jugabas a ser espectador, y si querías también realizabas un aporte; pero si no, también invitaba a seguir de largo, a no mirar. Una intromisión como al pasar. Una intromisión disimulada.

En tiempos donde el tiempo apremia, en tiempos donde no hay tiempo para detenerse, en tiempos donde el tiempo nos apura, un hombre de saco, corbata y maletín detuvo su apresurada marcha para observar y ahí, en esa observación, se trasladó a otro mundo. Y sí, porque el teatro es así, nos permite el traslado a otros mundos, a los mundos del otro.

Así me encontré en el mundo de la estatua viviente realizando un acto teatral en espacios abiertos y públicos con el acceso popular a quién lo deseara, a quien se lo permitiera. También comprendí algo más: el impacto posible en las personas, en los contextos y en mí, que este accionar inocente e inconsciente en un principio, tenía e iba a tener. Un impacto que superó todas las expectativas. Un impacto que colaboró en la decisión de dedicarme en parte a ella. Todavía sería en parte.

Así fue mi primera experiencia en el espacio público. Clave. Potente. Mágica. Contundente. Claramente inquietante.

Experiencia que compartí con ese transeúnte apresurado y sin tiempo que paradójicamente me dedicó el tiempo más preciado para una actriz, aquel de observar, de contemplar tan intensamente, que ambos se tornan parte del mismo mundo. Eso me permitió ser testigo de la conversión que sucedía entre los

transeúntes al momento de transformarse en espectadores. Luego de aquella primera vez, vendrían muchas otras presentaciones.

Una de ellas, permitió la proyección de mi estatua junto a la de Soledad García en el primer magazine federal de la historia de la TV argentina, llamado "Estudio País", con la conducción del recordado Juan Alberto Badía; ese programa tenía conexiones en directo con corresponsales diseminados por todo el país, dando cuenta de la actualidad, las costumbres, los personajes y la cultura de los argentinos. Y uno de aquellos corresponsales era precisamente el productor televisivo y amigo, Alejandro Cesini.

La experiencia consistió en revivir la propuesta de Badía de años anteriores en donde se podían apreciar estatuas vivientes (Adolfo Morales y Daniela Bocassi) haciendo las veces de escenografía. Revivir aquella imagen, pero aquí, en Bahía Blanca y dentro de ese nuevo programa que conducía Badía.

Así fue que en una de las esquinas de la Plaza Rivadavia estuvimos con nuestras estatuas. Recuerdo la sorpresa de Badía por ese afectuoso gesto. Hoy muchos artistas sabemos cuánto le debemos a él.

Pienso que de algún modo, con nuestros personajes, terminamos homenajeando con esa recreación, a los primeros personajes de estatuas vivientes de nuestro país.

Por entonces con Alejandro Cesini compartíamos algunos proyectos y apasionadas discusiones en relación a la actuación y proyección en la televisión por un lado y en el teatro por el otro. La capacidad que él tenía de observar el mundo desde la imagen y el entusiasmo que le causaba imaginar a la estatua viviente en la plaza de la ciudad, yo no la podía ver por ese entonces, pero me convenció, me acompañó y propició siempre mi camino en este desafío teatral.

De ese modo inicié la tarea. Salía de mi barrio, llegaba al centro de la ciudad en una bicicleta cargada de vestuario y esceno-

grafía, para saltar a una pantalla televisiva de expansión nacional, con mi *estatuita* para luego volver en mi bici, a mi barrio.

Así siento que la *estatuita*, mi *estatuita*, se tornó parte de mi cotidianeidad, de mi corporeidad.

Quizás sea este el momento de hacer un paréntesis y compartirles el porqué del diminutivo *estatuita*, que lejos está aquí de ser una acepción posible de *pequeña estatua*.

Paso a relatar su origen: Resulta que para uno de mis cumpleaños decidí ir a trabajar y festejarlo aquietándome un poco. Y en aquel preciso día una niña de dos años, que ya era habitué de la peatonal y por ende de la estatua, en un momento se paró frente a mí y luego de un tiempo de emociones propias de cualquier niño que recién está empezando a hablar y a caminar, encontró el modo de comunicarse conmigo más allá de la mirada, de poner sus moneditas o de recibir mi saludo. Así fue que parada frente a mí, empezó a cantarme el feliz cumpleaños. Y en el medio de su canto escuché: "Que los pumpas estatuita, que los pumpas feliz...".

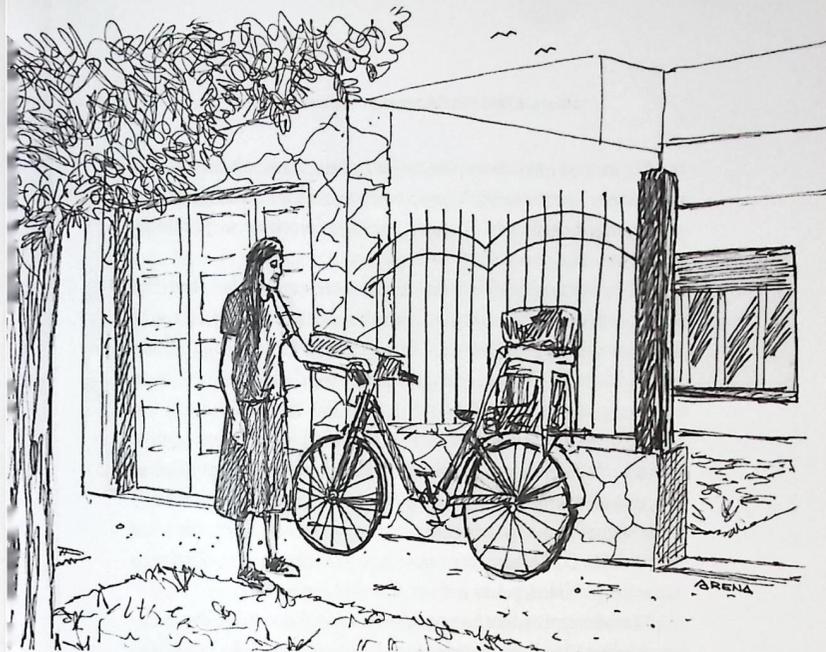
¿Cómo sabía esta niña de mi cumpleaños?

A partir de entonces ese diminutivo se tornó en un sello de grandeza para mí. Aquella niña supo enseñarme sobre las proyecciones escénicas y las posibilidades comunicativas que el público hallaba para con la *estatuita*.

También me enseñó otro modo de conocer al concepto de casualidad y sobre la capacidad del público de hacernos emocionar en plena tarea actoral: ¿cómo no abrazarla, cómo no llorar de felicidad, cómo no pronunciar palabras de agradecimiento?

Y volviendo a la casualidad y a compartir anécdotas, les cuento que unos meses más tarde los padres de esa nena me convocaron para estar presente en su cumpleaños número tres. Deseaban que la *estatuita* la recibiera a ella, a su familia y a sus amigos.

Fue uno de los trabajos más maravillosos que realicé. Ella no se separó ni un instante de la *estatuita*. Aún recuerdo la foto sos-



teniéndola en brazos —cuando luego de horas— logró dormirse. Fue teatral. Fue vital. Fue un acontecimiento relacional de una actriz con una personita de su público. Me quedo con deseos de recordar su nombre. ¿Quizás estés leyendo estas líneas?

Por aquel entonces no solo trabajaba en espacios públicos, sino también en distintos eventos sociales, cumpleaños de niños, de quinceañeras, casamientos, aniversarios, inauguraciones de muestras. Ahí la tarea se planteaba como una escenografía en la recepción del evento. Aunque en estos casos, para muchos, el concepto de arte al momento de participar en un evento, se reducía a un entretenimiento o a un objeto bello de apreciar. De hecho, aún hoy esta disciplina y el evento social vienen a problematizar el lugar del arte.

Sin embargo estas experiencias me permitieron contar con un sustento económico digno y realizar así mi formación como profesora de Expresión Corporal Danza, afianzándome profesionalmente. Luego de este personaje, vinieron otros.

A comienzos del año 2001, junto a mi compañera Soledad García, nos pusimos a investigar sobre las hadas y así estrenamos dos personajes. Uno era "Hada Azulina" en tonos azulados y plateados con unas alas enormes que la cubrían de pies a cabeza y un vestido cortado simulando gajos. El otro era "Hada de los bosques" en tonos verdes, marrones y dorados, con unas pequeñas alas de libélula y sostenía una vara de madera. Mirta Caballín, una artesana de la ciudad, colaboró desinteresadamente con su aerógrafo en la producción final, pintando los objetos y los vestuarios. Con estos personajes nos presentamos en distintos espacios públicos, y aún más en eventos socioculturales.

El 28 de agosto del año 2002 un desconocido mató de dos balazos a Felipe Glasman, presidente de la Asociación Médica de Bahía Blanca; al cumplirse un año del crimen que conmocionó a la ciudad; estrené el personaje *Justa Justicia*, en el marco de un acto en su conmemoración en el que se exigía justicia. Se trataba de un personaje grecorromano en color blanco, con una venda tapando sus ojos, sosteniendo en una mano una espada y en la otra una balanza.

Con ese personaje había participado unos meses antes, en uno de los concursos nacionales de estatuas vivientes de la UCES. Lo presenté en otras oportunidades, en otros espacios, en otros actos específicos relacionados a la exigencia de justicia o en eventos organizados por abogados. En esos casos la producción estuvo a cargo de Mirta Gutiérrez y mi madre.

Siguiendo con la investigación sobre personajes mitológicos nos encontramos con *Medusa*, un ser de la mitología griega con aspecto de mujer cuyos cabellos son serpientes, capaz de convertir en piedra a aquellos que la miraran fijamente a los ojos. Los

tonos eran blancos y celestes, y aquí la producción fue gracias a mi madre y a *los García*. La presentamos en distintos espacios públicos, causando mucha impresión en los niños, situación que nos hizo dejar ese personaje.

Luego aparecieron *Hada Serenne* en tonos rosados y *Campañita* en tonos lilas, ambos a pedido de unas quinceañeras y que produjo junto a mi madre. Se presentaron casi siempre en este tipo de eventos sociales y mucho más en cumpleaños de niñas.

Por entonces también surgió *Robotina*, un personaje en tonos negros y plateados, con objetos flúor y luminarias que hacía la entrega de cotillón en fiestas sociales. También le debo la producción a mi madre.

Por aquel entonces, ya a partir del año 2004, me reconocían como "la estatua de la peatonal" y algunos también señalaban que "Grecorromana" ya era una institución en la ciudad.

A excepción de los pertenecientes a ese primer personaje, he regalado, entre los años 2014 y 2015, todos los vestuarios del resto, a colegas y a mi sobrina Julieta, procurando legar la tarea y de ir en búsqueda de un quiebre estético en mi modo de asumir este hecho teatral que me permita estrenar nuevas poéticas.

CAPÍTULO II

VALORACIÓN

A lo largo de mi vida he comprobado que comparto con muchos colegas artistas los conflictos internos y familiares vividos al momento de decidir empezar un camino artístico.

Comenzaba la década de los noventa, contaba con catorce años y en mi historial de "ver arte" había una lista de películas de Los Parchís, un recital de Valeria Lynch, las películas del cine de oro argentino que compartía con mi abuelo en mis visitas a Puan y los tangos que bailaban mis otros abuelos en el comedor de su hogar, gracias a que alguno de los nietos les poníamos play en el grabador.

La música rondaba en algún cassette que le escuchaba a mi tío, así sonaba la voz de un bigotudo bicolor, entre otras canciones del rock nacional. Con mi vecina, amiga desde la infancia, llegamos a hacer un agujero en las paredes de nuestras habitaciones, que estaban una al lado de la otra, para pasarnos papeletos, y compartir un programa de radio nocturno y a los New Kids on the Block; dulces e inocentes logísticas clandestinas que habilitaban pequeños momentos de conexión con otro mundo. Ese era "el arte" que me rozó por esas épocas.

Sin embargo "hacer arte" nunca estuvo en la lista de mi linaje familiar, implícitamente estaba considerado para otros, estaba lejos, fuera de mi mundo. Un mundo de fines de semana con abuelos, de una semana escolar y amigos, sin más actividades extras que participar de las reuniones de la juventud franciscana en la iglesia católica y scouts.

Hija mayor de padres separados, deseaba de grande ser enfermera de la Policía Federal Argentina, lo tenía resuelto

como “buena hija argentina”: un poco de mamá —mujer valiente y luchadora, ahora enfermera jubilada del Hospital Neuropsiquiátrico de nuestra ciudad— y otro poco de papá —que supo ser hombre también valiente y luchador, aunque con otra profesión y otros conceptos muy distintos de cómo cuidar de la vida de los otros—; era retirado de la Policía Federal Argentina.

La circunstancia de tener resuelto lo que iba a ser de grande, comenzó a quebrarse en una caminata por el centro, cuando me crucé felizmente con un cartel que decía “Taller de Teatro gratis”.

Sin saber qué significaba “teatro” y atrapada por “gratis”, al regresar a mi casa, le conté a mi mamá y le pregunté si podía asistir. De parte de ella recibí un “sí” cargado de la esperanza de poder aportarle a su hija un poco de “entretenimiento” en medio de una crisis socioeconómica familiar aguda. Faltaba la respuesta de mi padre; de él recibí un “no” cargado de rotundo desprecio hacia aquello que para él implicaba el teatro.

Fue el no más contundente que haya vibrado en mi alma. Fue el “no” que con el tiempo le supe agradecer a mi padre. Los argumentos que me dio para prohibirme esa tarea “clandestina, que está llena de putos, que se la pasan de viaje, divirtiéndose entre ellos sin hacer absolutamente nada”, y el hecho en sí mismo de que me lo estuviera prohibiendo, hizo que mi rebeldía aflorara por todos los poros de mi piel y que asistiera desde el primer día a aquel taller.

Allí conocí al que fue mi maestro, el director Héctor Rodríguez Brussa con el que compartí la vida del Teatro Poquelín. Allí conocí a mis amigos de la adolescencia que hoy perduran en mi corazón y con los cuales conocí el asfalto del centro, la amistad, Sui Generis, el amor, las salidas al Club Universitario, los sueños, Vox Dei, mis convicciones. Recuerdos vagos de aquel primer día del taller me llevan a la imagen de una niña tímida, que no pudo más que decir su nombre y que miraba con asombro esos mundos imaginarios que ocurrían gracias a la propuesta de juego del maestro.

Desde allí, fueron más de diez años de zambullirme en el rol de hija rebelde, en la vida de festivales de teatro popular por Latinoamérica, seminarios de teatro y danza, formación y gestión en un espacio teatral inolvidable de la ciudad; entre otras vivencias que supieron enriquecer el mundo artístico cultural de mi infancia.

Ya conté cómo comencé con la tarea teatral de estatua viviente. Pero, ¿en qué momento esa tarea fue valorada por mí?, ¿y por mi madre?, ¿y por mis abuelos?, ¿y por mi padre?, ¿y por mi hijo?, ¿por mis colegas?, ¿y por los bahienses? Creo que ahondar en estos detalles permitirá darle cuerpo a ciertos criterios de valoración que permanecen en algunos sectores de la sociedad y con los cuales convivimos, muchas veces con deseos de transformarlos.

Para mi mamá la valoración de lo novedoso fue al minuto de hacer andar amorosamente su máquina de coser para realizar el primer vestuario. Para ella era una “locura” más que su hija emprendía; solo que ciertas decisiones laborales que he tomado y de las cuales fue testigo, nos hicieron dar cuenta, a ambas, que era posible mantener una familia desde esa “locura”. Sí, esta enfermera del neuropsiquiátrico de la ciudad que trabajaba con total humanidad para la sanación de “los locos”, comprobaba que había locuras y locuras y que las de su hija, increíblemente, eran al menos rentables.

Fuimos mujeres, madres, que sostuvimos nuestros hogares en los difíciles años noventa y la crisis del 2001, con *locura galopante*. Aquellos que logramos sobrevivir a esas épocas tuvimos que ser un poco locos, creer en un más allá esperanzador, creer que otra realidad era posible y creerse incluso que lo que estaba pasando no era tanto. Creer, inventar, transformar, crear y vivir otra realidad, como los artistas.

Tanto mis abuelos paternos, fieles oyentes de LU2, como mi padre, fiel a las convicciones propias de un policía de la República Argentina, tuvieron una crisis en sus convicciones cuando salió una

nota a página completa en el diario de la ciudad, de la artista que “rompe el silencio”, que hace de estatua viviente en una peatonal. La nota en el diario—fascista para muchos, y por otra parte reconocido por la mayoría de los “buenos ciudadanos bahienses”—era el diario de mayor tirada y alcance en la ciudad y en la región, causó un gran impacto en mi familia y sirvió para que ellos me reconocieran.

Si *La Nueva* lo decía, lo reconocía, así debía ser; así había que acordar, a como diera lugar, incluso retractarse de creer que la nieta “estaba perdida” o de que la hija era “medio puta”. Sentires y conceptos que partían de los preconceptos en relación a la vida de un artista y a la ignorancia sobre el trabajo que este debe realizar día a día si desea ser profesional en su disciplina. Aún hoy nos topamos con estos preconceptos. Sí. Y mucho más a la hora de decir que se trata de una tarea capaz de generar ingresos.

Y como una hermosa flor que nace en el medio del desierto, tiempo después, apareció otra amorosa nota que me hizo el periodista Ricardo Aure, quien me regaló el título de aquella crónica para este libro.

La tarea de estatua viviente fue valorada por mí, después de varias presentaciones, junto con los primeros espectadores, aquellos transeúntes de los espacios públicos. El modo en el que ellos habitaron esos espacios y contemplaron esta tarea, fue lo que me devolvió la significación teatral del convivio.

Un día del año 2000, luego de año y medio de la primera vez que estatué, me encontré teatrando en la plaza de la ciudad, me encontré con espectadores que permanecían estáticos ante la estatua viviente, y fue ese el primer indicador de que eso que estaba pasando, estaba muy bien que pasara, de que estaba muy bien aquietarse y aquietarlos, estacionarse a respirar y a repensarse, estacionarse y estacionarlos en medio de la vorágine de la cotidianidad propia del centro de una ciudad. Entonces aseveramos que se teatra en comunidad, que sin actores y sin público no hay teatro.

Bien podría decir también que fueron los públicos los que me devolvieron a través de sus miradas, sus gestos y aportes, la valorización de mi tarea, una retribución a lo dado que me permitió sentir mi labor como un hecho artístico de relevancia.

En mi interior, sabía del hecho artístico, pero como hecho teatral, aún me faltaba andar bastantes años más para que pudiera posicionarme en este lugar, pues todas esas valoraciones primarias no estaban cargadas de la conciencia de estar ante un hecho teatral; para eso, faltaban muchas presentaciones, muchas miradas, muchas vivencias y mucho camino a recorrer. Y sobre todo, una necesaria conciencia de ser artista construida colectivamente con los transeúntes. Un posicionamiento que logré junto a otros. Comprobé una vez más, que uno es a través, junto y con el otro.

Parada ahí, en la Plaza Rivadavia y más asiduamente en la peatonal Drago de Bahía Blanca, estatué durante más de trece años de modo ininterrumpido. Hubo temporadas en las que trabajaba de miércoles a domingo de cuatro a seis horas por jornada. Mi tarea se caracterizó por la perseverancia, tolerancia, y voluntad. En esa época, solo me movía si alguien ponía una moneda; y en ese entonces, en ese “todo por dos pesos” de los noventa, el valor de una moneda era muy mucho más que el de ahora. Cada aporte se sumaba al sueldo de la estatua, fue entonces que valoré cada acercamiento del público.

Con estrategia de libreta de almacén, la estatua me generó un sueldo que me permitió dar de comer a mi hijo y realizar mi carrera terciaria. Valoré mi voluntad de decisión, sí, voy a estatuar y punto; valoré perseverar a pesar de las adversidades climáticas, burocráticas y de convicción artístico-teatral: extrañaba actuar y hallaba que estatuar era parecido, más, no lo mismo.

Tomamos pues la valoración, por un lado, como la operación de asignar valor a la tarea de estatua viviente en tanto hecho artístico-teatral, y a la tarea del actor que la desarrolla como una

profesión de excelencia; pero también entra en la valoración su traducción en términos de economía laboral.

Luego de tantos años de trayectoria en este trabajo, resulta necesario dedicarle este capítulo.

Muchas veces mis abuelos, mi padre y tantos otros me reiteraban las mismas preguntas:

- ¿Trabajo?
- ¿Las estatuas vivientes trabajan?
- ¿Cómo trabajo?
- ¿ganan dinero haciendo nada?

Aún hoy nos topamos con muchos que siguen manteniendo esta supuesta e inocente duda, esta dulce inquietud.

Sí, trabajamos.

Y para sorpresa de muchos, aquí me encuentro aclarando la cuestión de que los artistas trabajamos, que las estatuas vivientes lo hacen con una poética de actuación que transcurre entre quietudes y movimientos en algún espacio público.

Trabajan.

Trabajamos

Y por ello ganamos dinero, y lo hacemos sin cobrarlo. Simplemente disponemos de un objeto recaudador, la alcancía, que recibe aportes voluntarios; por ello este objeto, forma parte de nuestra poética.

A sabiendas de que en este mundo capitalista, la relación de tiempo, esfuerzo y trabajo invertidos en la tarea artística es distinta a otro tipo de tareas. Sabiendo que trabajar desde el deseo nos enmarca a los seres humanos en un estado de paz y libertad con uno mismo. Haciendo lo que nos gusta y siendo felices por esta elección, es que vamos a favor de nuestra corriente, vamos a favor nuestro, mientras el mundo nos mira como rebeldes, como quienes vamos contra la corriente.

EL TRABAJO DEL ACTOR

*"Los artistas somos locos,
valientes y rebeldes".*

David Ackert

Y sí, hay que ser valiente para ser artista. ¡Ayer, hoy y siempre! Locos, valientes y rebeldes resultamos necesariamente imprescindibles en la vida cotidiana de cualquier sociedad.

Somos imprescindibles, más no "medibles", más no "útiles". Desde todos los tiempos que existimos le dedicamos nuestra formación, esfuerzo, tiempo y producción al mundo. Y lo hacemos por decisión, por fuera del sistema y de los trabajos normales. Lo hacemos con el corazón en la mano, con el arte como necesidad imperante en este mundo cada vez más deshumanizado, donde muchos se asfixian esclavos de los deseos de otros. Donde los tiempos de trabajo se cuentan por horas encerrados en oficinas, nosotros los contamos por tiempos en contacto con otros, en un espacio público, muchas veces destinado al paseo único y fragmentario de aquellos trabajos normales.

Ahora que es más rápido conectarnos virtualmente mediante algún móvil, nosotros proponemos la sencillez de cruzarnos, aquíetarnos, mirarnos a los ojos, respirar y contemplarnos: con ese hecho artístico en cercanía, nosotros nos vemos reflejados en ellos, aprendemos de sus modos de contemplarnos. Como manifestación artística más humana al alcance de todos, resultamos imprescindibles, reitero, inútilmente imprescindibles. Y pararnos a vivir la vida, nuestra propia vida, desde aquí, es nuestra razón de ser más genuina.

¿Sabrá la gente con todos los rechazos que tenemos que batallar día a día? Recuerdo gente que pasó susurrando, también hubo quien a gritos desde el auto le dijo a la estatua, me dijeron a mí:



— ¡Andá a trabajar!

¿Sabrán del desafío de afrontar este tipo de trabajos temporales, dependiendo de la propia producción, de la venta del espectáculo y también de los factores climáticos que sorteamos día a día, para sostener durante temporadas, años y—algunos de nosotros— hasta décadas, este hacer teatral al alcance de todos?

¿Sabrán la cantidad de expresiones cargadas de falta de respeto que nos espetan una cantidad innumerable de personas que creen que debemos realizar “verdaderos trabajos”, transmitiéndonos —mediantes expresiones muchas veces soeces— sus propios miedos laborales?

Nuestros miedos rondan más bien en no perder la creatividad ante esas adversidades, a sabiendas de que el dinero es consecuencia de lo realizado y que lo realizado parte del propio deseo.

No tenemos miedo a no trabajar o a no ganar dinero. Sabemos que vamos a trabajar, y si las condiciones no están dadas, las generamos. Sabemos también que por ello percibiremos un dinero y si no es suficiente generaremos nuevas estrategias de producción, promoción y defensa de la tarea.

Y aquellos valores de una “vida normal” (una casa, un coche, otros) los generamos, más tarde que temprano, con el hacer lo que nos gusta, y así esa recompensa nos hace libertariamente felices.

Somos artistas que por nuestros sueños lo damos todo, y el sacrificio es aquí una elección para cumplir nuestros sueños. Estamos dispuestos a una intensidad entera porque entendemos que un fragmento de actuación, que un instante en el tiempo de conexión, de convivio con otro, lo vale.

De hecho este libro es la interpretación y análisis conceptual de un cajón lleno de estos instantes en los que atesoro haberle robado el alma a los públicos, en los que toqué sus corazones y ellos el mío, instantes de conexión profunda.

Por tan solo uno de todos estos instantes, vale volver a estatuar una vez más, incluso en aquel instante en el que un señor desde su auto le gritó a la *estatuita*: "¡Andá a laburar, atorrantal!".

Instante que se repitió con distintos públicos en distintas ocasiones, palabras más, palabras menos. Sí, incluso aquel instante que en un principio me hizo sentir cierta vergüenza por mi tarea y luego me permitió desde la resistencia a esos improprios, sentirme poderosa de saber que al terminar la jornada, llegaba a mi hogar con una buena paga por ese "no trabajar".

Incluso aquel instante de aquel día de la primera década de dos mil, en el que me enteré que a más de 600 kilómetros de Bahía Blanca, el gobierno de De La Rúa detuvo a estatuas vivientes que se encontraban trabajando en el barrio de San Telmo, mientras el mismo gobierno, usaba sus imágenes para postales de la ciudad de Buenos Aires, que los turistas compraban.

Sin embargo, también hubo muchos otros instantes de conexión y de entrega de almas, con el corazón en la mano, entre los públicos y la artista, vale aquí pasar por algunos:

Fin de semana, atardecer de un viernes. La señora cargada con bolsas de compras de la Cooperativa Obrera, me observa de frente y comienza a relatar sin pausa todo su sentir: "Querida, ¿qué hacés sola acá? ¿Por qué estás tan quieta? ¿Quién te acompaña?, ¡querida!".

Deja sus bolsas a los pies de la *estatuita*, desaparece y vuelve con una silla, se sienta al lado y me hace compañía, mientras me cuenta qué va a hacer de cenar, que nadie la espera en su casa, que quizás el domingo vengan sus nietos y por ello va a preparar manzanas asadas.

La *estatuita* que había merendado hacía ya cuatro horas, el olor a manzanas asadas dulces comenzaba a estrujarle el estómago, faltarían como dos o tres horas más para meter un bocado en él.

Esta escena se repitió durante varios viernes seguidos, ella me dejaba como escondido en el banco un paquete de galletitas,

un alfajor y hasta unas mandarinas, pero nunca dejó dinero en la alcancía. Aquí, a esta bella señora el valor de la tarea le pasaba por el alimento, ¿sería que en su imaginación rondaba la posibilidad de que esta *estatuita* estuviese pasando hambre?

Cierto es que ella le hacía compañía a la *estatuita*, cierta también, la soledad de la señora. Cierta también la expectación del público: ya no solo miraba a la *estatuita*, sino también a la señora. ¿Qué imaginario surgían en esos públicos, al ver la escena completa?: ya no era solo la *estatuita*, era la *estatuita* y al lado la señora sentada con sus bolsas de compras.

Otra historia que recuerdo sucedió un día de semana, en la vereda de la plaza Rivadavia, donde la *estatuita* acomodó su alcancía y comenzó su producción. Luego unos niños se sentaron en la vereda a observar. Los conocía, los había visto muchas veces pasar vendiendo. Luego de divertirse con cada uno que dejaba su dinero y con los gestos que realizaban, tanto la *estatuita* como los espectadores, desaparecieron.

Los busqué con la mirada. Luego volvieron, se pararon enfrente y con los dedos sobre la boca, me hicieron el gesto de silencio, se agacharon y escondieron algo en el banco de la *estatuita*...

Recuerdo que era ya de noche cuando terminé, me fui sacando el maquillaje y en alguno de los puestos de artesanos amigos de ese entonces, me convidaron un mate, de esos calentitos y reparadores luego de una jornada de trabajo y en un atardecer con aires del sur... Mientras seguía acomodando los elementos y vestuarios de la producción, descubrí un alfajor con una nota: "pa' la linda".

Listo. Mi corazón explotó. Me encanta esta tarea. Me encanta que les encante. Agradezco sus aportes. Agradezco que agradezcan. En aquellas épocas de peatonal, plazas y parques, la alcancía era motor de movimiento, cierto es que el cartel que exhibía, rezaba: "Su aporte genera movimiento". No estaba determinado cuál era ese aporte. Bien podían ser galletas, manzanas,

una carta, un dibujo; y en todo caso si se trataba de dinero, en monedas o en billetes, tampoco se determinaba el monto de ese dinero. Al menos en el mío no. Aunque pude ver otros carteles de colegas que inscribían la leyenda de tanto dinero por una foto.

Diez años después, a fines del año 2015, mi amiga y colega, Judit Eliosoff Ferrero estrenó su estatua viviente y rechazó la alcancía como motor de movimiento. Lo hacía con fundamentos surgidos luego del transcurso del seminario que coordiné aquel mismo año, cuestionando la relación de respuesta inmediata por parte de la artista al aporte del público depositado en la alcancía; problematizando así a la alcancía como objeto motor de movimiento y decidiendo realizar sus poéticas de actuación más allá de los aportes del público.

Poniendo toda su corporalidad a disposición senso-perceptiva del espacio, del tiempo y de las personas, encontrándose sensible al caer de una hoja, al acercamiento del perfume de alguno, al registro del propio peso en el pie derecho durante más tiempo de lo estimado, en ningún momento giró su senso-percepción en la escucha y observación del momento en el que ocurrían esos aportes.

Son éstas algunas de las cuestiones, algunos detalles propios del quehacer de una estatua viviente. Pequeños detalles de un tiempo en la vida escénico cotidiana de una estatua viviente.

Aquí pongo en duda que los públicos sepan de ellos, quizás la sospechen, ¿pero qué ven?

Aquella tarde de estreno escuché que decían que la estatua de Judit se trataba de un "cuerpo inerte, quieto, que nada hacía", se preguntaban cómo podía ser que "esa chica" no respondiera a esos aportes en la alcancía. La mayoría tuvo esta mirada y entonces surgieron las quejas y hasta los reclamos del público para que se moviera, o no, según lo que ocurriera en su alcancía.

Esta decisión osada, por parte de la artista, trajo éstas y tantas otras contradicciones, no solo en los espectadores, sino también en

sus compañeros. En mí la intriga de cómo iba a suceder ese convivio, y finalmente ante la contradicción del público, la pregunta: ¿por qué, cómo y dónde se encuentra establecido que el artista debe agradar, complacer y hasta responder a los deseos del público generando espacios de supuesta armonía entre ambos?

Más bien Judit como artista nos vino a problematizar lo ya establecido por muchos de los que decimos conocer el quehacer de una estatua viviente. También me vino a generar el deseo enorme de curiosear y volver a poner el cuerpo como artista que estatúa y desde este nuevo modo suyo de abordar una poésis con el objeto alcancía.

Esta experiencia me agrega una reflexión más, en relación a los códigos. Vivimos rodeados de códigos, hay códigos para todo. Pueden estar explícitos o implícitos, pero los hay: que la puerta del baño se cierra al entrar, que cuando sube una anciana al transporte se le da el lugar, que los papeles van al tacho, que se saluda al entrar, que las damas primero, que la estatua se queda quieta siempre, al menos, claro, que le pongan una moneda.

Códigos, costumbres, hábitos, cortesías.

El público se ofuscó, y entendió como descortés el hecho de que la artista propusiera una poésis propia que para nada cumplía con los códigos establecidos implícitamente desde que la estatua viviente nació.

Sólo me queda esperar que la artista continúe y me permita observar cómo resuelve el código de la alcancía como objeto poético y recaudador. Hay tiempo, tenemos toda una vida para el desarrollo de los deseos y los desafíos.

¿Será que la alcancía aún hoy se relaciona más bien al pedido de limosna que como un recurso de la poésis de la actuación y de la remuneración económica de la tarea?

¿Será que esto de estar a la intemperie, solos y en la calle se relaciona más al desamparo y a la desprotección, que a

la decisión, por parte de los artistas, de habitar los espacios públicos como espacios de trabajo cercano a los transeúntes?

Pues, si así es, deseamos que se tome nota de las cuestiones planteadas anteriormente.

¿Y qué sucede a la hora de dar cuenta de un cachet como artistas contratados?

¿Artistas contratados? ¿Estos locos, valientes y rebeldes?

¡Ay! ¡Qué dolor de cabeza le traen estos planteos a los gestores culturales, empresarios y comerciantes, privados o estatales!

Luego de casi veinte años de contacto con ellos, me queda la impresión de que piensan que todo lo pueden adquirir con solo solicitarlo. Que gracias a sus convocatorias nos promocionamos, nos hacemos conocer y que por ello debemos presentar nuestra labor gratuitamente, sin cobrar nada de nada, y como al pasar, te dejan poner la alcancía.

Pues bien, este es el momento de plantear otras cuestiones en relación a la valoración de nuestro arte mediante la paga de un cachet. ¿Cuáles serían los criterios de valoración que surgen en relación a la paga de un artista?

En el caso de las estatuas vivientes, debemos manifestar que nuestra oficina de publicidad es el mismo espacio público, ahí mismo nos damos a conocer, nos promocionamos.

Nuestra creatividad la manifestamos en nuestros carteles que dejan ver no solo el nombre del personaje sino los datos para ser contratados, también dejamos volantes o tarjetas con nuestros datos.

El cachet puede surgir como la paga por el trabajo desarrollado en ciertos eventos de organización estatal o privada. Una paga coherente en relación directa con la formación, elementos y mano de obra de la producción que el artista ha invertido para el estreno de su estatua viviente y en relación directa, claro está, con la presentación en sí misma.

Trabajamos por decisión, por elección; una elección que sucede por amor al arte. Y aquí es donde radica el comienzo del conflicto: elegimos el arte por amor, sí. Pero al menos para muchos de nosotros, esta elección en nada se relaciona con la intención de trabajar gratis

Y si bien el conflicto de la paga de artistas existe en todos los lenguajes artísticos, es claro que deseo aquí naturalizar el hecho de que la profesión de estatua viviente necesita y merece una paga por su labor.

PROFESIONALIZACIÓN TEATRAL

“... el actor es un hombre que trabaja ofreciendo su cuerpo públicamente. Si lo hace sólo por dinero o para obtener el favor de su público su oficio se acerca a la prostitución...”.

Jerzy Grotowski

Decía que se percibe una paga, más no se cobra por la tarea. ¿Cómo es posible entonces obtener dinero?

Una estatua viviente pone una alcancía como un modo más humano de percibir el dinero por su quehacer, y no como muchos suelen asociarlo, más ligado a la mendicidad. Se trata de una alternativa de financiación de la producción artística que se desarrolla durante varias horas y logra una suma importante con el aporte mínimo de cada persona.

De hecho, cuando decidí abandonar mi “trabajo normal”, por aquel entonces, vendedora de una editorial muy conocida de la ciudad, lo hice sabiendo que el dinero que iba a obtener haciendo de estatua viviente, rondaría entre un 40 a un 50% menos, pero que las horas invertidas serían también notablemente menores.

Había hecho mis estudios económicos al respecto: sabía que los días de semana ganaba un monto y que los fines de semana otro, un tanto superior; que si separaba un porcentaje de lo obtenido el fin de semana podía tener una reserva, no solo para los días en los que el clima me impidiera salir a trabajar, sino que también podría decidir estar junto a mi hijo en nuestro hogar, disfrutando de la crianza con un poco más de calidad de vida que la que el trabajo normal me permitía.

Sabía que ese era el principio y que todavía debía sumar, a esa reserva, los eventos en los que me contratarían. Y resultó que entre esos porcentajes y montos podía tener una constante económica.

Sí, una visión a futuro de un sueño que se cumplió: trabajar de estatua viviente y generar con ese trabajo una actividad profesional.

Profesión que se gestó desde la confianza básica de que esta actividad iba a ser realizada por mí gratuitamente, iba a donar mi arte, iba a estatuar, más allá de las adversidades antes mencionadas y más allá de los posibles aportes, confiando en que el público iba a hacer su aporte, en lo colectivo de este aporte, en esa constante económica y hasta en superar esa constante. Profesión que se gestó en un contexto socioeconómico en el que bien se podía predecir otros caminos para la *estatuíta* de la peatonal.

En el 2001 cuando las carencias económicas afloraron; entre mendigos y vendedores ambulantes, la *estatuíta* vino a pedir ser reconocida y valorada. La *estatuíta* vino a pedir retribución, más no a mendigar, sino a confiar en la voluntad del colectivo social. Vino a proponer un intercambio justo, a ser una artista al alcance de todos, trabajando ahí, en el mismo lugar por donde pasa la gente.

Aunque para ser sincera, jamás sospeché la magnitud de lo que sucedió luego, de lo que sucede hoy.

Después de trece años de estatuar en los espacios públicos, recién en el año 2013 recibí como una revelación, de boca del Dr. Carlos Fos¹, la afirmación de que “¡esto es teatro!”.

Sabía que era arte, pero teatro, no; lo intuía, pero solo eso. Necesité la palabra legitimadora de aquel hombre generoso que puso todo su potencial como antropólogo, crítico e investigador teatral al alcance de mis manos. Y así, todo aquello que yo no sabía explicar, lo sabía el teatro, porque “el teatro sabe”.

Y recordé las palabras de mi hijo cuando sus compañeros le preguntaban:

— Tu mamá ¿de qué trabaja?

— De estatua en la peatonal.

Él sabía que estatuar era mi trabajo.

Esa palabra legitimadora la necesité yo, como la necesitaron otros colegas teatreros.

Ahora recuerdo que en algunas oportunidades, así como en cada Encuentro, mi padre, por entonces, insistía en acercarse, cebar unos mates, felicitar y darse a conocer como padre, valoración que acepté, agradecí y abracé. También lo siguen haciendo mis hermanos, mi sobrino y mi madre que miran asombrados las enormes posibilidades estéticas de esta disciplina.

EL CUERPO DE LA MUJER EN LA TAREA DE ESTATUA VIVIENTE

Este apartado surge porque el cuerpo de la mujer aún hoy es visto como un objeto y por los improprios que la *estatuíta* ha

¹ Historiador e Investigador Teatral. Doctor en Antropología teatral especializado en ritual y teatro. Fundador y Corresponsable del Centro de Documentación de teatro y danza del CTBA, Teatro Gral. San Martín. Con más de treinta libros propios. Socio fundador y presidente de la AINCRIT (2008-14).

recibido a lo largo de las presentaciones en espacios públicos y en eventos. Claro está que aquí dejo de lado a los colegas varones ya que la exposición de su cuerpo en actuación, merece otra mirada y no la que aquí pretendo desarrollar.

Me ha tocado tener que llamar a personal de Seguridad en la fiesta de fin de año de un banco muy conocido haciendo señas con mis brazos, porque uno de los invitados quería besarme en la boca; en una entrevista Bocacci² me contó que escuchó “a muchos espectadores decirle a la estatua viviente que era la mujer ideal: quietita y callada, blanca y pura”.

Yo he tenido que presenciar cómo mi padre salía a correr a un hombre que casi me tiró de mi pedestal por tocarme el culo cuando estaba actuando de estatua viviente. Lo más triste fue que por entonces, en los años de la década de 2000, yo sentía que a pesar de ese agravio, me debía quedar quieta, que debía continuar a como diera lugar, que nada ni nadie podía perturbar a la *estatuita*. Muchos años después, mis colegas Lurdes Romero y Sol Di Lernia, me tomaron de la mano y juntas fuimos a denunciar hechos de este tipo. Los que a ellas les tocó vivir, se denunció, incluso uno de los hombres involucrados fue preso. Sí, hubo hombres que a lo largo de la historia de las estatuas vivientes quisieron abordarlas sexualmente.

En esta sociedad donde el mensaje del cuerpo de la mujer cumple parámetros estéticos, casi inalcanzables, que se replican constantemente y donde no es novedad la cosificación de la mujer, tildar de desagradables estas experiencias es poco, es falso. Lo propio es denunciar esos abusos.

Esta violencia que puede resultar casi imperceptible, nos somete a todas las mujeres. Esos hechos dan cuenta de la transmisión y reproducción de la dominación, desigualdad y discriminación en las relaciones sociales, naturalizando la subordinación

² Entrevista realizada por la autora.

de la mujer en la sociedad. Hay que contarle. Hay que cortarlo.

El 6 de marzo de 2002 en el marco de los homenajes por el día de la mujer, acepté gustosamente feliz la invitación a “ser la escenografía viviente” de un programa televisivo de canal abierto, uno de los más exitosos de la ciudad. Recuerdo que me encontraba feliz por compararlo con lo que había sucedido hacía muy poco en el programa de inauguración de “Badía y compañía” —segunda etapa—. Uno sucedía a nivel nacional, el otro a nivel local y los conceptos sobre dónde colocar al arte eran similares: una estatua viviente en función puramente ornamental. Y así sucedía también por parte nuestra como hacedoras de este arte.

Sin embargo hoy, desde esta mirada y luego de muchos años y tantísimas experiencias, me cuestiono. Este tipo de presentaciones nos dan el lugar de una simple escenografía, de un objeto, de una cosa. Obviamente, por entonces aún no estaban dados los pasos de la profesionalización, de la legitimación como hecho teatral liminal, como lo estoy transitando hoy.

Esta es la diferencia.

Aquella presentación en el programa televisivo corresponde a los principios de mi profesión y a meses de comenzada la crisis sociopolítica y económica del 2001; principios de la tarea donde estaba siguiendo una vocación por pura intuición: quería ser estatua viviente, trabajar de ello, ser empleada de mí misma, y ahí la televisión se me presentó como una gran vidriera, como una oportunidad laboral de que me vieran miles de personas, mientras duraba el programa y les entusiasmara la idea de contar con una estatua viviente en un cumpleaños, aniversario o evento social o cultural.

Y si bien hoy día se sigue conociendo el arte de muchas estatuas vivientes poniéndolos como fondo de un programa televisivo muy visto, ahora algunos artistas que nos dedicamos profesionalmente a esta tarea hace ya varios años, pretendemos una

categorización más, pretendemos ocupar los escenarios teatrales y no ya las recepciones sociales; entendiendo a los escenarios teatrales como los espacios principales y no solo los del costadito, los del fondo o la entrada de éstos.

¿Cómo sería esa ocupación de los escenarios teatrales? En principio una composición escénica donde las teatralidades paseen por las poéticas de actuación de las estatuas vivientes, como una evidencia más de nuestro modo de manifestar esas teatralidades.

Aquella experiencia también me hizo problematizar sobre los conceptos y preconceptos en relación al género femenino en particular.

En aquel programa televisivo, se festejaba y hasta homenajaba a las mujeres de la ciudad. Se las convocaba, se les regalaba un ramo de flores, se las admiraba por su condición hasta la cosificación.

La misma vivencia obtuve en otros programas como "Código Femenino" y "A puertas abiertas". En esas oportunidades la televisión nos mostró como una decoración.

La máxima expresión de cosificación sobre la mujer de la que fui cómplice, sucedió cuando actué de maniquí viviente, vistiendo las ropas de ciertos comercios o portando los objetos o accesorios de otros.

Ya había realizado muchas presentaciones cuando comprendí que el maniquí era una representación de una imagen del cuerpo ideal a tener u obtener. Si somos este cuerpo, el de cada una, y al cuerpo no lo obtenemos, pues cuerpo somos; ofrecer una imagen femenina como modelo estético idealizado para la mujer de la ciudad, como un canal de comunicación con el consumidor, solo consigue generar estereotipos para la sociedad femenina, creando ideales de belleza, construyendo una imagen falsa del cuerpo femenino.

Hoy es momento de plantear una evolución en cuanto a la mirada de los otros sobre la tarea de la mujer en el arte en general y de la estatua viviente en particular. Es época de la reivindicación de la mujer como sujeto de derechos y de la profesionalización de la estatua viviente como un hecho teatral y es nuestra intención que todos los sectores socio culturales lo comprendan.

Debemos comprender que el trabajo artístico en espacios públicos no nos desmerece como mujeres ni como actrices y que debemos tratar de generar políticas culturales que brinden contención, amparo y protección a ese cuerpo de mujer expuesto en la calle.

Una mujer en la calle, sola.

Una mujer en la calle trabajando.

Una mujer en la calle, callada.

Una mujer en la calle que al pasar un transeúnte le guiña un ojo o le regala una sonrisa.

Una mujer en la calle, mayormente quieta.

Una mujer en la calle bien podría ser una prostituta o una estatua viviente; bien me lo han hecho saber algunos hombres.

A esta altura de la historia, de mi historia, esta actriz, esta estatua viviente precedida por una larga genealogía de mujeres activistas, sufragistas y sindicalistas da cuenta de lo mucho que nos queda por hacer, de lo mucho que seguimos y seguiremos luchando por la aplicación concreta de todos nuestros derechos.

De la necesidad del desarrollo de políticas reales y efectivas que ayuden a conseguir una sociedad libre de violencias contra las mujeres y niñas y de la expansión de espacios donde se reflexione acerca de los distintos modos de violencia de la que somos víctimas.

De la sororidad que nos permite ir avanzando abrazadas y del deseo de movilizarnos en libertad por todos los espacios y a todas las horas. De que defendemos el trato respetuoso e igual hacia todas las trabajadoras en general y hacia las actrices en particular, con

la clara convicción de desnaturalizar el machismo instalado en los distintos ámbitos sociales y laborales.

Una mujer trabajadora trabaja.

Una actriz en la calle actúa.

Una estatua viviente en la calle *estatúa*.

Merecemos ser valoradas en estas tareas.

LOS NIÑOS COMO ESPECTADORES

Simple, espontáneos y generosos. Uno de los públicos más amados y más temidos, precisamente por su propia espontaneidad, si bien varía según las edades y las capacidades afectivas y cognitivas de cada niño.

Recepcionan desde la emocionalidad aquello que observan y por ello se entregan apasionados y maravillados a la expectación, aún si esta sucede en un espacio público donde existen vendedores ambulantes, vidrieras y otras personas que los pueden distraer.

Los identifica no tener preconceptos, el interés inmediato o el aburrimiento también inmediato; se suben al barco ficcional y se dejan llevar o se impacientan y se bajan con total soltura.

Tanto como estatua viviente y tanto como espectadora, el grado de convivio que alcanzan los niños con este hecho teatral me ha intrigado y me ha cautivado siempre.

—*Tienen ese gesto espontáneo que dice más que mil palabras*³.

También me cautivan esas escenas en las que hay un espectador adulto observando a la estatua viviente y a la hora de aparecer un niño, que también la observa, se produce otra expectación.

El adulto observa al niño que observa a la estatua viviente, como si ese niño fuera parte de la puesta; de hecho lo es, aunque

³ Expresión de la Dra. Nidia Burgos, en uno de nuestros encuentros tutoriales.

no sea consciente ni sea decisión del actor, ni del propio niño. ¿Será que el adulto añora en la mirada de ese niño a su propio niño interior? ¿Será que desea por un momento dejar de ser adulto y dar rienda suelta a una expectación espontánea y no tanto a aquella que guarda las formas?

Los niños, desde su conducta ingenua, generan en la expectación un juego ficcional, entran y salen de la ficción constantemente y con mucha facilidad, lo que los hace más activos, perceptivos y desenvueltos que el espectador adulto. Considero que al no tener conciencia de su rol de espectador, los niños vivencian el mundo ficcional como parte del mundo real. He podido observar a niños que bailaban delante de la estatuita, le hacían preguntas, la miraban muy de cerca y hasta jugaban a ser estatuitas ellos también.

—“Me quedaba fascinada con lo que encontraba en la mirada de los niños mirando a las estatuas, lo que ahí se generaba”⁴.

Ese estado perceptivo de los niños les permite apropiarse del acontecimiento ficcional, poético, teatral con el que se topan sin previo aviso y a su vez se escapan de él para seguir participando del convivio con el resto de los espectadores.

Los niños espectadores instauran un tipo de participación en el convivio con la estatuita que nos enseña a los adultos a percibir el mundo a través de sus ojos, que nos enseña a tener mayor disponibilidad para la puesta en suspenso de la incredulidad.

Deseo que los niños me sigan enseñando vocabulario *estatuita* y de bellas melodías como cuando esa niña de rulos me nombró estatuita, mientras me cantaba el feliz cumpleaños.

Que me sigan enseñando de ternura, como cuando esos niños me dejaron un alfajor. Que me sigan, que nos sigan dando cátedra, que nos sigan estimulando en la tarea cotidiana como lo hizo la actriz Luz Guerrero, que mantuvo vivo los recuerdos de su

⁴ Expresión de la Lic. Dianela Diz, otra interlocutora de mis experiencias.

niñez como espectadora de la *estatuíta* y de los momentos en que, siendo pequeña, en los jardines de su casa jugaba a ser estatua viviente y disfrutaba de la mirada atónita de sus vecinos, entre ellos, "los García", que se detenían a observar a una niña en estado de quietud. Esos recuerdos construyeron sus deseos de teatrar. Así fue que transitando su carrera del profesorado en la Escuela de Teatro, participó del taller que coordiné en el año 2009, donde estrenó su primera producción de estatua viviente; participando luego de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes.

Los niños, muchas veces no distinguen entre el arte y la vida. Me encanta que me sigan sorprendiendo, como lo hizo Sol Di Lernia al momento de participar del espacio Teatralidad del Silencio, el seminario de estatuas vivientes que yo dicté en 2016.

Era el primer día y cada cual se presentaba y daba cuenta de por qué había decidido comenzar este espacio de formación. Sol contó que su mamá todos los días la llevaba a la peatonal a ver la estatua y que ella ahorra monedas para cuando llegaba el momento de visitar a esa artista, que la madre no encontraba modo de convenirla de que fuera solo un momento, que pasaban tardes y tardes.

Sol era una pequeña de tan solo tres o cuatro años y dice que ahí le nació el deseo de actuar, y de actuar principalmente de estatua viviente. Sol era ya una joven a punto de egresar como profesora de la Escuela de Teatro, que se sorprendía al igual que yo de este nuevo encuentro con la *estatuíta*.

Así de espontáneos son los niños con los mundos simbólicos, así de movilizador puede ser nuestro hacer teatral en ellos.

Así de felices nos encontramos hoy con Sol, siendo colegas, ambas *estatuítas* de la peatonal y del Paseo de las Estatuas Vivientes de Bahía Blanca².

¹ Más adelante daremos cuenta de la conformación de este grupo de estatuas vivientes.

LA ESTATUA VIVIENTE, UN MANIFIESTO TEATRAL¹

Como danzarina², actriz y docente celebro los hechos teatrales y promuevo que se reconozcan. Y como principiante en esto de ser artista investigadora, es que le dedico algunas líneas al hecho teatral que propone esta actividad con una tarea que desde la quietud y el silencio nos acerca al teatro.

En los últimos años en Bahía Blanca se multiplicaron las salas teatrales, se hace teatro dentro de ellas, pero también fuera, en diversos espacios públicos. Y ahí están las estatuas vivientes teatrando en las calles y festejando uno de los momentos más mágicos que ocurre cuando el público entra en contacto con el mundo de ficción que ellas proponen desde sus puestas en escenas, invitándonos a vivir realmente el llamado *convivio* que nos enseñó a reconocer Jorge Dubatti.

Y así nos encontramos con este retazo de fiesta teatral donde una estatua viviente nos invita a ser parte desde una quietud que inquieta y un silencio que habla sobre la rebelión de los cuerpos. Se rebelan los cuerpos ante la aparente muerte que manifiesta una quietud, y se rebelan los cuerpos que en quietud, fluidamente la sangre circula por sus venas.

Es en esta actitud rebelde que los actores nos identificamos a la hora de acordar que el teatro es una fiesta y que festejamos que el teatro suceda donde sea: dentro de una sala o fuera de ella.

¹ Mi primera aproximación a este tema fue publicado, bajo el título de "Contemplación", en el *Periódico de Artes Escénicas*, 14 (55) Buenos Aires, octubre de 2017.

² Término que tomo de una entrevista a María Fux en donde ella se define danzarina por bailar su propia danza.

Una rebelión de cuerpos andantes, que nacen y son posibles en una Argentina de la postdictadura donde los vínculos democráticos habilitaron procesos creativos de alto impacto en los aspectos expresivo-comunicativos.

Este año, 2019, luego de veintisiete años de la primera estatua viviente en nuestro país, nuestra ciudad festejará el VII Encuentro entre tantos actores y públicos.

He sido testigo de esos sucesos teatrales y del festejo de muchos colegas actores de años de experiencia, manifestándose felices y hasta deseosos de que estos públicos ingresen a sus salas.

Me preguntaba en estos días si no deberíamos los actores volver a asaltar los espacios públicos como si fuéramos actores de la *Commedia* y así convidar experiencias mágicas y fantásticas, brindar momentos de contemplación más allá de las paredes de las salas.

Imaginaba crear una magnífica obra teatral que ocurra en los jardines de algunos de nuestros palacios, con los actores cerca de los públicos. Abordando desde la *poiesis*³ de la estatua viviente, que logra una síntesis de sus dramaturgias con cada público que la contempla, una poética de actuación como síntesis de las obras que se desarrollan en las salas.

Sumida en estos pensamientos se me hace presente Augusto Boal y su propuesta del teatro como esa fiesta en la que todos podíamos participar libremente. Entendiendo al lenguaje teatral como el lenguaje humano por excelencia, donde los actores hacen en el escenario exactamente aquello que hacemos en la vida cotidiana, a toda hora y en todo lugar.

³ Cfr. "El teatro es trabajo humano y la poiesis encierra en su materialidad el trabajo que la produce. Estudiar la poiesis implica estudiar el trabajo". en Jorge Dubatti, *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel, 2012, p. 54.



Los actores hablan, andan, expresan ideas y revelan pasiones, exactamente como todos nosotros en la rutina diaria. La única diferencia entre nosotros y ellos consiste en que los actores son conscientes de estar usando ese lenguaje y para ello se forman.

Hoy somos varios los actores que nos dedicamos a la tarea teatral de estatua viviente en nuestra ciudad. Realizamos habitualmente el *Paseo de Estatuas Vivientes*, como un modo de ir teatrando diversos espacios públicos.

Quedan todos invitados a estar atentos a los posibles convivios que este *Paseo* propone, porque es necesario que el teatro sume alternativas, es necesario caminar hacia otro teatro posible.

Siendo protagonista de gran parte de la historia de las estatuas vivientes en la Argentina, veintinueve años de los veintisiete de su nacimiento, he transitado lugares inhóspitos y hasta desahucados, y muchos más de plenitud convivial por parte de los bahienses que bien aceptaron, promovieron y sostuvieron este hecho teatral; mucho antes incluso que esta actriz tuviera convicciones, el público de la ciudad auspició estos hechos teatrales.

Por eso se me hizo cuerpo aquello que Carlos Fos dijo: "... la estatua viviente es un espacio baldío en la investigación teatral..."⁴.

Tan impactante fue escucharlo que sembró en mí el deseo de poder humildemente y desde mi lugar, teorizar sobre las propias experiencias y desde allí abrir el juego de esta investigación que por ser una de las primeras es de alta complejidad e inacabable.

Hay un pasaje de aquellas producciones rudimentarias a las de hoy, hay un crecimiento en las conceptualizaciones, hay un acercamiento al concepto de lo teatral.

⁴ De su exposición en el Foro de Estatuas Vivientes que realizamos en la ciudad de Mendoza, provincia de Mendoza, en el marco del Primer Festival Internacional de Estatuas Vivientes que allí realizamos.

IDENTIDAD

Creo que es momento de problematizar el hecho de que hoy, y desde hace ya un tiempo, muchos nombran "*estatuismo*" a esta actividad teatral. Quizás por la necesidad de darle nombre con un solo vocablo. Pero lo cierto es que en esa denominación el aspecto vital, lo viviente, no se encuentra.

Es por ello que considero importante designar a esta actividad teatral *estatua viviente*, con un sustantivo y su adjetivo que contienen las intenciones que hicieron nacer esta actividad: representar una escultura y a su vez contener la esencia que lo hace posible como teatralidad: la existencia de un cuerpo viviente, el del actor; atendiendo también a que este hecho teatral lo desarrolla fundamentalmente un solo actor.

Nombrar entonces Estatua Viviente a esta actividad pareciera lo más atinado, lo más complejamente completo y lo más acertadamente contradictorio.

Entendiendo por esta actividad aquella que teatra en espacios públicos con delimitación escénica, ejecutada por un actor, que manifiesta una *poiesis* atravesada por momentos de quietud y movimiento, actuando un personaje determinado.

Es entonces que para referirme a la estatua viviente lo haré posicionada en el hecho teatral. Y no como una *performance* —término inglés de inexacta traducción al español, que fue y es, atribuido a la estatua por ser insuficientes en los comienzos de esta—, sino mediante los términos de "teatro" y "drama" para abarcar la complejidad escénica en los espacios públicos.

Para describir este modo de hacer teatro recurro a los estudios de Jorge Dubatti que me permiten profundizar la identidad teatral de la estatua viviente como teatralidad liminal.

Dice Dubatti (2012:40,41): "El teatro se define lógicamente como un acontecimiento constituido por tres sub-aconte-

cimientos relacionados: el convivio, la poíesis y la expectación⁵. Me parece necesario explicitar la poíesis: es la instauración ontológica, poner un acontecimiento y un objeto a existir en el mundo. A partir de la acción corporal, el actor configura acontecimiento y produce un ente "otro" respecto de la vida cotidiana, ahí nace el personaje.

Observada desde estos sub-acontecimientos, la práctica de estatua viviente contiene:

- *Convivio*: relación actor/público.
- *Poíesis*: eje de la dialéctica escénica de la estatua viviente, una dramaturgia en armonía entre el movimiento y la quietud para actuar un personaje: una escultura, abstracta, mitológica, fantástica, otras. Para componer un personaje, una corporalidad busca la teatralidad en las intensidades de la quietud y en la proyección, dirección y recorrido de los movimientos. Intensidad y tono muscular en relación a la actuación y a las necesidades dramáticas del personaje.
- *Expectación*: el transeúnte deviene en espectador en forma consciente o no.

Hay también un espacio escénico: el espacio público o privado elegido⁶ y una producción estética: maquillaje, vestuario, objetos escenográficos, escenografía, la alcancía como "código de movimiento" y elemento de recaudación.

⁵ Jorge Dubatti. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*, Buenos Aires: Atuel, 2012, pp. 40, 41.

⁶ El público es el ámbito primero que se elige, aunque también se desarrolla en ámbitos cerrados: salones de fiestas, clubes, teatros, mayoritariamente como recepción del evento que allí se realiza. En los ámbitos cerrados ocurre la misma puesta en escena que en los espacios abiertos.

Siempre están presentes estos elementos, con sus particularidades, tantas como tantos artistas se dediquen y tantas como tantos espacios sean intervenidos por esta actividad teatral.

Dubatti⁷ nos invita también a pensar el teatro en dos categorías: teatro matriz y teatro liminal. Así la idea de Liminalidad incluye muchos fenómenos teatrales no prototípicos ni canónicos y permite descubrir fronteras internas en el teatro canónico.

Presenciamos teatro matriz cuando en los acontecimientos se reconoce la presencia simultánea de un convivio, una poíesis corporal y la expectación, cuando se cuenta con una estructura formal fundante, generadora. Y es teatro liminal cuando nos preguntamos: "¿Es esto teatro?", y observamos sin reducir lo que vemos a teatro de representación o teatro dramático. Así pues, cuando estamos ante una dimensión más amplia y abarcadora, estamos ante una manifestación de liminalidad en el teatro.

Hoy, en los Concursos Nacionales de Estatuas Vivientes que organiza la Universidad de Ciencias Empresariales en CABA y los organizados en la ciudad de Olavarría, provincia de Buenos Aires, podemos encontrar dos subcategorías que llaman categoría clásica y categoría performance; entendiéndose por clásica la representación de un personaje realizando pocos movimientos y con un mínimo contacto con el público y por performance aquellas puestas que priorizan los movimientos ante las quietudes, que incorporan sonidos (superficiales o utilizan la voz, hablada o cantada) o bien incorporan ciertos efectos especiales en sus producciones.

Será necesario aclarar que estas categorías resultan impuestas por una entidad privada y no resultan devenidas de alguna investigación, análisis o reflexión por parte de algún docente,

⁷ Jorge Dubatti, *Teatro matriz- teatro liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel, Textos Básicos, 2016.

investigador, actor o gestor en relación a nuestra tarea. Es por ello que me tomo la licencia de no aceptar estas categorías como propias para este hecho teatral.

Junto a varios investigadores del teatro argentino coincido en denominar a la estatua viviente como un acontecimiento teatral dentro de la categoría de Teatro Liminal.

Cuando digo que la estatua viviente es un manifiesto teatral, lo hago por el alto poder comunicativo que posee, pues desde un silencio envolvente y desde una quietud inquietante, produce convivio con los públicos.

La estatua viviente como un manifiesto teatral, porque con sus poéticas de actuación, que oscilan entre silencio y quietud, paradójicamente, dice mucho, aquieta tanto que nos inquieta, tanto a los actores que la interpretan como a los espectadores que la contemplan.

Viene a inquietarnos con su modo de hacer teatro: su presencia impone un ritmo corporal totalmente diferente al de los espectadores transeúntes; incluso un ritmo escénico diferente al de los hechos teatrales que ocurren en el espacio teatro.

Aquí los artistas permanecen en estado de movimiento latente, de quietud aparente, invitando al espectador a una sorpresa: el inicio del movimiento. Y en esta espera del movimiento, muchas veces cargada de cierta tensión, se genera ese mismo estado de quietud aparente en el cuerpo del propio espectador. Este es un estado de contemplación que le sucede a quien se lo permite.

En este capítulo profundizaremos sobre este manifiesto teatral, potencialmente sociopolítico, no solo por las transformaciones que suceden en los contextos en donde se desarrolla, en los públicos que lo expectan y en los actores que lo realizan, sino por ser una teatralidad nacida en la Argentina de la posdictadura.

ESPACIO ESCÉNICO

Aquí me nace otra inquietud: ¿cómo y por cuáles factores se encuentra delimitado el espacio escénico de la estatua viviente? En principio podemos decir que se trata del espacio físico que ocupa la estatua —horizontal y verticalmente— con sus miembros extendidos cuando está en su pedestal.

Luego nos encontramos con el espacio del espectador que podríamos decir en principio que se trata de aquel que se encuentra por fuera de la actuación, pero que se cruzan y homogeneizan en el momento en que sucede una poésis de acercamiento entre actor y espectador.

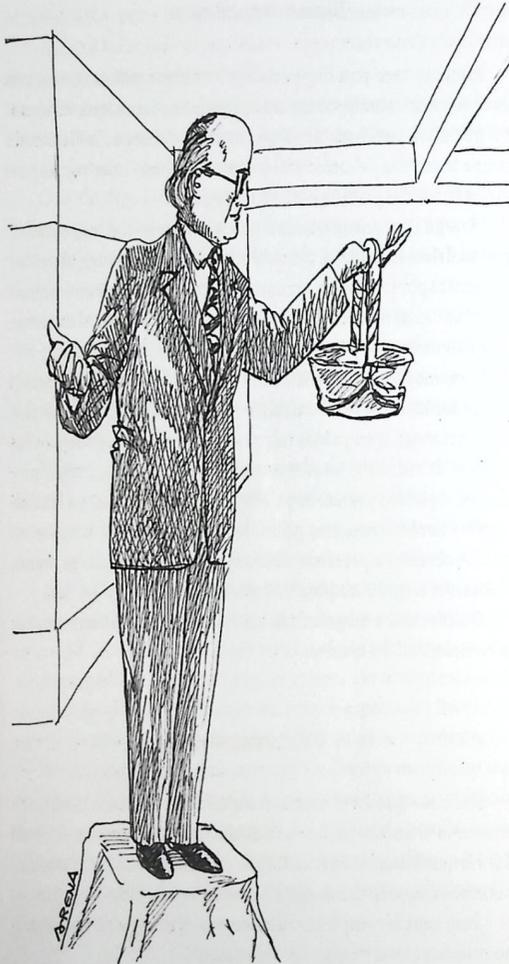
Tenemos un público itinerante que si lo comparamos con el que asiste a una sala teatral, se puede ubicar, en plateas (los más cercanos), o en palcos (algo más retirados), algunos en las veredas de enfrente (unos metros más alejados) y también primeros, segundos y terceros palcos (personas ubicadas en los balcones) y también tenemos gallineros de alturas considerables: he podido observar a personas ubicarse en balcones, mate en mano, a observar lo que sucedía allí abajo, en la peatonal.

Quizás resulte exagerado llamarlos público, pero bien expresa la complejidad del asunto.

EXPECTACIÓN

Mientras que en el teatro matriz la duración de la obra se encuentra preestablecida, aquí la actuación de una estatua viviente dura lo que el actor, las circunstancias del contexto socio ambiental permiten o aquello que el agente externo intente habilitar o no.

Pero aquí lo complejo radica en que el tiempo de actuación no coincide con el tiempo de expectación.



Si bien siempre hay un espectador observando y por lo tanto siempre habrá una expectación mientras sucede la actuación, no siempre es el mismo espectador, por lo tanto no es la misma expectación y por consiguiente tampoco es la misma actuación.

Y a su vez la variedad del tránsito, estadía y cantidad de público que observa son factores que inciden en esta actuación tan particular.

Entonces bien podemos decir que contamos con una expectación en general, como aquella que sucede mientras ocurre la puesta en escena del actor, y que también contamos con tantas expectativas como tantas personas estén observando un espectáculo al que no decidieron asistir por voluntad propia y al que por tanto no le han prefijado un tiempo determinado; pero también podemos afirmar que contamos con la expectación de la expectación. Ciertos públicos al momento de comenzar con sus propias expectativas adoptan una gestualidad particular, convocante y digna de ser observada (por ejemplo los niños que espontánea e inocentemente aceptan la "realidad" del personaje); entonces aquel espectador que observaba a la estatua viviente, pasa a observar esa particular expectación sobre esa estatua viviente.

Entre las particularidades de expectación podemos dar cuenta de personas que se han quedado tanto o más tiempo en quietud que el propio actor durante la expectación, que ciertos espectadores han variado su postura corpórea en vertical (los hombros comienzan a aflojarse, el eje corporal se inclina levemente hacia la estatua como si ésta tuviera un imán), otros comienzan una especie de conversación, confesiones de sus vidas y hasta cuestionarios que entre ellos mismos responden: "¿Cómo hacés para mantenerte callada?", o "¿Tanto tiempo quieta?", "Debés estar cansada", y en algunos casos, incluso intervienen en la postura del mismo actor intentando modificarla, y algunos ¡hasta lo empujan!

Recuerdo cuando en una ocasión un atrevido espectador en una fiesta en un salón, aprovechó que yo había terminado mi tarea como estatua viviente y había dejado mi pedestal y mi canasta. Velozmente se subió al pedestal y tomó la canasta —quizás desde la burla o el desafío que muchas veces provoca la estatua, eso de “Yo también puedo”, “¡Bah! si no está haciendo nada”— aquel espectador decidió imitarme, y con su saco y corbata, pasó de ser espectador a actor, representando una imagen para mí muy amorosamente graciosa.

A las distintas personas que me preguntan cómo hago para quedarme quieta, le derivó la pregunta: ¿cómo sabés que estoy quieta? y ¿cómo sabés cuánto tiempo lo estoy?, pues porque vos también me has observado en quietud y todo ese tiempo. Entonces resulta aún más sorprendente que sea el espectador quien logre esa quietud y no tanto un actor que se ha preparado especialmente para lograrlo.

Sobre los comportamientos que los espectadores deberían tener a la hora de estar esperando se ha escuchado mucho. En el espacio teatro tradicional se encuentra establecido incluso dónde y cómo debe observarse la obra, más allá de las variantes que los actores o ciertas obras decidan; en un principio, al menos físico, se encuentra establecido.

Ahora bien, a la hora de esperar la actuación de una estatua viviente, el público no se encuentra con ninguna boletería que marque los preliminares a la observación, tampoco una cómoda butaca numerada donde sentarse y pasivamente observar; incluso esa maravillosa espera de que se abra el telón, aquí no sucede, más bien se trata de un encuentro con la obra ya comenzada vaya a saber cuándo y cómo.

No hay sorpresa del inicio de la obra, más bien hay un comienzo sorpresivo de la expectación: estoy siendo espectador sin haberlo decidido conscientemente. Y ese espectador no está

siendo cualquier espectador, pues si no es protagonista en algún sentido, de la puesta en escena que observa, no suceden las poéticas de actuación.

¿Cómo es que el espectador se torna protagonista? Haciendo foco en la observación, siendo correspondido por el actor o no, ese estar ambos de cuerpo presente y que se ha denominado convivio. Y también cuando decide realizar su aporte en la alcancía. Ambos momentos resultan particularmente memorables a resultados de ese convivio tan particular que logran la estatua y el espectador.

Pausar en continuos movimientos y movimientos interrumpidos por pausas que simulan una quietud aparente, suspendidos sobre tarimas flotando sobre suelo firme. Estatua pero viviente. Quietud en movimiento y un recorrido infinito de emociones catapultadas a todo el ser implosionan; un estímulo externo modifica su quietud, preciso y corto movimiento los deja cara a cara con sus miradas cruzadas. Se vieron, ella con su mirada quedó estatuada, y él, estatua, pero viviente, con absurdos movimientos comenzó a actuar la mejor función representada. El quedó debajo, contemplando, y ella, estatuada⁸.

Ruben Dambrosio

Amanda Parker por su parte, señala que esa intensa conexión de miradas muchas veces se da con personas solitarias que parece que hace mucho que no han hablado con nadie y siente entonces que sus ojos le dicen a esa persona: “Gracias, te veo” y los ojos del espectador, le responden: “Nunca nadie me ve. Gracias a tí” (Parker, 2013).

⁸ Aporte de Ruben Dambrosio, estatua viviente de Bahía Blanca.

GLOSARIO⁹

Dado que en el diccionario no figura el compuesto *estatua viviente*, con este glosario pretendemos llenar ese vacío de la palabra escrita y darle significado desde la propia experiencia a un hecho que hoy tiene su propio espacio en la escena teatral.

Aquí nos encontraremos con conceptos, palabras y expresiones que son comúnmente utilizados en el contexto específico de una estatua viviente, incluso algunas de ellas no se encuentran en un diccionario. En estos años he ido agregando entradas al "*diccionario personal*" en cada ponencia y en cada seminario; aunque entiendo hoy, que ya no es personal, sino propio del colectivo de estatuas vivientes.

Recorro entonces al Diccionario de la Real Academia Española cruzando estos conceptos con la información generada a partir de las entrevistas realizadas a personas involucradas con este hecho teatral, entendiendo esta tarea de búsquedas y cruces conceptuales como una gran *aventura estatística*.

ESTATUÍSTICA

El término estatística aparece en libros relacionados a las esculturas del romanticismo donde aparecen más bien como cosa inerte, apartada de cierto movimiento y dinamismo. Se relaciona con aquellas esculturas que se observan en los cementerios u otras que son monumentos fúnebres de ciertos personajes de la nobleza, relacionando a las esculturas con la muerte.

Sin embargo la connotación que actualmente toma en este caso la expresión *aventura estatística*, está más bien relacionada

⁹ *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario. Actualización 2017.

al movimiento que se genera en torno los múltiples quehaceres que esta tarea teatral incluye, entre ellos, el hecho de que una estatua viviente escriba sobre las mismas.

ESTATISMO

Según el diccionario, *estatismo*, se encuentra relacionado a la inmovilidad de lo estático (en función de que no se mueve, no cambia, ni evoluciona). Es la cualidad de lo que permanece en un mismo estado o lugar.

Lo he escuchado en la voz de una artista chaqueña, Micaela M. Segovia Baldi, quien comenzó su tarea teatral de estatua viviente a los ocho años y entendía al *estatismo* como la virtud de la estatua viviente de quedarse quieta el mayor tiempo posible.

ESTATUANDO

Se trata de un gerundio, da cuenta del actor que se encuentra realizando la tarea de *estatuar*. Por ejemplo: *Mientras estaba estatuando pude escuchar los pájaros*.

ESTATUAR

Según el diccionario, significa 'adornar con estatuas'. Y aquí es una de las acepciones con las que nos encontramos en pleno conflicto.

Las estatuas vivientes, en la actualidad, lejos están de ser solo un adorno en alguna recepción de un salón, de un teatro, o en un evento social o cultural.

Nosotros utilizamos el verbo *estatuar* como la acción de actuar determinado personaje en situación de estatua viviente y alude también a que esa acción determina el estado del actor. La hemos derivado del *teatrar*¹⁰, que acuñó Mauricio Kartun diciendo que ningún otro verbo puede dar cuenta más acabada del arte de hacer teatro.

ESTATUARIA

Según el diccionario proviene del latín *statuarius*: 'artista que hace estatuas'. Lo determina como el arte de hacer estatuas.

Nosotros como actores construimos personajes muy variados en situación de estatuas vivientes. Y aquí rescato la iniciativa de una colega chilena, Evelyn Acevedo Peña, que denominó "Estatuaria" al seminario de formación que coordinó con el objetivo principal de producir estatuas vivientes en Santiago de Chile.

Podríamos decir entonces que tanto Evelyn como otros formadores de esta actividad teatral, "*hacemos estatuas*".

ESTATUA VIVIENTE

Como hemos señalado, estas dos palabras no aparecen juntas en el diccionario, sí las encontramos como palabras desglosadas.

Por estatua se entiende a una obra de escultura labrada a imitación del natural y sorpresivamente con una expresión: "quedarse hecho/hecha una estatua" (quedarse paralizado por el espanto o la sorpresa).

¹⁰ Kartun, Mauricio. "El teatro teatral" en Dubatti, Jorge. *El Teatro Teatra*, Bahía Blanca: EDIUNS, 2010, pp. 7-8.

Aquí la connotación de quietud es relativo a aquella que solo se logra por parálisis, por tensión y dureza. Mientras que en el caso de la estatua viviente, la quietud se logra por una armonización vital, aunque no la observemos a simple vista.

Por viviente se entiende a la acción de vivir, se refiere a un ser que vive. Entonces aquí es donde surge la aparente incongruencia: es una estatua que vive, porque una persona se inviste de un personaje que imita a una escultura.

Nos referiremos aquí a esa poética de actuación que utiliza los componentes de quietud y movimiento para ir, venir y volver de una acción dramática a otra, dándole cierto sentido de vitalidad a la quietud que ficciona muerte.

A lo largo del tiempo esta palabra tuvo diversas acepciones. Por ejemplo para Adolfo Morales, en aquella década de los años noventa su tarea la denominaba *estatuismo*, una tarea basada en mantener la quietud el mayor tiempo posible durante la actuación.

A su vez, consideraba que estatua viviente estaba más relacionado con el movimiento durante mayor tiempo, incluso con la incorporación de sonidos o palabras.

Es interesante cómo denominan a esta tarea teatral en México, donde podemos encontrarnos con el compuesto *estatuas humanas*. Si bien parece acertado ya que los actores que teatran a la estatua, son seres humanos, el concepto de *viviente* lo encuentro más adecuado en relación al proceso de actuación que realizan esos seres humanos; creando, actuando o representando una diversidad de personajes: abstractos, fantásticos, próceres, entre otros.

Juan Rolón¹¹ dice: "... la estatua viviente: respira, respira, suspira. La estatua viviente vive...".

¹¹ Juan Rolón. Actor, estatua viviente, docente e investigador, actualmente reside en Roca, provincia de Río Negro.

MOVIMIENTO

Se trata de uno de los componentes principales del quehacer teatral de la estatua viviente, que determina una acción y los efectos que ese movimiento produce.

Aquí el movimiento es entendido como una inquietud o alteración que ocurre, durante un período de tiempo, en la actividad humana. Más precisamente, dentro de la composición de la póesis de la estatua viviente, aquel momento de variación y animación en las calidades del movimiento, en donde se realizan los gestos propios del personaje, separándose de la posición natural de equilibrio en la que se encuentra en quietud, realizando calidades de movimientos compuestos, en distintas direcciones, continuado, con distintas duraciones en el tiempo, con o sin gasto de energía, un movimiento que también puede ser de rotación alrededor del propio eje, impulsado por una sola fuerza o varias, constante, fluido o no.

QUIETUD

Este es el otro componente principal del quehacer de la estatua viviente. Trata del momento preciso en el que no hay movimiento. Puede ser de sosiego, reposo, descanso, suspensión; pero también si es una pausa en el recorrido de un movimiento determinado, puede producir un desequilibrio que genere la expectativa en el espectador de saber cómo y hasta dónde continúa ese movimiento.

Entonces movimiento, quietud, movimiento, conforman la micropoética de la estatua viviente. A su vez esa micropoética determina un estado particular de esa estatua viviente que será teatral según el personaje que debe encarnar.

CAPÍTULO IV

POÉTICAS DE ACTUACIÓN

Recorriendo nuestra historia comprobamos que la poética de actuación de la estatua viviente nace en el período de posdictadura, como un acontecimiento histórico teatral junto a tantos otros¹, y también como una posibilidad de respirar aires de expresividad en los espacios públicos, de permitida expresividad, de habitarlos y generar corros de público con la felicidad de libertad. De una libertad que, si bien aún olía a sangre, tuvo consecuencias estéticas, dramáticas, actorales, escenográficas, y otras tantas.

De una libertad que se tradujo en una manifestación teatral expuesta en espacios públicos, cuerpos estéticos que se manifestaban en la calle; ahora sí, ahora sí se puede, ahora sí decido, ahora sí actúo dónde mi poética lo solicite: ahora se actúa cerca de los otros, ahora sí se actúa en la comunidad.

Fue entonces que la tarea teatral de Estatua Viviente se enmarcó en un teatro liminal donde los elementos que componen sus poéticas de actuación, se integraron en tiempo y espacio escénico, siendo todos inherentes y constituyentes de esas poéticas.

A diferencia del teatro matriz, en donde hay elementos que se encuentran desarrollados en distintos espacios del mismo edificio teatral o en distintos tiempos (boletería, cabina de técnica, camarines) y hasta llevados a cabo por distintas personas.

Este análisis nos permitirá visualizar, no solo que cada actor posee una poética de actuación que le es propia, sino que a la

¹ Jorge Dubatti, *Filosofía del teatro I, Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel, 2007, 14.

hora de desarrollar esta especificidad teatral, su poética se verá compuesta, no solo por la dialéctica entre quietud y movimiento, dándole otra particularidad más a sus actuaciones, sino también por la poética de actuación propia de cada personaje, en donde los elementos de actuación dan sustento a esas poéticas.

Por tanto, nos referiremos a la Estatua Viviente como especificidad teatral y también como personaje en sí mismo que se encuadra en esta especificidad.

Los elementos que cualquier actor debería tener en cuenta para desarrollar su proceso creativo y de producción de estatua viviente son:

- Poética de actuación de la dialéctica: entre quietud-movimiento, silencio-sonido.
- Tiempos de la poética.
- Espacio escénico.
- Convivio (cantidad y diversidad de los públicos).
- Objeto recaudador (la alcancía) y modo de recaudar el dinero donado.
- Elementos técnicos (luces, sonidos).
- Elementos de producción (vestuario, maquillaje, objetos escenográficos, otros).
- Estado del clima.
- Relación Estado/artista.

Desandamos así en este capítulo sobre algunas otras inquietudes: ¿cómo son las poéticas de actuación de las estatuas vivientes? ¿Cuáles son los requerimientos técnicos y de formación que necesitan? ¿Son los mismos para todos los actores? ¿Cada personaje de estatua viviente, tiene el mismo proceso creativo y de producción?

POÉTICA DE ACTUACIÓN DE LA DIALÉCTICA: ENTRE QUIETUD-MOVIMIENTO, SILENCIO-SONIDO

*"La escultura es mi cuerpo.
Mi cuerpo es la escultura".*

Louise Bourgeois

Dado que existe un cuerpo, existe una actuación. Entonces: ¿De qué cuerpo hablamos cuando hablamos del cuerpo del actor, más aún, de qué cuerpo hablamos cuando hablamos del cuerpo de una estatua viviente?

El cuerpo del artista en lo público es un cuerpo que da cuenta de su historia y de su cultura. También es más, es un cuerpo transformado en sus movimientos, en sus sentidos, en sus memorias ya que cada vez que realiza este hecho teatral, su cuerpo se expresa integralmente en una corporeidad que materializa el hecho artístico y a su vez lo simboliza.

Su sentido artístico ha marcado su sensibilidad, su memoria y su inteligencia hacia ese arte. Ese cuerpo se encuentra en relación con otros dos términos: corporalidad y corporeidad.

Agradezco a la Expresión Corporal Danza por brindarme estos conocimientos en relación al abordaje del movimiento y concepción del cuerpo integrando cuerpo mente, puesto que una no es sin la otra; con ellos fue posible lograr una actuación en espacios públicos fluida, armónica, íntegra.

Nos referimos a cuerpo, como a esa unidad material que posee tamaño limitado, que es apreciable por los sentidos y que se encuentra conformado por un grupo de órganos.

Un cuerpo que muestre y exprese aquello que no es visible como la forma en que se percibe la realidad por medio de los sentidos. Es fundamental esta relación con nuestro cuerpo, los

demás y el entorno y la importancia de que el cuerpo manifieste todas las emociones.

La corporeidad, es esa integración de múltiples factores: como el psíquico, físico, espiritual, motriz, afectivo, social e intelectual; a la percepción del cuerpo y a los movimientos que el actor puede realizar para dotarlo de expresión, constituyentes de esta única entidad a la que denominamos "ser humano".

A través de la percepción del cuerpo y de la motricidad, es que accedemos a información, sentimos y atribuimos significación al mundo externo, siendo esta, precisamente, una de las facultades que nos distinguen como seres humanos.

El actor logra así proyectarse al exterior a partir de su propia corporeidad y la estatua viviente logra sostener el mundo simbólico que propone en cada actuación desde esa corporeidad proyectada en los espacios públicos.

El concepto de corporalidad le agrega al concepto de cuerpo el aspecto perceptivo donde se combina lo vivenciado internamente con lo material, el conjunto del cuerpo y sus movimientos. Mientras que el concepto de corporeidad incluye además las inscripciones vinculadas a la historia subjetiva abordando las dimensiones relacionales y comunicativas. "Llamar corporeidad a la manera como cada uno de nosotros siente su cuerpo y lo que puede llamarse síntesis comprende la acción del artista en su oficio más íntimo que no parte de la técnica aprendida sino de la propia exploración sensible e intuitiva de esa corporeidad"².

La luz sobre estos conceptos nos permitirá, por ejemplo comprender no solo las estéticas de los comienzos en las estatuas vivientes, sino también la necesidad de incluir en la formación contenidos que específicamente trabajen sobre el concepto de corporeidad,

² Conferencia "El cuerpo: síntesis de las artes. De la corporeidad a la razón sensible" de Victor Fuenmayor: Chevalier des Arts et des Lettres de la République Française.

dadas las particularidades de exposición en espacios públicos. El estatuista plantea una actuación desde esta corporeidad, desde un cuerpo sensorceptivo de su exterior: el ladrido de los perros, los carteles luminosos, el clima, las corporeidades de los públicos, entre otras; y también desde un cuerpo sensorceptivo de su interior: sus pensamientos, su latir, el flujo de la sangre, el ritmo respiratorio.

Claramente esta capacidad de diálogo sensorceptiva del artista entre su interior y el exterior, le permite coherencia y adaptabilidad con sus entornos (el exterior y el interior), así como también la nutrición y enriquecimiento del hecho artístico en sí.

La importancia de trabajar desde estos conceptos permite precisamente la composición de una poética de la dialéctica, la cual iremos desandando.

Los primeros estatuistas de nuestro país venían de técnicas de conciencia corporal: yoga, tai chi, meditación, entre otras y decidieron copiar e imitar a las distintas esculturas, principalmente grecorromanas, manteniendo una completa quietud durante el mayor tiempo posible. Esta decisión tuvo componentes estéticos y se encontraba en sintonía con la formación corporea de estos actores.

Dando cuenta así de una corporeidad ligada más bien a una poética de la quietud y el silencio. Muchos de los actores de aquellos primeros tiempos, incluso dan valor positivo a este desafío de no moverse, incluso si les ponían una moneda, quizás realizaban algún guiño de ojo, pero no más. El objetivo a lograr por el cual se definía a una "buena estatua" era si se podía mantener quieta siempre, más allá de si recibía una moneda en su alcancía. Así lo definió Adolfo Morales³.

³ De la entrevista realizada por la autora.

Ahora bien, sobre finales de la década del noventa, al incorporarse otros actores a estas manifestaciones, aparecieron también otros cuerpos, otras corporeidades y otras intenciones estéticas y poéticas, dada la diversidad en sus formaciones actorales.

Tanto Adolfo Morales como Daniela Bocassi pudieron compartir esas experiencias con muchos otros actores, aunque con una importante diferencia en las poéticas de actuación. Empezaron a verse personajes históricos, de la mitología griega y aparecieron los tonos metálicos. Y fue así como unos decían hacer *estatuismo* y otros *estatua viviente*, como poéticas con notorias diferencias, entre ellas, la relación con los públicos.

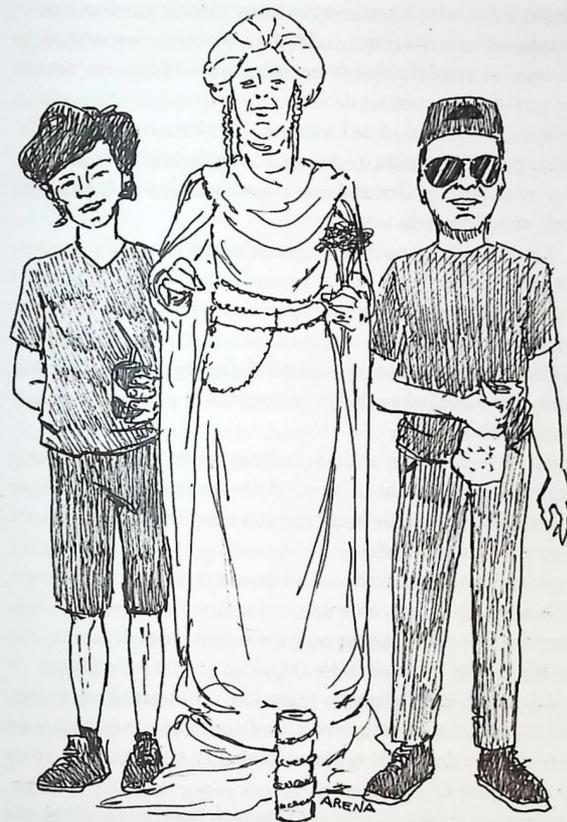
Los que hacían *estatuismo* trabajaban a base de una poética donde primaba en el tiempo la quietud y el silencio, mientras que los que hacían *estatua viviente* lo hacían a base de una poética donde el tiempo también se distribuía entre el movimiento y el sonido.

Los primeros entendían que el verdadero desafío estaba en mantenerse quietos el mayor tiempo posible, mientras que los segundos le dieron valor al movimiento en cuanto convocante de acercamiento de los públicos; acercamiento que permitía que con cada moneda surgiera un movimiento y/o un sonido, lo cual producía más atracción entre el público, por ende más acercamiento y en consecuencia aumentaba la recaudación.

Más adelante se pudo observar una búsqueda de equilibrio entre ambas, *estatuismo* y *estatua viviente*.

Hoy se observa un corrimiento hacia una *poética de actuación de la dialéctica: quietud-movimiento, silencio-sonido*, que incluyó no solo a aquellos estatuistas con formación en técnicas corporales relacionadas al yoga, sino también a actores, no solo mimos, ahora sí con un claro interés en esta poética de la dialéctica.

A comienzos de la década del dos mil, estas diferencias de formación eran notorias y la búsqueda de una poética de actuación de la dialéctica, demandó que si el estatuista devenía de una



formación yoguista, sabía de la necesidad de enriquecerla con técnicas actorales; si devenía de una formación actoral sabía de la necesidad de enriquecerla con técnicas yoguistas que fortalecieran principalmente sus quietudes y sus silencios, reconociendo que aquellos que devenían de la técnica actoral de mimo, tenían bien ganadas sus poéticas de silencio.

Aquí la corporeidad de los estatuistas se vio transformada, no solo por la formación inicial, sino también por las decisiones de actuación que les demandaron el desarrollo de una formación donde sumaron otras técnicas.

Bien vale subrayar que esta tarea de sumar técnicas y de enriquecer las formaciones, se realiza muchas veces, en soledad, sin dirección y sin escuela alguna; se trata más bien de una formación autodidacta.

Hasta aquí se intenta dar cuenta de la corporeidad del estatuista, como unidad simbólica inherente a la poética de actuación de la dialéctica.

Esta poética de actuación de la dialéctica nos convoca a otras oportunidades estéticas en las que el silencio tomó su lugar como comunicador universal y la quietud como revolución inquietante en este mundo acelerado.

Gracias a esta dialéctica, a este transitar por el movimiento, el silencio, la quietud y el sonido, se producen códigos de comunicación y expresividad tan poderosos como inexplicables, tan genuinos como intransmisibles entre los actores y el público.

Los códigos del convivio teatral de las estatuas vivientes con su público, al tener que sortear distracciones urbanas y no depender solo de la palabra, tienen otro valor, tanto para los actores como para el público.

¿Cómo es posible que los públicos se sientan conmovidos por un espectáculo que ocurre a plena luz del día? ¿Cómo es posible esa maravilla de la relación que se establece entre la ficción, lo

verdadero y las realidades de los contextos que permiten hacer visible la producción del hecho teatral?

¿Cómo es posible que ese acto contemplativo de los públicos, alejados en su mayoría de las formaciones escénico corpóreas, dure cinco, diez y hasta quince minutos del acotado, estresado y maltratado tiempo propio?

¿Cómo es posible que suceda desde una profundidad casi meditativa de expectación que los mantiene en total quietud durante esos minutos?

TIEMPO DE LA POÉTICA

Pensando la tarea en espacios públicos y de modo independiente, podemos dar cuenta de que en estas poéticas, la duración del espectáculo teatral no se encuentra preestablecida en términos de comienzo y fin. Aquí los tiempos se van sucediendo, sin acuerdos preestablecidos: depende de la voluntad de trabajo del propio actor. De él, del entorno, del clima y de los otros, pero en un comienzo de él.

Luego de sortear los procesos de creación y producción de su estatua viviente, luego de observar que el estado climático sea al menos, tolerable, luego también de haber hecho un mínimo estudio de campo del espacio a ocupar y a transformar en escénico, el actor se encuentra dispuesto a comenzar.

Se acerca al espacio elegido y empieza un tiempo de producción del personaje, donde la mayoría elige como camarín el mismo escenario, que es su pedestal instalado en el espacio público. Cubre y acomoda el pedestal, se sienta, se maquilla, y sobre sus propias ropas, se pone el vestuario y la peluca.

Todo este proceso de producción sucede ahí mismo, frente a los transeúntes, dándoles la posibilidad de que atiendan al deseo de observar, como husmeando, esa transformación.

A su vez, este proceso de producción se incluye en una poética de actuación cada vez más cerca a la que en minutos comenzará; el actor también desarrolla su caldeamiento, siendo observado, precisamente en esa intimidad.

En el teatro esa preparación le está vedada al espectador. Aquí a los transeúntes son obligadamente invitados a la observación de una tarea teatral que se expone frente a sus ojos.

El actor comienza a transitar su estado de actuación desde el minuto que comienza con su producción, o así sería lo recomendable para un abordaje escénico armónico y procesual en espacios públicos.

Una vez culminada esta producción, el actor se sube al pedestal, su escenario, y hace su entrada primera.

Podríamos decir que aquí comienza su poética de actuación de la dialéctica y que el hecho teatral en sí empezó a suceder, dado que mientras haya un actor en situación de actuación y haya un público, una sola persona que produzca ese convivio, hay teatro.

Entonces bien podríamos acertar diciendo que desde el minuto que el actor apoya su pedestal y comienza su producción y es observado, el espectáculo ha comenzado, sea consciente o no el público, y sea consciente o no el actor.

Y esa poética se desarrolla durante todo el tiempo que dura espectáculo hasta su fin. Tiempo que varía según la decisión del actor, según su formación, según sus capacidades *estatuísticas* y según las mudanzas del clima; también puede variar por agentes externos con supuesto poder legitimado de decisión sobre la regulación de la tarea teatral en espacios públicos, como podremos analizar en el próximo capítulo.

Por lo general es un mínimo de hora y media, para otros son tres horas promedio y otros llegaron a incursionar seis y hasta ocho horas de duración del espectáculo.

Antes de entrar en los detalles de duración que componen esta dialéctica: cuánto tiempo se le destina al momento de movimiento y cuánto al momento de quietud y si tanto sonido como silencio ocupan un tiempo determinado paralelo, transversal o no, a otros momentos, me gustaría hacer la salvedad de que aquí estoy definiendo la duración del espectáculo desde la mirada del actor, ya que desde la mirada del público estos tiempos son diferentes. Y esta es otra de las diferencias con el teatro matriz. En este, el espectador lo es de principio a fin del espectáculo, en el caso de la estatua viviente es muy raro, casi imposible que algún espectador permanezca todo el tiempo que dure el espectáculo. Puede quedarse unos segundos, minutos, quizás una hora, pero no más.

Desde mi experiencia como actriz puedo dar cuenta de los tiempos de la poética de actuación de quietudes, de movimientos y de silencio; mientras que de los sonidos me referiré a otros actores, ya que hasta ahora no he transitado este aspecto.

Por otro lado también tomaré la experiencia de los públicos, a quienes pude escuchar mientras desarrollaba mi actuación. Gracias a que, cada día de espectáculo que sucedía, mis percepciones sensitivas se profundizaban, pude escuchar sus expresiones y así recibir mucha de la información que necesitaba sobre la proyección de mi tarea.

TIEMPOS DE LA QUIETUD

Muchas personas se sorprendían al verme tanto tiempo quieta, otras esperaban que mis movimientos duraran más cantidad de tiempo. Hubo quien le comentaba a otro que hacía más de dos horas que permanecía quieta sin moverme.

Mis tiempos de quietud duraban todo el tiempo que sucedía entre el comienzo de la poética de actuación de la dialéctica y el sonido de la primer moneda depositada en la alcancía, y luego

cada momento entre esta última moneda y la siguiente. Esta quietud de aparentes ojos cerrados, de aparente falta de movimiento por completo, sucedía por decisión del público, ya que él era quien decidía la duración de estos tiempos de quietud.

Mi decisión como actriz fue previa: fue decidir que el detalle de la duración le perteneciera al público; en consonancia con muchos otros actores de los comienzos de esta tarea en el mundo y en el país. Entonces podía encontrarme en una jornada de cuatro horas de trabajo con una serie de secuencias de quietudes, de una duración inestimable: no hubo registro de esos tiempos con exactitud.

Hice intentos de registro haciendo un conteo mental, segundo a segundo, donde recuerdo en una oportunidad llegar al cálculo de diez minutos en una postura de quietud. Me encantaría saber de alguna investigación exhaustiva con datos certeros de esos tiempos, al menos tomando a un actor de ejemplo.

Pero volviendo al punto de los tiempos de quietud, durante esa jornada de cuatro horas, una cosa es la sensación en el público de saberme cuatro horas quieta y otra cuestión en verdad es que el tiempo transcurrido entre movimientos y quietud y que cada quietud tuvo un máximo de duración de diez minutos.

Luego de este registro temporal de la poética, tomé conciencia de la necesidad de afinar la formación y el entrenamiento, que habilitara un espectáculo con una poética aún más armónica y, a su vez, más saludable en cuanto fortalecimiento del cuerpo, evitando tensiones y contracturas.

TIEMPOS DEL MOVIMIENTO

Aquí la decisión de la duración de los tiempos del movimiento, corre por cuenta del actor. No hice conteos mentales para determinar el tiempo de duración de esas secuencias de

tiempos del movimiento. El público decide cuándo se termina la quietud y empieza el movimiento y con él, lo que daremos a llamar un microconvivio.

El espectador que ponía esa moneda que indicaba el comienzo de la poética del movimiento se convertía así en partícipe principal de ese micro convivio, de esa "atención" personalizada y profunda entre actor y espectador. Y dependiendo de la profundidad y armonía de ese micro convivio, era la duración del tiempo del movimiento.

Aquí era necesario que el actor realizara una lectura de las impresiones del público: quién se quedaba esperando que "algo sucediera", quién ponía una moneda y seguía de largo, quién evitaba siquiera cruzar miradas y quién ponía una moneda y se alejaba unos metros. Todos estos momentos implicaban tiempos particulares.

Recuerdo una vez que una señora, al poner la moneda, tomó mis manos entre las suyas y se quedó aferrada dándome bendiciones, literales bendiciones, durante varios minutos, mientras yo permanecía en quietud con nuestras manos aferradas y a la espera de que la señora terminara. Me pregunto si este tiempo de quietud, dentro del momento de movimiento cuenta como tiempo de quietud o tiempo de movimiento.

Bien podríamos concluir que el tiempo del movimiento tiene relación directa con el tiempo de ese microconvivio personalizado y que este se encuentra incluido como un diálogo íntimo con ese público, que valientemente pone unas monedas en la alcancía de la estatua. Vale aclarar que este tiempo del movimiento y este microconvivio existe en muchos ocasiones más allá del aporte del público, incluso muchos actores deciden no tenerlo en cuenta en ningún momento.

Muchas estatuas vivientes cuando se les hace un aporte realizan un gesto a modo de agradecimiento. Pero el actor realiza su

poética más allá de existir o no el aporte. Hoy día algunos actores están trabajando para complejizar y superar esta "tiranía del público"⁴, logrando por momentos gran aceptación y por otros total incompreensión.

¿Será parte del pensamiento capitalista esto de tener que recibir si doy? ¿Será posible pensar que por lo observado hasta ese momento, el actor ya puede recibir? ¿Será posible pensar y repensar otro modo de ejercer estas poéticas donde el actor no esté limitado o no tenga que responder, particular y personalmente, al aporte?

TIEMPOS DEL SILENCIO Y TIEMPOS DEL SONIDO

Los tiempos del silencio, en mi caso, eran transversales a los tiempos de movimiento y a los tiempos de quietud; ninguno de mis personajes emitió algún sonido.

En aquellos artistas que cuentan con personajes que emiten sonido, suceden los tiempos del sonido paralelamente a los tiempos de movimiento.

El sonido aquí entendido por aquellos que el actor produce con su propia corporalidad.

Algunas estatuas cuentan secretos, dicen un verso, dan mensajes al público y esta acción dramática ocurre dentro de los tiempos del movimiento.

Recuerdo a una actriz que cantaba ópera en algunos de los tiempos del movimiento, generando grandes sorpresas a los transeúntes que aún no se habían anoticiado de la existencia de este hecho teatral.

⁴ El público muchas veces espera que la estatua viviente quiebre su quietud, cuando aporta en la alcancía, sintiendo que tiene el poder sobre esa quietud, otros considerarán que "la gracia" está en que aunque se le haga cosquillas tampoco se mueva.

Ruben Dambrosio canta en concordancia con los tiempos del movimiento; en su personaje "Fausto, un tanguero de antaño", dedica pasajes de tangos a sus públicos en el momento en que estos hacen sus aportes.

Otro actor cuya estatua viviente es un robot, durante todos los tiempos del movimiento, emite un sonido con su boca que remite a los propios de un robot.

Que la mayoría de los actores no opten por estos tiempos del silencio y del sonido tiene su razón de ser en los orígenes de estas poéticas donde se privilegiaba la quietud y el silencio, donde todo personaje nacía de la representatividad de esculturas, basada en la búsqueda del máximo tiempo de quietud y en silencio.

Hoy a casi tres décadas de la primera estatua viviente en el país, ciertos actores incursionan en otras acciones dramáticas acercándose más a la poética de la dialéctica.

Estos tiempos varían si se trata de un evento, donde la poética de la dialéctica tiene una duración de hasta hora y media como máximo y donde los tiempos de quietud y del movimiento se encuentran a merced del objetivo de establecer vínculos con el público, que en estos casos, por lo general, se trata de recibir a los invitados y hacerles entrega de algún presente temático; situación que implica mayor cantidad de tiempos del movimiento, dado que aparecen muchas personas en una franja acotada de tiempo.

ESPACIO ESCÉNICO

En el teatro matriz el espacio escénico es entendido como aquel espacio de veda o espacio sagrado donde entra solo el actor o los actores.

Ahora bien, en el teatro liminal, este espacio escénico muchas veces es móvil y ocupado por otros que no necesariamente son parte de la actuación.

La estatua viviente genera su propio escenario, que es el pedestal en el cual se para y queda visiblemente delimitado. Algunas invitan a personas del público a acercarse, incluso a ocupar ellos también ese escenario.

Puesto que la ubicación del público no es ni fija, ni única y dado que la cantidad de público también es variable, así como el tiempo que este le dedica al convivio, el espacio escénico muchas veces se ve transformado.

Hay niños que se acercan con la curiosidad de comprobar la veracidad de lo que ven: tocan con sus manos parte del vestuario de la corporalidad, o algún objeto. Desean saber si *la estatua es de verdad o no, si está viva o no*⁵, y así pueden llegar a conformar parte de ese espacio escénico.

Veremos más adelante incluso que el espacio escénico se puede ver ampliado cuando suceden dentro del convivio otros microconvivios.

CONVIVIO

Comprender esta convivencia entre espacios —el escenario y la platea—, entre tiempos —el de la vida cotidiana y el del espectáculo— y entre actores y espectadores es dar cuenta una vez más de lo intangible que puede ser la experiencia teatral, más aún en espacios públicos, donde la mayoría de las veces el público no elige ser espectador, más bien se encuentra con esa situación.

Mientras en el espacio teatral cerrado el espectador está viendo un tiempo otro sentado en su butaca, en el espacio público los espectadores se encuentran de pie viviendo al unísono el mismo tiempo que los actores.

⁵ Decires que esta *estatuita* ha escuchado de parte de algunos niños.

El espectador aquí no solo ve el escenario y el actor, ve también todo su contexto, lo que hace más compleja la concentración en esta vivencia: ve a la estatua, ve a su público, ve un perro, ve un auto, escucha su bocina y el ruido de su motor, oye al vendedor con sus ofertas, ve y escucha el entorno, un entorno que también forma parte del espectáculo.

Es compleja la concentración que debe desarrollar el público para contemplar esas poéticas en esos espacios.

La estatua viviente se presenta como un anclaje en el espacio que puede interrumpir el andar cotidiano de los transeúntes para invitarlos, casi hipnóticamente, a ser espectadores; si aceptan entrar en la misma dinámica temporal de la estatua viviente, entonces, el peatón se aquieta, contempla, para luego continuar.

La estatua viviente presenta sus poéticas de actuación en espacios públicos y privados y en ellos define su espacio escénico. Luego vendrán los espectadores que a falta de indicaciones y delimitaciones irán acercándose por el hilo invisible que algunos llaman entretenimiento.

Cuando entra en el campo visual del espectador, la estatua viviente, desde el silencio y la quietud lo atrapa y le produce un anclaje sostenido en la contemplación, que se mantiene por la necesidad del espectador de estar en un entretiem po, en un paréntesis de su cotidianeidad. Así es que la estatua viviente presenta la posibilidad de irrumpir prepotentemente la cotidianeidad del espacio público.

El convivio sucede desde que se acerca el primer espectador, minuto a minuto el público se va renovando, siendo esa convivencia muchas veces más que extraordinaria.

Hay espectadores que mantienen un contacto físico con el actor, otros observan desde una corta distancia, otros observan mientras continúan su marcha, pero volteando la cabeza para seguir mirando; otros observan desde el balcón de un edificio;

otros mientras pasan desde su vehículo. La estatua viviente crea distintas modos de conectarse con los espectadores, algunas son más personalizadas, otras se destinan al público general.

También las poéticas de actuación se transforman con la posibilidad de ir enriqueciéndose y de volver a deconstruirse con cada conexión, con cada espectador.

Desde la mirada y el silencio como comunicador universal, ese convivio intangible con la estatua viviente, en general, resulta poético.

LOS PÚBLICOS

Entendiendo que las poéticas de actuación implican tanto las actuaciones como las expectativas de las mismas, debemos pensar al convivio como generador del contenido poético de esas actuaciones, pues ciertos convivios han producido nuevos gestos teatrales. El convivio existe aún con una sola persona que se encuentre expectando.

En estas poéticas siempre va a haber una persona que deviene en público, más allá de que realice o no el aporte de dinero, a diferencia del teatro que se realiza en un edificio acondicionado para ese propósito, donde la persona primero abona y luego se sienta a cumplir su función de espectador. Aquí no abona antes, ni se sienta a cumplir ninguna función. Aquí simplemente, deviene espectador, conscientemente o no.

La persona, el transeúnte, aquel que viene de un lugar y va hacia otro, se convierte en público más allá de su propia decisión; y el momento en el que sucede el aporte económico, es parte de la poética; pues se teatra y se espera antes, durante y luego del aporte del dinero. En este convivio la corporalidad del actor, el silencio, la quietud generan un mundo simbólico que comienza

en el interior del actor y que este transmite mediante las técnicas de actuación. Sin este trabajo interno, no hay mundo simbólico que compartir. Y si el actor es receptivo en estos convivios podrá analizar y hasta enriquecer su poéticas de actuación.

DE LA BOLETERÍA A LA ALCANCÍA

Entendemos que toda tarea teatral debe ser necesariamente remunerada. Particularmente creo en que es posible incluso otro modo de relación con esa remuneración y para este aspecto me referencio en Amanda Palmer⁶, particularmente en su conferencia TED, basada en su libro *El arte de pedir*, que me abrió el entendimiento a una relación franca con esa parte tan importante—y hasta entonces—tan conflictiva de la poética de actuación de la estatua viviente, que es la alcancía.

El vínculo con el dinero que aporta el espectador a la hora de asistir a una obra de teatro tiene varios modos según el espacio. En los teatros hay una boletería, y en ella una persona—que no es el propio artista—y es la que establece el contacto con el dinero.

Esa distancia permite separar ese momento, previo al ingreso del espectador a la sala, del momento en que acontecerá la poésis, que sucederá momentos más tarde. Incluso si esa obra se hiciera a la gorra, también el momento del aporte estaría separado del momento de la actuación.

En el caso de la estatua viviente la alcancía está con ella y forma parte de la escenografía o del vestuario y de la poética de actuación. En los comienzos de la tarea de estatua viviente la alcancía era responsable de la dialéctica entre movimiento y quietud: la estatua se movía solo al escuchar el sonido de la

⁶ Estatua viviente, estrella de rock, pionera del 'crowdfunding', y conferenciante TED, Amanda Palmer comparte su mirada desde la conferencia *El arte de pedir*, 2013.

moneda caer dentro de la alcancía. La alcancía era el objeto que generaba la dialéctica quietud/movimiento y en ese acto se producía un acercamiento muy particular y directo.

Hay algunas cuestiones cambiaron, ciertas durezas se abandonaron. Ahora la alcancía es textura del personaje y como tal, no es el único vínculo con el transeúnte devenido en espectador.

A algunos artistas nos resulta hasta tirana la consideración de no generar ningún movimiento hasta que el público no haga su aporte, por lo que la hemos dejado de lado. Por ello realizamos las poéticas de actuación más allá del aporte del público.

Así hoy nos encontramos en plena construcción de una valoración social del arte de la estatua viviente y podemos pensar que el elemento alcancía propone una "boletería teatral ambulante", un elemento recaudador del aporte del público.

Proponemos que en el imaginario colectivo, a la hora de visualizar una alcancía, la representación por parte del público no sea la de un reclamo mendicante de parte de la estatua viviente. Esta alcancía se acerca más a la confianza en el convivio teatral. Confiamos en que el aporte del público va a existir, libre y voluntario, la estatua viviente no pide, simplemente propone otro modo de establecer el vínculo con el dinero.

Trabajamos en el espacio público por decisión de donar nuestro arte, por creencia en que el teatro es un acto de fe⁷. Ahora bien, en estos singulares hechos teatrales, el acto de fe posee un sentido más: confía el artista en que los espectadores harán su aporte más allá de no haber entradas, boleterías, reservas.

¿Qué? ¿Cuánto? Son criterios que al no encontrarse preestablecidos nutren aún más este acto de fe. Particularmente también confío en que los mismos gestores culturales, al igual

⁷ Esta afirmación la he escuchado de muchos maestros y colegas y considero más que acertado compartirla.

que otros artistas que aún duden de que es así, colaboren en este sentido, más allá de las decisiones en las poéticas.

Ahí estaremos los artistas para materializar y concientizar esta confianza en una remuneración devenida de la propia tarea teatral. Esta propuesta solo es posible de materializar con acción, convicción y profesionalización.

ELEMENTOS TÉCNICOS

Muchos actores suman un pequeño equipo con alta capacidad de volumen y generan un ambiente sonoro acorde a la propuesta estética de su estatua viviente; algunos poseen también una luminaria pequeña para continuar la tarea aún anocheciendo, mientras que otros optamos por el lugar estratégico debajo de un farol y sin elemento sonoro.

Lo cierto es que estos elementos técnicos no son prioritarios para la puesta en escena de una estatua viviente; que también resultan poco viables por el armado y traslado de los elementos por parte de un solo actor.

La realidad es que estamos aún construyendo este modo de hacer teatro en los espacios públicos. El vínculo actor y técnico, todavía está naciendo, sabemos que se enriquecerá día a día, jornada a jornada y nos sorprenderá en nuevas producciones.

ELEMENTOS DE PRODUCCIÓN

Estos elementos sí son prioridad en la puesta en escena de una estatua viviente, son los elementos que darán cuerpo, textura y color a la estatua y son fundamentales para construir el personaje que desea teatrar. Tanto el vestuario como los objetos escenográficos

ficos, deben ser orgánicos, plegables, desarmables y hasta livianos; muchos lo han logrado con sus propias manos, como es el caso del estatuista Ariel Medina⁸, que produce técnicas exquisitas para elaborar sus personajes y también los de sus colegas.

Otros consiguen la colaboración de algún artista plástico que comprende sus necesidades y les aporta lo deseado; como fue nuestro caso en los seminarios que coordino en Bahía Blanca, en el que la artista Sofía Sensini⁹ trabajó durante dos años dando forma y color a los personajes que surgieron de ese espacio.

ESTADO DEL CLIMA

Para los artistas que decidimos realizar la tarea en espacios públicos, el estado del clima determina la jornada laboral: si salís o no, si te quedás o no y por cuánto tiempo.

Determina si usamos un maquillaje al agua o cremoso. El cremoso tapa un poco más los poros, por lo que en épocas de altas temperaturas o si el artista es propenso a transpirar no es recomendable; mientras sí lo es el maquillaje al agua que permite que la piel respire.

Los vestuarios muchas veces tienen su versión invierno y su versión verano; aquí con menos telas y más maquillaje o bien telas más livianas.

Se piensa en el espacio y en su clima también como generador de la escenografía de las puestas en escena. Algunos incorporan un paraguas o una sombrilla para protegerse de la lluvia o de los rayos inclementes del sol.

⁸ Ariel Medina, actor, mimo, clown, realizador de vestuarios, máscaras y estatuista desde el año 2000.

⁹ Artista plástica, vestuarista, maquilladora, actualmente reside en Carmen de Patagones, provincia de Buenos Aires.

Para conseguir la poética de actuación deseada los artistas debemos realizar un estudio de campo del lugar en donde se desea realizar la puesta, conocer los estados del clima y sobre todo, tener templanza a la hora de que se produzcan cambios repentinos. Es para mí el factor primero a tener en cuenta a la hora de encarar una producción de estatua viviente.



LA ESCENA EN LO PÚBLICO

Entendiendo que el arte no está solo en los museos, decimos que el arte se encuentra en cada espacio donde sucede. Así las estatuas cobraron vida y salieron de los museos, que son lugares a veces no accesibles para todos, y optaron por salir a la calle en busca de todos los públicos.

Ya señalamos que en los comienzos, las estatuas vivientes representaban en general esculturas grecoromanas como aquellas que es posible ver en algunos museos; su deseo era representar, actuar, dar vida; convirtiendo a esa representación primera, en una poética teatral específica de la poética de la dialéctica: movimiento-quietud/sonido-silencio.

LA ESCENA EN LUGARES PÚBLICOS: LUGAR DE PERTENENCIA

Estas poéticas suceden, por elección de los artistas, en un espacio abierto y público, sin las convenciones tradicionales del espacio teatral y sin intermediarios. Las estatuas cobraron vida para salir en búsqueda de los espacios abiertos, en especial de aquellos en donde es posible encontrarse con una cantidad considerable de personas; y es precisamente en ese "cobrar vida" donde se observan procesos de creación y producción decididos para ese espacio abierto y público.

Desde ahí, desde ese *no lugar*, como bien lo define Marc Augé¹, estas poéticas pretenden afianzar la democracia, la igualdad de oportunidades, los procesos creativos en libertad, y con su sola presencia enriquecen el patrimonio cultural de la comunidad.

La elección de que fuera público el espacio a convertir en escénico, parte de las premisas cercanas a la libertad de expresión propias de la democracia.

En la Argentina las estatuas vivientes comenzaron a surgir a fines de los años ochenta y principios de los noventa, principalmente en Capital Federal y Mar del Plata, ciudades cosmopolitas, turísticas, populosas.

Durante la década de los noventa, sufrimos gobiernos neoliberales que con conceptos capitalistas, como "la propiedad privada" no pudieron admitir, y mucho menos permitir, que trabajadores de la cultura, oficianes del teatro, expusieran en plena vía pública un cuerpo poético, un cuerpo teatral.

El acceso a las estéticas contemporáneas también debía controlarse y vigilarse. Fue así como las estatuas vivientes fueron perseguidas, y echadas de sus sitios.

Ya hemos narrado cómo a esta artista en 2001, cuando estaba en la peatonal Drago de nuestra ciudad, también intentaron echarla. El mismo público bahiense lo impidió desde un corro que con aplausos llamó a la prensa. Entonces el dueño de la peatonal entendió que no era de buen bahiense echar a una estatua viviente que al fin y al cabo estaba haciendo nada. ¿Dueño de la peatonal? ¿Cómo? ¿No es pública? Al día siguiente ese señor decidió hacer colocar juegos para niños en la peatonal y ahí quedaron hasta la actualidad. El hecho fue denunciado por

¹ Marc Augé distingue lugar antropológico (espacios concretos, geográficos, bien definidos) que son identitarios, relacionales e históricos, de aquellos no lugares (zonas efímeras, lugares de paso, ahistóricos e impersonales que se vinculan al anonimato y a la independencia de quienes los visitan provisoriamente).

la Comisión Municipal de Personas con Discapacidad, presidida por ese entonces por el abogado Alberto Rantucho. El municipio bahiense determinó que aquel dueño pagara un canon en concepto de multa por obstruir la senda peatonal de modo permanente.

Ante aquella postura por parte del municipio, consideré por entonces, que para continuar con mi labor, era imprescindible tramitar un permiso, para evitar ser sorpresivamente echada.

Esta actividad "por nada y de la nada", se convirtió desde entonces en la piedra en el zapato de muchos funcionarios que pretenden controlarnos y vigilarnos. Sí. Aún lo pretenden. No solo a los artistas, sino también a los ciudadanos, devenidos en público; pues han dejado un vacío legal y burocrático sobre la utilización y habitabilidad de los espacios públicos en relación al trabajo de los artistas, no así en relación a los restaurantes y/o cafés que mediante decretos y reglamentaciones hacen uso de las veredas, que dejan de ser, por esto, en muchos casos, agradablemente peatonales.

Haciendo uso de la libertad de expresión en democracia, nuestra propuesta es brindar este arte escénico al alcance de todos, acercándonos nosotros mismos a la comunidad, teniendo la posibilidad de entablar un vínculo que nutre notablemente nuestras poéticas de actuación, el espectro artístico cultural de los observadores, así también como el entorno arquitectónico. Por ejemplo Daniela Bocassi, con su personaje de estatua viviente grecorromana, conformó parte de la arquitectura de la Plaza Francia de Capital Federal. Por haber permanecido siempre en un mismo sitio, dejó huella. Incluso en los días y horarios en los que se ausentó, dejó vacíos espaciales; los transeúntes percibieron que algo faltaba allí, cual terreno luego de la demolición del edificio. Y si bien los años han pasado y otros artistas se han sumado a esta propuesta de actuación, todavía muchos extrañan

su presencia en ese espacio que, bien podría decirse desde el uso, le perteneció a Daniela.

Hoy sigue vigente la discusión sobre si el artista debería tener un permiso, o hasta si debería pagar un canon para desarrollar su tarea teatral en espacios públicos, como sucede en la actualidad en localidades turísticas como Villa Gesell, o si el Estado es el que debería abonar al artista un cachet por su actuación, puesto que este dona su arte a la comunidad, más allá de los poderes adquisitivos de lo públicos y más allá aún de si esos públicos desean abonar un aporte.

O acaso es el Estado el que debería dejar explicitado, en decretos y reglamentaciones, que la tarea de los artistas, como una tarea pública en sí misma, desarrollada en espacios públicos, debe ser promovida y valorada, más allá de los gustos y consideraciones personales, estéticas y hasta comerciales.

En la actualidad, al momento en que un artista decide usar esos espacios urbanos para habitarlos desde su arte, continúa presentándose un tanto conflictivo.

Para comprender ese punto de conflicto quizás resulte necesario reflexionar sobre la concepción dominante y contemporánea que se tiene del espacio público: "...un concepto urbanístico y a la vez político"².

Nos encontramos con calles, plazas y parques, que son abiertos a todos, sin exclusiones. Pero, bien sabemos, que así de abierto y sin exclusiones no es del todo cierto. Por ejemplo la Peatonal Drago de nuestra ciudad es mitad propiedad estatal y mitad privada, ambas abiertas al paso de los ciudadanos. La mitad de propiedad privada presenta obstrucción del paso pe-

² Mikel Aramburu. *Usos y significados del espacio público*, Instituto de Gobierno y Políticas Públicas (IGOP) Universidad Autónoma de Barcelona, UAB. Remisión artículo: 12-9-2008.

tonal por la colocación fija y permanente de juegos para niños. Además mantiene regulaciones en cuanto a su uso que le son propias: prohibido estacionar motos y bicicletas, prohibido los artistas, prohibido los vendedores y cuenta además con una vigilancia privada para el cuidado de los peatones y para ejercer el cumplimiento de las regulaciones antes mencionadas.

Si bien no podemos negar su condición de espacio público por su libre acceso, bien podemos poner en discusión cómo es posible que el Estado acepte dinero, en concepto de multa a cambio de una obstrucción peatonal permanente; que permita estas obstrucciones y exija a los artistas que a la hora de realizar la tarea en los espacios públicos como este, que lo hagan desde la premisa de las buenas costumbres de convivencia. Un Estado que ante una denuncia vecinal por ruidos molestos, contra un cantante que desarrolla su tarea en una esquina de la plaza, envíe policías a retirarlo. Un Estado que permite atropellos privados a una artista que —por su extrema quietud, inquieta— en espacios que son y deberían vivirse como tales: abiertos, públicos, de libre acceso.

A sabiendas de que todos tenemos el derecho a acceder y hacer uso del espacio público que nuestras ciudades nos brindan, nos encontramos sujetos a ciertas tensiones y conflictos, en relación al límite de la utilización de esos espacios, cuidando que no vaya en detrimento del derecho del otro; entonces ¿quién /quiénes tienen prioridad?: ¿el otro?, ¿yo?, ¿la vecina, el comerciante, el artista, el vendedor? y ¿quién determina quién o quiénes tienen esas prioridades?

Volviendo a la Peatonal Drago, allí se nos invita a "ir circulando". Y en este sentido una estatua viviente viene a problematizar sobre estas cuestiones de uso y accesibilidad del espacio público, ya que permanece durante varias horas en un mismo lugar, estacionada, quieta. Circulan los públicos que se aquietan a contemplar a la artista, distrayéndose por unos instantes de las

vidrieras, y parece ser que estacionarse en un lugar a *contemplar* resulta hasta peligroso para aquellos que ofrecen un modo capitalista de ser y estar en este mundo.

Se refleja así una concepción actualmente hegemónica del espacio público; de modo explícito, mediante ordenanzas que promueven la libre circulación del tránsito de las personas; pero también de modo implícito, mediante la implementación de usos y costumbres, de lo que está bien visto y mal visto en una población.

En las ciudades podemos realizar con mayor libertad estos actos de convivio teatral en lugares de consumo (teatros, bares, restaurantes, centros comerciales); pero si decidimos realizar ese convivio en un espacio abierto y público entramos en los conflictos mencionados, a pesar de que ese espacio debería ser el lugar propicio donde cumplir con la función comunitaria de inclusión para la cual fue concebido. Las estatuas vivientes decidieron salir a la calle por una razón inclusiva, para que su estética esté al alcance de todos, más allá de las condiciones socioeconómicas del público.

El arte en espacios públicos se presenta así como espacio de poder que excede lo contextual. Es más que un escenario "contenedor" de hechos artísticos. Es un espacio simbólico donde suceden intercambios de todo tipo. Ante el hecho artístico, se crea un espacio distinto, transformado, porque "las prácticas artísticas construyen hoy día espacios comunes inéditos" (Rancièrre, 2003: 71).

Un espacio donde la estatua viviente viene creando convivios teatrales que resignifican las relaciones entre los cuerpos, las imágenes, los espacios y los tiempos.

Viene generando poéticas de lo sensible, haciéndolas visibles y permitiendo una nueva conceptualización de los códigos teatrales (sujetos, espacios y tiempos); redes y relaciones comunitarias, desde, con, a través y por el arte, que la estatua ejecuta.

Viene realizando una intervención contrahegemónica ocupando los espacios públicos para distraernos del capitalismo corporativo y de carácter represivo.

Viene siendo un arte público que "recupera los espacios comunes con un claro derecho de salir a la calle como forma de participación ciudadana"³.

En nuestro país las estatuas vivientes hacen teatro en lugares públicos desde hace casi tres décadas. Esos espacios primeramente denominados *no lugares*, en cuanto son lugares de paso, ahistóricos e impersonales, según los definiera Mac Augé; han sido modificados por esos artistas; los modifican y modificarán. Les han impreso un sentido estético con códigos propios.

Hasta ahora, en general, en la Argentina, el espacio público y abierto representado por plazas, peatonales, parques, son los *no lugares* que los artistas eligen para brindar su arte, sin costo alguno por parte del Estado, confiando en que el vínculo con los espectadores dará sentido a sus actuaciones y también sustento económico por la labor artística realizada.

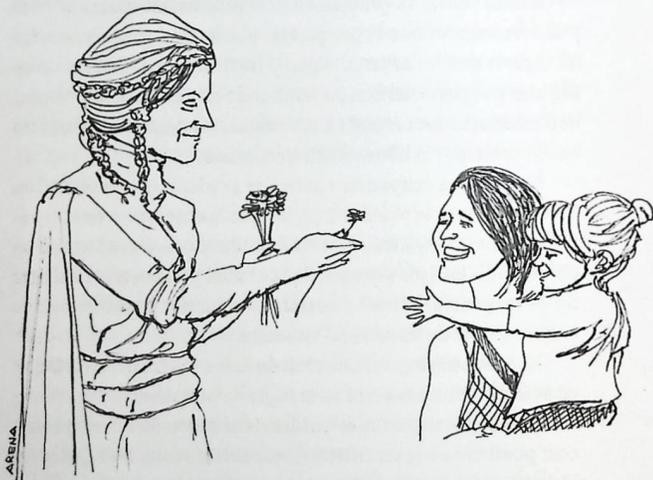
Desde esta ocupación estética se produce una identidad en los sujetos que la practican, en los que la observan y en el espacio que habitan. Esta identidad produce una transformación de sentido en esos espacios de la ciudad y pasan a ser el lugar de pertenencia del hecho teatral, el escenario, los camerinos, la escenografía de las estatuas vivientes.

Así es como lugares que eran de todos y no eran de nadie, se convierten muchas veces en el lugar de pertenencia del artista; donde sujetos transeúntes sin identidad se convierten en público con posibilidad de ser crítico; donde el ciudadano trabajador del arte escénico se convierte en un actor con posibilidad de trans-

³ Malala González. *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires: Interzona Editora, 2015.

formar a un *no-lugar* en su lugar de trabajo artístico. Ejemplo de ello en nuestra ciudad es "la estatua de la peatonal", en Barcelona "las estatuas de la Rambla" o la que mencionábamos párrafos atrás en Plaza Francia, de Daniela Bocassi.

Nosotros nos posicionamos como hacedores de ficciones que generan identidades espacio temporales. El convivio que sucede jornada tras jornada, en los espacios abiertos, entre las estatuas vivientes y los espectadores, brinda sentido de identidad a los sujetos involucrados.



MI FORMACIÓN

Aquí profundizaremos, desde mi propia experiencia, en la formación del actor en la especialización de Estatua Viviente.

Me convertí en actriz desde una educación informal y desde una perspectiva de educación popular, basada en talleres de teatro, danza, tai chi, yoga, rehabilitación postural, vocalización, entre otras, fomentada por diversos maestros y maestras y por la participación en distintos encuentros y festivales atravesados por esa perspectiva educativa. Durante la primera década de esta educación, el Teatro Poquelín¹, *mi teatro*, fue contención y sostén principal de mi formación como artista, docente y gestora.

En cuanto a la especialidad de Estatua Viviente, la formación fue solo autodidacta, basada en una curiosidad eterna, un camino de aprendizaje de aquellas herramientas y técnicas que nutrieron mi sensibilidad y ampliaron mi campo perceptual, que como artista necesité, deseé y decidí. Algunas de esas herramientas y técnicas las pude abordar, a través de otras personas, otras no, ya que muchas de las mismas son específicas de la disciplina y aún no existían ni existen, al menos desde una formación académica. Y durante los tres primeros años de mi formación autodidacta desconocía la existencia de algún espacio no formal, solo supe de un taller, denominado "Estatuismo", que se dictaba en Capital Federal y duraba tres meses, a principios del año 2001.

¹ Teatro Poquelín, espacio independiente que existió desde 1993 a 2004 en nuestra ciudad, con residencia actual en Mar Chiquita, Bs. As. Un espacio específicamente teatral donde se brindaban talleres y espectáculos de producción propia, donde existió una escuela de formación teatral privada y surgió este hecho teatral Estatua Viviente.

En términos generales, puedo compartirles de esta formación autodidacta, que aprender a respirar de modo armónico y entender la respiración como la fortaleza de la poética, me llevó a indagar en técnicas propias del yoga y de la meditación, a las cuales sumé experiencias de vocalización que me permitieron localizar el aire y concientizar los músculos que intervienen en la respiración, más allá de los que intervienen en el habla.

Aprender a enraizarme y proyectar mi eje vertical, me llevó a profundizar técnicas propias del taichi que tiene como eje la fortaleza en las piernas para la armonización de secuencias de movimientos en la parte superior del cuerpo.

Aprender a mirar, observar y sostener el equilibrio sin tener de apoyo un punto fijo en la mirada, me llevó a lugares propios de la introspección y la armonización de los movimientos en los párpados, que me permitieron luego generar un convivio particular y personal con cada espectador de estatua viviente.

La composición de mi personaje "Grecorromana", necesitó de estos aprendizajes y de la transversalidad de las poéticas de actuación en relación al personaje, adaptadas a una puesta en escena en el marco de un espacio público.

Presentarla durante varios años, me trajo las certezas de cuáles serían las técnicas específicas a la hora de componer una estatua viviente, pero también me trajo muchos otros vacíos: ¿cómo, dónde y con quiénes aprender esas técnicas aplicadas a la composición de una estatua viviente?

Mientras la formación autodidacta continuaba y la presentación en espacios públicos y eventos se multiplicaba, la composición se lograba. Fue precisamente en estos convivios donde las ideas de actuación y composición tomaron forma.

Recuerdo que luego de siete años de trayectoria pude visualizar la composición acabada de un personaje. Bien puedo agradecer al público bahiense por esos aprendizajes.

Durante todos esos años de formación autodidacta, que hoy llegan a veintiuno, fui armando un plan de estudios a partir de las necesidades corporales, de las poéticas teatrales, actorales y escénicas que dieron nacimiento al espacio de formación: "Teatralidad del Silencio", Seminario de Estatuas Vivientes, que vengo desarrollando hace una década en nuestra ciudad y en otros puntos del país.

El cursado a distancia durante un par de años de la Tecnicatura en Gestión Cultural en la Universidad Nacional de Mar del Plata, allá por el año 2003, y de la Licenciatura en Ciencias de la Educación, en la Universidad Nacional del Sur, durante los años 2014 y 2015, me brindaron una guía y un posicionamiento más certero en cuestiones de gestión del Encuentro y de Pedagogías; pero fue mi graduación en el Profesorado de Expresión Corporal Danza, en la Escuela de Danzas de mi ciudad hace una década atrás, el que me permitió organizar, sistematizar y teorizar sobre la experiencia escénica y pedagógica que venía desarrollando. Fue así que las metodologías pedagógicas y los contenidos de teatro y danza nutrieron mi perfil de artista y educadora. Una profesionalización que hoy disfruto y sostiene mi tarea.

*Volver a preguntarme todo de nuevo cada vez*² me permitió mantener viva mi esencia artística y entender que no existe una formación acabada, que esta debe ser permanente, que la actualización debe ser constante, tanto como uno mismo vaya creciendo, avanzando y progresando en la vida misma.

Vivenciar varias experiencias creativas, sociales y personales, altamente significativas en una Bahía Blanca de los noventa que pujaba por lo diverso, me permitió relacionarme con la gente, los transeúntes cotidianos, que disfrutaban del arte con más liviandad y despojo de prejuicios.

² Esta frase la encontré en mis primeros apuntes de teatro.

Ahora bien, como lo he venido manifestando, para el logro de la puesta en escena de mi estatua viviente lo único que tuve en un principio a mi alcance fue una formación autodidacta, ya que como describía en capítulos anteriores, en esos años (1998-2000), no contábamos en nuestra ciudad con artistas dedicados a esta especificidad del teatro, apenas si habían dos mimos que intervenían una peatonal, por ende, tampoco se contaba con elementos de producción escénica específicos, como ser maquillajes, pelucas, vestuarios, otros³.

Todavía no existe una academia de formación técnica, ni tampoco profesorado en Estatuas Vivientes, por lo tanto mi formación como formadora también está sucediendo de modo autodidacta.

Por eso, puesto que existe en Bahía Blanca una escuela de educación artística terciaria en artes escénicas —la Escuela de Teatro— planteamos la necesidad de que existan materias, una tecnicatura y un profesorado en relación con las estatuas vivientes, que brinde la necesaria sistematización y formación técnica y profesional.

DE ESTATUA VIVIENTE A FORMADORA DE ELLAS

Como educadora mantengo la pretensión de transitar una sensibilidad técnica en la actuación, unida a una didáctica que conlleve un recorrido y un vínculo humano con el contexto sociopolítico y cultural, un vínculo con el mundo. He comprendido que aprendemos lo que verdaderamente deseamos, aquello que nos hace vibrar en nuestras fibras más íntimas. De que aprendemos por necesidad de concertar conocimientos en torno a nuestros deseos.

³ Recién en 2002 se abrió la Tecnicatura en Escenografía, en 2003 la Formación Básica en Maquillaje y en 2004 la Tecnicatura en Maquillaje en la Escuela de Teatro de Bahía Blanca.

Aquí me presento con una metodología posible de formación y con una pedagogía construida a partir de la propia experiencia y con el claro objetivo de que cada cual componga su propia estatua viviente. Este perfil de formadora de estatuas vivientes ha sido construido y deconstruido de modo autodidacta desde 2008, cruzando todo lo aprendido de grandes maestras y maestros del Teatro y Expresión Corporal Danza.

Vale ahora reconocer a distintas instituciones educativas en las que, a partir de la presentación en algún acto escolar, de la estatua viviente "Grecorromana", sostenían una jornada con los niños para aproximarlos a esa tarea teatral, con alguna propuesta de exploración e improvisación que les permitiera ponerse en el cuerpo de la estatua, probar su maquillaje y conocer el vestuario y la peluca.

Nombraré la primera, sucedió en el Jardín de Infantes n.º 902, en el año 2004 o 2005, donde los niños de la sala de 5 años, culminaron interviniendo la entrada del Jardín, cada cual con su propia composición de estatua viviente, mientras las familias ingresaban para participar del cierre de este proyecto.

Recuerdo a cada niño, su voluntad y su deseo de mantenerse en situación *estatuística* a pesar de que ya era hora de entrar para continuar el acto. Recuerdo la sorpresa de algunas familias al ver que aquel niño revoltoso, inquieto, estaba ahí, provocándoles inquietudes a partir de su propia quietud. Años después, me he cruzado con varios de esos niños y muchos recuerdan los ejercicios de respiración y una de las niñas, ya adolescente, me dijo que los usaba antes de cada examen.

Luego de años de estatuar en distintos espacios públicos y en distintas instituciones educativas, comencé un trabajo de investigación que me permitió el logro de una didáctica que se tradujo en el primer "Taller de Estatuas Vivientes" que coordiné y dicté en el segundo cuatrimestre de 2009 y que contó con la declaración de Interés Cultural del Municipio.

En ese espacio de formación conté con el apoyo del actor Diego Moon⁴, quién aplicó su saber sobre las poéticas de actuación del mimo, que podían aportar a las de una estatua viviente. También se contó con el acercamiento de los participantes del primer año de la materia escenografía quiénes elaboraron una de las pelucas. Como cierre de ese taller, se estrenaron cuatro producciones de estatuas vivientes de las artistas Eliana Haag, Luz Guerrero, María Julia Almaraz y Teresa González Codoni.

Actualmente tres artistas permanecen en actividad *estatuista*: Luz y Julia, ambas residen en nuestra ciudad y Teresa, que reside en Fray Luís Beltrán, provincia de Río Negro. Se plasmó así la primera experiencia pedagógica y la necesidad de que al menos durara diez meses.

Significa para mí un encuentro con el silencio, con la quietud, con una pausa en esta vida tan vertiginosa y de tanto movimiento. No sólo dentro de la propuesta estética que significa, sino también dentro del sentir, dentro de lo que cada cual puede experimentar y también proponer a las demás personas para compartir y socializar una propuesta de la pausa, del silencio que tanto se necesita en este momento.

Teresa González Codoni

Durante el año 2010 y 2011 me dediqué a fortalecer la presencia de estas artistas en distintos espacios públicos y eventos de

⁴ Diego Moon, actor, director y dramaturgo nacido en Bahía Blanca. Mimo desde hace diecinueve años donde empezó a incursionar en las técnicas de la quietud en las peatonales de Mar del Plata, en el año 2007 participó en uno de los Concursos Nacionales de Estatuas Vivientes organizados por UCES, CABA. Y en el año 2013 estrenó su primer personaje de estatua viviente, "Pirata de aguas blancas", en el marco del Primer Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes, Bahía Blanca. Previo a ese encuentro estrenamos una composición en dúo de estatua viviente que denominamos "Eolos". Reside actualmente en Alicante, España.

la ciudad y de los alrededores. Fueron tiempos de conformación de un grupo de artistas estatuistas independientes que denominamos *Bahía Inquieta*⁵ y de la organización de un Encuentro de Estatuas Vivientes en nuestra ciudad que nos permitiera la experiencia de aprender de y junto a otros artistas del resto del país.

Durante enero de 2012 tuve la posibilidad de ser contratada por la Secretaría de Cultura de la ciudad de Comodoro Rivadavia, Chubut, para realizar un taller intensivo sobre Estatuas Vivientes, al cual denominé "Los Secretos de la Quietud". Participaron más de quince artistas y durante la primera semana de febrero de ese mismo año, ocho estrenaron sus producciones: Rocío García, Celeste Prada, Romina Trigo, Analuz Trigo, Marcia Peralta, Adriana Dunaj, Josefina Becerra y Patricia Antillanca.

La experiencia en ese espacio no solo maravilló a los artistas, sino también a los transeúntes comodorenses, quiénes podían observar por primera vez, estatuas vivientes en su ciudad⁶. Hasta el año 2014 se podía contar con alguna de estas producciones en la ciudad, principalmente en eventos, ya que el clima ventoso hace que esta tarea no sea tan cotidiana en espacios públicos. Recuerdo que por el año 2016 solicitaron desde el municipio de esa comuna una estatua viviente y al no haber ningún artista que se dedicara por entonces, acudí Karla Castillo⁷, quien luego de recorrer más de mil kilómetros, presentó su personaje "La Driada del bosque" en un evento masivo.

⁵ Con este grupo gestamos un blog, destinado principalmente a la promoción de la tarea. A fines del año 2012 nos encontrábamos dispersas y el grupo dejó de dar contención y cada cual siguió la tarea estatuista individualmente.

⁶ Si desean observar los personajes que por ese entonces se estrenaron pueden ir la nota del diario *El Patagónico*. Fuente: <https://www.elpatagonico.com/las-estatuas-vivientes-cautivaron-la-gente-que-paseaba-el-centro-n614067>

⁷ Karla Castillo, actriz, bailarina, Prof. de Teatro, estatua vivientes desde 2015, parte del equipo organizador del Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes Bahía Blanca desde 2016.

Entre los años 2012 y 2014 continué con el análisis y el enriquecimiento de la didáctica y de la pedagogía de estos espacios de formación, manteniendo entrevistas con los maestros Carlos Fos y Jorge Habib⁸, ambos referentes del teatro que gentilmente me brindaron sus miradas nutritivas para que estos espacios sean de calidad. Mientras, inauguramos el Primer Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes en Bahía Blanca.

Luego de las dos primeras ediciones de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes en nuestra ciudad, del cual daremos cuenta más adelante, surgió la necesidad imperiosa de maximizar la promoción de esta tarea teatral entre artistas locales. Así es que en el año 2015 comencé un taller anual en el marco de los Talleres Artísticos del Teatro Municipal de la ciudad, bajo el nombre de “Estatuas Vivientes, un modo de hacer teatro”, declarado de Interés Cultural por el Gobierno de la ciudad. En ese espacio no formal se contó con las asistencias pedagógicas de la Profesora de Artes Visuales Sofía Sensini, quien aportó conocimientos para las producciones de los personajes y de la Profesora de Teatro, Luz Guerrero⁹, quien aportó conocimientos sobre la dramaturgia de esos personajes.

El espacio articuló con la materia Maquillaje de la Escuela de Teatro coordinada por el profesor Miguel Mendiondo, resultando una experiencia pedagógica de alto impacto en los procesos de aprendizaje de todas las personas que lo integramos y decisiva en la necesidad de una coordinación multidisciplinaria y de que esta actividad integre la curricula de la formación académica de los actores.

⁸ Importante referente del teatro de Bahía Blanca. Actor desde 1990, integrante del grupo Caos; egresado de la Escuela de Teatro en 1992 vuelve como docente en 1998, jubilándose en 2018. Director de variadas obras teatrales en diversos grupos independientes; Fundador y Coordinador de la Escuela de Espectadores en nuestra ciudad en el año 2010.

⁹ La misma que años antes había comenzado a participar de estos espacios para componer su estatua viviente hoy volvía como docente a brindar sus aportes.

Seis artistas estrenaron sus producciones en el marco del III Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes: Karla Castillo, Lurdes Romero, Matías Barral, Silvina De Briganti, Isabela Gabarini Volpe y Judit Eliosoff Ferrero. En la actualidad, continúan: Karla Castillo con su personaje “La Dríada del bosque”; ella reside en Bahía Blanca y lleva su arte a distintos espacios públicos de la ciudad y alrededores. También Lurdes Romero con “La Soñadora”, quién se encuentra de gira por el país y Latinoamérica, no solo con este personaje, sino con otros de su autoría.

En 2016 realizamos otro Seminario denominado “Teatralidad¹⁰ del Silencio”, también declarado de Interés Cultural por el Gobierno de la ciudad, en el mismo marco de los Talleres Artísticos del Teatro Municipal y con la asistencia pedagógica en Artes Visuales de la Prof. Sofía Sensini, quien también fue responsable de la producción de los personajes de los ocho artistas que estrenaron en el marco del IV Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes: Ruben Dambrosio, Sol Di Lernia, Virginia González, Betiana Maldonado, Patricia Belloli, Patricia García y Nerina Borocci. Hoy podemos encontrarnos con Ruben y su personaje “Fausto”, con Sol en “Agua de Vida”, ambos residentes en la ciudad, y con Virginia González en “L’amore”, quien reside actualmente en CABA y lleva su arte por distintos espacios públicos y eventos.

Continuaron los Seminarios en los años 2017 y 2018, bajo la misma denominación, en el mismo ámbito municipal y con la asistencia en producción de Ruben Dambrosio. Y en el marco del VI Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes en noviembre de 2018, se estrenaron ocho producciones.

¹⁰ *Teatralidad* entendida como lo anunciaba Barthes: como una especificidad de lo teatral; Pavis, citando a Artaud nos dice que es “todo aquello que no obedece a la expresión de palabra”. Aquí Teatralidad como una dimensión simbólica, la teatralidad como estado ficcional con un claro origen en el teatro.



En la actualidad continúan sus propuestas estatísticas, las artistas Claudia Fernández con “Flor Violeta”, Julieta Zubiri con “Rumi”, Melisa Di Meglio con “La Piccolina” y Raquel Gallo con “Arena del tiempo”, todas residentes en la ciudad y Alejo Cacciali con su personaje “Ardha” quien reside actualmente en CABA.

El seminario La Teatralidad del Silencio es un viaje al alma, un conocerse, detenerse en el tiempo, cosa que es muy valiosa hoy en día, en donde se vive corriendo. Encontrarse con uno mismo y con los otros en cada respiración, movimiento y sobre todo un construir y crear en conjunto ya que el otro, siempre contribuye y suma con su mirada, imaginación, creaciones e ideas, ampliando el horizonte de una. Hacer el seminario para mí fue conocer un mundo nuevo, totalmente mágico por donde se lo mire, paralelo a la vida cotidiana.

Melisa Di Meglio

Comenzamos el año 2019 con un *Paseo de Estatuas Vivientes de Bahía Blanca* integrado por once artistas de nuestra ciudad con dedicación profesional. Sí. Luego de veinte años de aquella primera experiencia estatística, nos encontramos aquí con un colectivo de artistas que comparte este particular modo de hacer teatro en los distintos espacios públicos de la ciudad y los alrededores, eventos sociales y culturales, concursos y Encuentros de Estatuas Vivientes del país.

Como el Teatro Municipal lamentablemente se encuentra cerrado por refacciones, nuestro espacio pedagógico, junto al resto de los Talleres Artísticos, se ha trasladado a las instalaciones de dos Museos¹¹. Paradojalmente, las estatuas han vuelto a los Museos,

¹¹ Los dos Museos surgen en la ciudad de Bahía Blanca de la unión del Museo de Bellas Artes y el Museo de Arte Contemporáneo, administrados por el Instituto Cultural de la Municipalidad de Bahía Blanca.

pero volverán a salir y estrenarán nuevas producciones en el marco del VII Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes para luego recorrer diversos espacios públicos de la ciudad y la zona.

PEDAGOGÍA ESTATUÍSTICA

Luego de tantos años de transitar diversas pedagogías del teatro y de la danza, tomo conciencia de las huellas que en mí dejaron a lo largo de mi formación. Hoy puedo visualizar un conjunto de conceptos que tienen un impacto específico en los procesos de aprendizaje en la formación de estatuas vivientes.

La pedagogía que desarrollo permite a los actores reconocerse como constructores y transformadores de sus propios procesos creativos. Se trata de una pedagogía basada en el arte de transmitir las experiencias propias, de valorar este hecho teatral, contando con los recursos técnicos y metodológicos que tengo a mi alcance; una pedagogía que me habilita a organizar un proceso de aprendizaje y enseñanza posible para cada actor que desee especializarse en las poéticas de actuación de una estatua viviente.

Bien podría decirse entonces que "Teatralidad del Silencio. Seminario de Estatuas Vivientes" viene cumpliendo uno de los propósitos planteados: enriquecer los propios conocimientos de actuación de los participantes, para que cada uno de ellos pueda concretar la puesta en escena de una estatua viviente. Es este un objetivo que abre caminos de investigación, exploración y composición que maximiza la creatividad y que hace que cada artista comience un proceso de indagación en sus más genuinos gustos e intereses, que le permita encontrar su propio modo de manifestación teatral según su propia sensibilidad artística, la cual desea expresar al resto de la humanidad.

Considero a este seminario como un disparador sistematizado de la formación que cada actor deberá emprender para la puesta en escena de su estatua viviente. Un espacio que habilite en los participantes el desarrollo de una mirada altruista a la hora de entregar sus puestas.

En los seminarios se transita un proceso creativo de deconstrucción de aquello posiblemente ya creado por otros, dejando de lado toda intención de "copia" e "imitación" de lo conocido. Se utilizan distintas herramientas como la improvisación por el potencial creativo de este acto; creatividad en el sentido en que la define Lev Semenovich Vygotsky, en su libro: *La imaginación y el arte en la infancia* en donde manifiesta que la creatividad "es toda realización humana creadora de algo nuevo" (1996: 7). Una improvisación que tendrá puesto el acento en la sensor-percepción, como técnica de la cual surgirán descubrimientos que devienen aprendizajes para trasladarlos como saberes a la teatralidad de cada estatua viviente.

La composición en escena por parte del actor nace a partir de este concepto de improvisación, en donde improvisar en escena tiene significado solo si se tienen recursos y elementos para poder llevar a cabo estas teatralidades, que permiten que su mensaje llegue lo más claro posible al espectador.

La herramienta fundamental es el juego teatral que desata la potencialidad expresiva en todas sus formas, la expresión del ser que curiosear, explora, construye y comparte con otros, el descubrimiento de la realidad y el despliegue de la creatividad utilizando para ello todos los sentidos. Se propone abordar la capacidad sensorio-perceptiva común a todos los seres humanos, esa capacidad de conectarse, internalizar e interaccionar con el mundo externo, con el propio cuerpo y con el cuerpo de los demás.

La sensopercepción¹² como práctica pretende recuperar y enriquecer la vivencia del propio cuerpo, que orientamos como uno de los contenidos y como técnica hacia el desarrollo de los potenciales artísticos que existe en toda persona.

La sensopercepción resulta muy interesante para el que desea realizar un camino de autodescubrimiento que permita hacer florecer sus propias capacidades.

Se plantea así el proceso creativo de esta tarea teatral, profundizando en el eje: quietud y movimiento, ambos conceptos transversales y dialécticos de la teatralidad de una estatua viviente.

Al fin la puesta en escena resulta de decisiones y características específicas, donde aparece la composición teatral como devenir de una improvisación en libertad que brinda recursos capaces de modificar relaciones extremas de opresión.

Un aprendizaje de métodos y técnicas desde la improvisación, que colabora en la formación de actores más libres, con decisiones propias y con mejores posibilidades de adaptación a situaciones nuevas e imprevistas. Se plantean otros objetivos como:

- Abordar un proceso creativo propio y colectivo que se encuentre compuesto de modo integral por varios contenidos en relación al teatro, expresión corporal danza, junto a diversos aspectos de vestuario, maquillaje, escenografía.
- Identificar las posibles poéticas de actuación de estatuas vivientes, que suceden en espacios abiertos, públicos, y sin las convenciones tradicionales del *espacio teatro*.

En cuanto a los contenidos puedo compartir a modo de aproximación:

¹² Concepto creado por Patricia Stokoe quien fuera la fundadora de la Expresión Corporal Danza.

- *Poética de la dialéctica: movimiento quietud* (conciencia corporal, percepciones, motores de movimiento y quietud, espacio).
- *Cuerpo expreso comunicativo* (gesto, mirada, conceptualización de la poética de la dialéctica).
- *Cuerpo creativo* (investigación teórico vivencial, improvisación y composición de los personajes, valoración del espacio público como ámbito para el desarrollo de una tarea escénica, exploración sobre texturas y colorimetrías).
- *Cuerpo dramático* (valor expresivo de lo espontáneo, lenguaje dramático como medio de expresión y comunicación, estructura dramática *estatuista*).
- *Cuerpo investido* (maquillaje, vestuario, objetos funcionales: alcancía, pedestal).
- *Conceptualización* (historización, investigación sobre el origen histórico de las estatuas vivientes en el mundo y en nuestro país (cómo, por qué, cuándo), definición de esta especificidad teatral, otros).

FORMADORA DE FORMADORES

Volvamos a recordar que en el país solo nos encontramos cinco artistas cumpliendo con el rol de formadores, todos con experiencia como estatuas vivientes y con formación teatral: Silvina Mañueco y Juan Rolón, que coordinan un "Seminario anual de asignación de horas libres"¹³ dentro del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), en la ciudad de Gral. Roca, Río Negro, Marcela Moreno en Gualaguaychú, Entre Ríos, María Inés

¹³ En palabras de Juan Rolón: "El resultado del seminario aporta a la formación del actor en la carrera del Profesorado de Teatro o en la Licenciatura de Actuación dentro del IUPA" (en conversación telefónica con la autora).

Banegas en Olavarría y yo en Bahía Blanca, ambas en provincia de Buenos Aires.

Aquí me interesa remarcar la importancia de Mañueco y Rolón por el logro de haber acercado nuestra disciplina a una formación académica. Lo valoro y lo tomo como impulso para llegar a concretarlo también en nuestra ciudad.

En mi caso, luego de diez años de experiencia a través del dictado de Seminarios, me surgió el deseo de expandir esa experiencia pedagógica y así fue como a fines de 2018, con mi colega, la profesora y estatuista Lurdes Romero, de Puerto Madryn, Chubut, emprendimos la tarea de construir este rol de formadora de formadores, tutoriando la práctica docente de esta actividad.

Al mismo tiempo que comencé a diseñar el modo de transferir, me decidí a registrar en la Dirección Nacional del Derecho de Autor esta pedagogía bajo el nombre de "Teatralidad del Silencio: seminario de Estatuas Vivientes", pues considero que hay una específica *pedagogía estatuística*, que se visualiza y que pretende seguir cruzando horizontes.

Esta experiencia se tradujo, hasta ahora, en tres seminarios intensivos coordinados por la Prof. Romero, bajo mi asesoría.

El primer seminario fue durante el mes de enero de 2019, en la ciudad de Puerto Madryn, provincia de Chubut, y el consecuente estreno de ocho artistas: Irene Ferreras, con su personaje "Neptunia", Alice María María Teresa, con "Derramágoa", María Bazán con "La Bailarina", Brenda Claron con "Esperantía", Fabiola Carugo, con "Hipatia de Alejandría", Romina Silva, con "Gea", Natalia Zampa con "Ultería" y Pablo Scalamogna con "Equilibrista de los mundos". Luego Romero coordinó otro en el mes de febrero, y los artistas Antonela Acosta y Juan Solco estrenaron sus personajes "Residuales", realizando una composición en dúo. Luego hubo un seminario en el mes de marzo y de él surgió la producción de Matías Gutiérrez con su personaje

"Ñamandú" que se estrenó en el Segundo Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes de Gualaguaychú, Entre Ríos.

Si se volviera a dictar este seminario lo volvería a tomar, porque las consignas llevan a unos lugares de búsqueda genuina, y si una está abierta a ello, aparecen movimientos, ideas, imágenes... A mí me pareció muy enriquecedor y genuino como metodología. Hay una imagen de estatua como una tarea solitaria, supongo que en muchos casos debe serlo; pero, sin embargo, el poder transitar el seminario con tantas personas, generó algo de comunidad o de trabajo colectivo que verdaderamente hizo que se enriquecieran todos los procesos. Así que poder compartir el trabajo me sorprendió muchísimo.

Irene Ferreras

Por estos días estoy trabajando en la formación de otra colega, Ruben Dambrosio¹⁴, con intenciones, en principio, de realizar seminarios intensivos en los alrededores de Bahía Blanca. Mientras, continúo investigando y profundizando en la *pedagogía estatuística*.

El espacio "Teatralidad del Silencio", una práctica educativa de formación con intenciones de transformar el modo de ser y estar en el mundo artístico y en los espacios públicos, continuará de gira expandiéndose por todo el país.

¹⁴ Ruben Dambrosio, actor, cantante, estatua viviente desde 2015 y parte del equipo organizador de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes en Bahía Blanca.



CAPÍTULO VII

ENCUENTROS

Relataré distintas experiencias con las que fui construyendo este perfil de investigadora, paso a paso, casi sin que me diera cuenta o dándome cuenta despacito. Una cronología que evidencia lo trascendentes que pueden ser un par de años en la vida de una persona, y ni se diga, en la vida de esta estatuita. Los artistas que a fines de 2018 se dieron cita en el Paseo de Estatuas Vivientes me motivaron a volver a poner el cuerpo a la estatuita. Fueron experiencias que también me enriquecieron como gestora cultural. Intentaré visualizar la proyección del movimiento de estatuas vivientes de nuestra ciudad, proyectado al resto del país, a partir de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes, que se vienen desarrollando en Bahía Blanca desde hace siete años en forma ininterrumpida.

ANTECEDENTES

Habían pasado siete años desde la primera vez que una estatua viviente realizó esta tarea teatral en nuestro país, cuando en el año 1999 una universidad privada de capital federal, Universidad de Ciencias Empresariales y Sociales (UCES), presentó la convocatoria a participar del Primer Concurso de Estatuas Vivientes, siendo esa la primera institución en el país que convocó a estatuas vivientes a trabajar en un mismo espacio tiempo, el 8 de diciembre del año 1999¹ en Capital Federal. Luego vinie-

¹ Fuente: diario *Clarín* (https://www.clarin.com/sociedad/premian-estatua-viviente_o_HJBlpGneRkI.html).

ron otros concursos que fueron el antecedente de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes de Bahía Blanca.

Yo participé con el personaje "Grecorromana" en el Segundo Concurso² Nacional de Estatuas Vivientes de la UCES, que se realizó el 1 de julio de 2000, durante seis horas. Fue la primera vez que observé a tantas estatuas vivientes y también mi segundo viaje en avión y valga compartirlo aquí en el sentido más literal de volar por nuestros sueños. Ya que después de casi tres años de actividad estatística, iba a poder conocer directamente a los artistas que se dedicaban a esta actividad, aprender de sus técnicas a partir de las intensas conversaciones que tendríamos.

El contexto se me presentó diferente a mis expectativas; me encontré con una exposición de artistas cuál objetos decorativos de salón, sin actividad alguna que manifestara la posibilidad de generar vínculo entre los artistas y donde la gran mayoría competía por el premio. Este evento distaba bastante de ser un encuentro que generara conversación y aprendizaje colectivo. Recuerdo que al fin el baño, fue el único espacio en el que compartíamos y solo las mujeres, pues los hombres se encontraban en otro.

Ahí estaba maquillándome e intentando entablar contacto y conocer al menos la marca del maquillaje que usaban en la "gran ciudad". Imposible, lo ocultaban disimuladamente. Ganar era importante y hasta necesario, el premio era muy valioso en dinero y estábamos en pleno comienzo de una de las crisis socioeconómicas más dolorosas de nuestro país. El cachet que ofrecían era menos de lo que en ese entonces podía recaudar con la alcancía en la peatonal de mi ciudad; pero el valor de ir a la gran ciudad para nutrirme, valía esa inversión de tiempo y dinero.

² Fuente: diario *La Nación* (<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/esculturas-vivas-nid191631>).

Me quedé con deseos de conocer personalmente a Daniela Bocassi. Supe que se encontraba de viaje por el mundo con su estatua. Algo que el teatro me había enseñado a comprender: viajar gracias y por el arte.

Me quedé con ese sabor a competición y distinción entre los capitalinos como especializados y los del interior como aprendices.

Aquel estado de competitividad me regaló varias miradas poco amables, lo mismo descubrí para mi sorpresa, que mi labor —si no aclaraba de dónde venía— parecía una más de ellos, ¿gracias al logro técnico en mi actuación?, luego de un tiempo supe que sí. De hecho, ellos me consideraban representante de la Patagonia argentina.

Me sorprendió que sin haber *estudiado para ser estatua viviente*, solo con mi exploración personal, sin tener referente alguno, logré una producción y puesta en escena de calidad. Aquí valoré estar en esa competencia que me permitió conocerme un poco más a través de la mirada de los otros colegas.

Descubrí que esa formación autodidacta la compartía con todos mis colegas. Ellos tenían referentes, pero no habían asistido a una escuela, seminario o taller donde les hubiesen enseñado. Ahí transferir la propia experiencia se tornó invaluable.

Creo que fue desde ahí donde valoricé muy mucho la formación autodidacta y problematicé la académica, específicamente en torno al área teatral: lo fundamental es animarse a teatrar la calle.

Mi segunda participación sucedió junto a mi compañera Soledad García, a fines, del año 2001 en Villa Victoria en Mar del Plata y en la peatonal de Miramar. Fue una experiencia muy importante para nosotras, ya que dimos estreno a nuestros segundos personajes: "Hada de los Bosques" y "Hada Azulina".

El recuerdo es muy vívido. Fue un viaje artístico y en familia. Nuestras madres se lucieron como vestuaristas, Juan, papá de Soledad, llevó en sus hombros a mi hijo que pasaría, solo en un

par de días, de ver a su mamá y a su amiga trabajando como estatuas vivientes, a ver más de veinte artistas compartiendo esos lugares. El pequeño no se cansaba de admirarlos.

El 15 de junio de 2002 en ocasión del Tercer Concurso de la UCES³, nosotras participamos por tercera vez. "... las bahienses Mariela Olivera y Soledad García representaron a la Justicia...". Así estuvo "Justa Justicia" en esa competencia. Había crecido en cantidad de artistas y ciudades representadas, contando ahora con veintidós participantes, provenientes de Resistencia, Santa Fe, Rosario, Córdoba, Mendoza, Bahía Blanca, Mar del Plata, La Plata y Buenos Aires.

También participé en el Cuarto Concurso de la UCES el 16 de junio del año 2003. Durante estos concursos, el público se paseaba entre las estatuas observando, birome en mano para elegir la mejor. Una apreciación basada en el gusto personal que aplicaba un voto que a su vez era un ticket de sorteo al finalizar la jornada que duraba seis horas. Nos maquillábamos, actuábamos y nos íbamos. El encuentro seguía sin suceder.

Cada vez que volvíamos, lo hacíamos con la certeza de querer un Encuentro en nuestra ciudad, invadidas por el deseo de que se multiplicaran los artistas que se dedicaran a este hecho teatral.

ENCUENTROS, COLABORACIONES Y PONENCIAS

Al tiempo de estas experiencias mi compañera se abocó a culminar su carrera, dejando a su estatua en un rincón de los recuerdos. Diez años después, el 19 de octubre del año 2013, nos encontrábamos con Mirta Gutiérrez, concretando el proyecto del Primer Encuen-

³ Fuente: diario *Página 12*: (<https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-6357-2002-06-16.html>).

tro Nacional de Estatuas Vivientes⁴, contando con Soledad García como primera colaboradora. Había lazos de amistad que unidos a la convicción de que esto tenía que suceder en nuestra ciudad, hicieron posible que un deseo se convirtiese en un sueño, un sueño se plasmase en un proyecto y que ese proyecto luego se concretara.

Cubrir los espacios públicos con este arte entre otros, es la necesidad de cualquier pueblo y de una nación entera para afianzar nuestra cultura y fortalecerla.

Fernando Santiago⁵

Con Mirta Gutiérrez, con mi compañera Soledad García, el legado y aporte de Juan García y el apoyo incondicional de Enrique Agesta en su rol de Director del Teatro Municipal, llevamos a cabo estos Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes en Bahía Blanca, con la presencia honorable del Dr. Carlos Fos.

Estos Encuentros ponen en valor este hecho teatral como profesión escénica, donde la organización brinda a cada artista un cachet por su labor como estatua viviente sin actuación gratuita de ninguno y un asistente que lo acompaña desde la producción, la puesta en escena y la posproducción, dispuesto a contener al artista (si necesita tomar agua, bajarse por un momento o simplemente saber que hay una persona ahí).

⁴ Fuente: diario *Sin Tinta* (<http://sintinta.com.ar/2013/10/16/primer-encuentro-nacional-de-estatuas-vivientes/>).

⁵ Fernando Santiago es actor y gestor cultural. Realizó sus primeros estudios en Bahía Blanca, en el Teatro Laboratorio de "Teatro para el Hombre", entre 1982-1986, bajo la dirección de Coral y Dardo Aguirre. En constante formación con múltiples maestros, participa en más de 23 obras como actor y asistente de dirección, en películas, en giras por Francia, España, Italia y Dinamarca y en más de 27 festivales de teatro provinciales, nacionales e internacionales.

Un Encuentro solidario donde parte de lo recaudado en las alcancías que cada cual tiene en su presentación se destina a distintas instituciones de bien público de la ciudad.

Los fondos para sostener estos Encuentros provienen del Estado mediante programas específicos para eventos artísticos de esta naturaleza como son el Programa de Solidaridad Cultural y el Fondo de Eventos Permanentes y subsidios del Instituto Cultural, de empresas y comercios, mediante canjes o publicidad y parte de lo recaudado en las alcancías de cada estatua viviente.

El capital humano de la organización ha crecido y se ha enriquecido año a año junto a la colaboración de amigos, familiares y colegas. Uno de los colaboradores permanentes de la organización es mi hijo Jeremías, que por estar familiarizado desde pequeño con las estatuas, sabe atender cada detalle de la producción y presentación de los artistas y mi amiga Gloria Alonso, arquitecta reconocida de la ciudad, que con su mirar amoroso nos aporta desde siempre su criterio estético.

Cada año los Encuentros abren una inscripción con criterio federal, de artistas de todo el país, mayores de 18 años y con una trayectoria mínima de un año en la tarea. La cantidad de artistas a seleccionar depende del presupuesto que año a año logramos. Se exige impecabilidad escénica en la producción de vestuarios y accesorios, maquillaje y puesta en escena.

PRIMER ENCUENTRO

Los Encuentros surgieron de la necesidad de festejar y promover la existencia de esta disciplina. El primer Encuentro transcurrió el sábado 19 de octubre del año 2013 en el que se celebraba el centenario del Teatro Municipal de la ciudad. Fue declarado de Interés Municipal por el Gobierno y por el Concejo Deliberante de Bahía Blanca.

Se realizó el primer Foro de Estatuas Vivientes al cual denominamos "El Proceso Creativo", un esperado espacio de debate e intercambio entre colegas que andaban en soledad, con el deseo de profundizar sobre la producción e interpretación de una estatua viviente, desde la propia experiencia.

Ahí comenzó el legado de Carlos Fos: "... escriban sus propias experiencias, compartan, generen historia escrita" y así se inició un camino de reconocimiento y legitimación de este hecho teatral, no solo por parte de todos los artistas, sino también de los gestores involucrados con la cultura en general y con el teatro en particular.

Se llevó a cabo un seminario abierto a la comunidad denominado "El Lenguaje del Silencio" y coordinado por nuestro colega marplatense Ariel Medina para experimentar algo más de estas quietudes.

Participaron diez artistas. Tres de ellos representando a Bahía Blanca: Diego Moon con su personaje "Pirata de Aguas Blancas"⁶, Luz Guerrero con "Grecorromana"⁷ y Eliana Haag⁸ con "Cisne Negro" y siete de otros puntos del país: Marcos Cecere y Natalia Suárez con "Los Patriotas 1910" de CABA, Julio Pulido y Claudio Herrera con "El Sereno y la Dama", de Lomas del Mirador, María Inés Banegas con "Sirena", de Olavarría y Ariel Media con "La Gárgola" de Mar del Plata y desde Gualaguaychú, Entre Ríos, se presentó Marcelo González con "El Libertador".

⁶ No solo presentó ese personaje, sino que minutos antes realizamos juntos una performance que le dio apertura a este Primer Encuentro.

⁷ A cuatro años de haber transitado el primer seminario que coordinó y de su estreno como estatua viviente, Luz se presenta con este personaje en el Encuentro.

⁸ A cuatro años de haber transitado el primer seminario que coordinó y de su estreno como estatua viviente, Eliana retomó su tarea estatística en esta ocasión, estrenando ese personaje.

Fue muy auspicioso “¡Porque los encuentros siempre valen la pena!”. Las instituciones de bien público que fueron beneficiadas con parte de lo recaudado en las alcancías fueron el Servicio Integral para la Familia (SIF) y el Merendero “Los Ángeles”, dedicadas a la contención socio afectiva de la infancia.

Los Encuentros han sido espacios de conocimiento y reconocimiento. De conexión con colegas, de intercambios. Espacios y días de crecimiento laboral, personal y profesional. Poder intercambiar experiencias, conocimientos, secretos, vivencias. Descubrirse conectados, más allá de tiempo y las distancias. Los Encuentros han sido y son un espacio de crecimiento único, de “encontrarse” de verdad con este hacer teatral que nos reúne... Son un gran logro de un sueño que vi nacer. Sin duda son una distinción para nuestra ciudad, un paseo obligado y esperado cada noviembre.

Luz Guerrero

SEGUNDO ENCUENTRO

Si en nuestra primera edición nos tocó nacer, en 2014, nos tocó crecer; felices de saber que las instituciones hicieron un buen uso del dinero recaudado, mejorando las instalaciones una y brindando mejores recursos la otra.

Aprendimos mucho de nuestro rol como organizadoras, aprendimos que solas no podíamos con todo, que no estaba bueno eso de procurar ser múltiples, y que el tiempo de planificación, gestión y producción de semejante evento necesitaba más tiempo. La primera edición la preparamos en seis meses. Esta vez empezamos en enero y unos meses después se sumó a la tarea la Licenciada en Comunicación Daniela Villanueva Aliaga.

* Carlos Fos.

Así el Segundo Encuentro se realizó en dos jornadas intensamente enriquecedoras, la del sábado 1 de noviembre en el Teatro Municipal y la del domingo 2 de noviembre en la Casa de la Cultura de la Universidad Nacional del Sur. Declarado de Interés Municipal por el Gobierno y el Concejo Deliberante de Bahía Blanca.

El Foro continuó y tomó forma de debate y constructor de conocimientos colectivos. Los artistas y gestores fuimos concientizándonos cada vez más en la necesidad de generar documentación de nuestro hacer. Participaron otros colegas teatreros, incluso vino a la ciudad quien fue mi mentor, Héctor Rodríguez Brussa. También contamos con la presencia de gestores culturales y estudiantes de teatro y danza. Se llevó a cabo un seminario abierto a la comunidad que coordinó nuevamente nuestro colega marplatense Ariel Medina y se puso el foco en las capacidades expresivas-comunicativas de las estatuas vivientes.

Participaron once artistas durante las dos tardes: Miguel Chauqui con su personaje “El Coya” desde San Salvador de de Jujuy, María Julieta Albornoz con “Hada Livia” desde Córdoba, Marcelo González con “El Florista” desde Gualeguaychú, Cristian Arnéz con “El Gaucho Argentino” desde CABA, Claudio Di Rocco con “Picapedrero” desde Tandil. De Mar del Plata, Jorge Arias con “El Dador de la Suerte”, Agustín Casali con “El Principito” y Ariel Medina con “La Gárgola”. Marcos Cecere, con “Magritte” desde CABA y María Inés Banegas con “Evita” desde Olavarría. Como invitado especial estuvo presente Miguel Ángel Fuentealba Díaz con su personaje “El Guerrero Pacífico”, desde Santiago de Chile.

En esa oportunidad lamentablemente no contamos con artistas que representaran a la ciudad: Eliana Haag se dedicaba a su Licenciatura en Letras y a las danzas tribales, Luz Guerrero estaba en el medio de otros proyectos teatrales y Diego Moon ya viviendo en España. Ese vacío se nos hizo notorio y nos prometimos revertirlo para la próxima edición.

Las instituciones beneficiadas en esa ocasión fueron tres Jardines de Infantes de Bahía Blanca, donde concurren niños de familias de muy bajos recursos: el n.º 940 "México", Villa Nocito, el n.º 941 "Luis Sandrini", Vista Alegre y el n.º 943, de Barrio Saladero, Ingeniero White.

A partir de aquel año, la apertura con la salida y distribución de cada estatua y el cierre del Encuentro con todas las estatuas en las escalinatas del Teatro Municipal, se han convertido en un clásico.

COLABORACIÓN

María Inés Banegas, nos convocó a colaborar para la gestación y concreción del Primer Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes en Olavarría, un deseo que compartimos y que se llevó a cabo el día sábado 7 de marzo de 2015. Ahí estuvimos con Mirta ayudando a que otra colega concretara —el mismo sueño nuestro— en su propia ciudad.

PONENCIA

En las 4^{as} Jornadas Regionales del Teatro Municipal de Bahía Blanca, organizadas por el Centro de Documentación del Teatro Municipal, que se realizaron en octubre de 2015, me inicié en la escritura académica y presenté una ponencia sobre las estatuas vivientes, que titulé "Contemplación", la que luego fue publicada en el Periódico de Artes Escénicas ese mismo año.

TERCER ENCUENTRO

El año 2015 nos encontró trabajando en trío aprendiendo de las capacidades de la Lic. Villanueva Aliaga sobre la comunicación e imagen de nuestro Encuentro. Acercarlo a la comunidad

fue fundamental para contar no solo con mayor público, sino también con una gestión más fluida, a la hora de ir en busca de subsidios y auspiciantes. La tarea en equipo nos permite enriquecernos con las capacidades de las otras personas y alcanzar mayores logros.

Comenzamos el año felizmente sorprendidas de saber que los Jardines de Infantes habían podido mejorar instalaciones, recursos didácticos y mobiliarios con el dinero que el público donó en las alcancías de las estatuas.

Y llegó la fecha del Tercer Encuentro, ya instalado en la agenda cultural de la ciudad, en la de los artistas del país y la del público; siguió siendo Declarado de Interés por el Gobierno y el Concejo Deliberante de la ciudad y sumamos la Declaración de Interés por la Cámara de Diputados de la Nación.

Fueron dos jornadas en las mismas instalaciones que el año anterior: los días sábado 7 y domingo 8 de noviembre. El clima nos acompañó y el público también. Observamos que la gente asistía con su equipo de mate y reposeras a esperar hora y media antes de la salida de los artistas.

Al equipo de organización se sumó el Licenciado Marcelo García, quien con sus conocimientos en diseño publicitario mejora y enriquece la revista que entregamos al público y que también nos aporta mejores auspicios. El Dr. Carlos Fos en esa oportunidad, abrió el Foro con estas palabras:

Recrear el llamado a la fiesta para reencontrarnos, para que los cuerpos dialoguen y se impregnen de vida. El tejido social se enhebra en la reunión de los cuerpos, en el intercambio fructífero del uno con el otro complementario. Un trueque que no puede concebirse a distancia, o escapando al compromiso presencial.

En esta nueva fiesta, donde praxis y razón se convocan en una síntesis interminable, se le responde a los mandatos de cuerpos dóciles, con liber-

tad absoluta y conciencia de sí. A la despersonalización, la celebración contraponen la reafirmación del individuo en su pertenencia al colectivo y al tiempo de las leyes de la producción capitalista le contraoferta un tiempo mágico, primitivo, sanador. Nos preparamos a vivir un devenir temporal distinto, que privilegia la horizontalidad, faculta la intervención de todos por igual y perpetra una revuelta contra el sistema de apreciación de las disposiciones que nos encorsetan.

El fogón comienza a arder, la música crece en intensidad. El tiempo está cercano para hallarnos en el otro y transformarlo en nosotros.

Desde el espacio del Foro que nuevamente denominamos Proceso Creativo Colectivo, se continuó el debate y la construcción de conocimientos, atentos a la necesidad de muchos de continuar indagando sobre nuestro hacer, dándole valor y legitimidad.

En virtud de la expansión que íbamos alcanzando, iniciamos a partir de entonces, una Mesa de Ponencias que Fos preside, y de la que participaron en esa ocasión la Dra. Ana Luisa Dozo, Directora del Museo y Archivo Histórico de Bahía Blanca, que se refirió a la historia y a los antecedentes posibles de las estatuas vivientes; la Prof. María Inés Banegas, de la ciudad de Olavarría, nos brindó una mirada desde el juego dramático como método enriquecedor del proceso creativo de una estatua viviente. Sí, las *estatuitas* empezamos a responder a aquel llamado de Carlos Fos y la escritura sobre nuestra actividad es un hecho.

El seminario abierto a la comunidad, que en esa ocasión denominamos "Mirarse desde los ojos del espectador", lo coordinó el actor, director y profesor de Teatro Jorge Habib quien propuso analizar las producciones de los artistas del Encuentro, acercar herramientas sencillas para poder poner en palabras nuestro propio criterio y valorar las presentaciones.

Participaron dieciséis artistas durante las dos tardes: Carlos Monzón con su personaje "Monumento al bombero" desde

CABA, Javier Pizzotti con "El Inmigrante" desde Concepción del Uruguay y Marcela Moreno¹⁰ con "Emperatriz Sissi" desde Gualeguaychú, Jorge Arias con "Nazareno" desde Mar del Plata, Claudio Di Rocco con "Gardel de Oro" desde Tandil y Juan Pulido y Claudia Herrera con "El caballero y la Dama" desde el gran Buenos Aires, Cristian Arnéz con su personaje "El Gaucho Argentino" desde CABA y Miguel Chauqui con "Madre Tierra Pachamama"—nuevo nombre de su anterior personaje "El Coya"—desde San Salvador de Jujuy; ese cambio de nombre obedece a un proceso de autoconocimiento y lucha por la identidad que ha alcanzado nuestro colega. Felizmente en esta oportunidad contamos con la bahiense: Luz Guerrero con su personaje *La Campesina*.

Del espacio pedagógico que coordiné a partir del mes de junio en el Teatro Municipal: "Estatuas Vivientes, un modo de hacer teatro", estrenaron sus producciones: Matías Barral, Karla Castillo, Silvina De Briganti, Judit Eliosoff Ferrero, Isabela Volpe Gabarini y Lurdes Romero. Las instituciones beneficiadas en esta ocasión fueron la Fundación Lazos, una organización sin fines de lucro que aborda la problemática de personas con discapacidad y Ayuda-Le, una asociación sin fines de lucro dedicada a mejorar la calidad de vida de personas con leucemia.

Estos espacios sirven para visibilizar el arte en todas sus dimensiones. Y el arte callejero muchas veces no es valorado como arte, simplemente por estar en la calle. Entonces poner ese arte callejero en otros espacios para visibilizarlo me parece muy valorable, entendiéndolo que el arte es un derecho.

Daniela Villanueva Aliaga

¹⁰ Marcela Moreno es una colega y gran referente de la tarea estatística y formadora de muchos de los artistas de la provincia de Entre Ríos, entre ellos Marcelo González, que participó en el Primer y Segundo Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes de Bahía Blanca y Javier Pizzotti, que participó en el Tercer Encuentro.

COLABORACIÓN

Durante el invierno del año 2016 estuvimos en contacto fluido, a través de Stefania Montenegro, con el Departamento de Extensión y Vinculación de la Universidad Nacional de Cuyo de Mendoza organizando lo que sería el Primer Festival Internacional de Estatuas Vivientes.

Como equipo y coejecutores de ese Festival emprendimos viaje y nos hicimos presentes para festejar otro logro más. Los días elegidos fueron 11, 12 y 13 de agosto de ese año y se contó con la presencia de diecinueve artistas, entre ellos, Karla Castillo con su personaje "La Dríada del bosque" estrenado en el marco de nuestro Tercer Encuentro. Por otro lado, llevamos a cabo el IV Foro sobre Estatuas Vivientes, moderado por la Lic. Maite Pagalday y del que participamos como ponentes el Dr. Carlos Fos, la actriz, directora y dramaturga mendocina Silvia Adriana Gigena y yo, en la que di cuenta de la Estatua Viviente como Manifiesto Teatral.

El viernes 19 de agosto de 2016 me reuní por primera vez con la Dra. Nidia Burgos y comenzamos este libro.

PONENCIA

Durante el mes de octubre participamos de las 5^{as} Jornadas de Teatro Nacional y Regional con una mesa que denominamos "La teatralidad del silencio", destinada a dar cuenta de la formación como estatuas vivientes que se estaba llevando a cabo en la ciudad. Coordinada por el Dr. Carlos Fos, integraban la mesa compañeros estatuidas, una artista plástica y yo, como docente de los seminarios de formación, exponiendo sobre las experiencias que habíamos transitado para la producción de estatuas vivientes.

Entre el público se encontraba Claudio Pansera¹¹, por entonces miembro del Consejo Directivo del Instituto Nacional de Teatro, quien quedó muy impresionado por las intensas actividades que se realizaban en torno a este hecho teatral; consideró única e inédita en el país la tarea emprendida aquí. Fue también quién me motivó a profundizar mi investigación.

CUARTO ENCUENTRO

El equipo se modificó y se amplió. Villanueva Aliaga nos seguirá acompañando siempre, más no dentro del equipo. Se sumó entonces la Prof. Karla Castillo, en el área de Prensa y Comunicación y la Lic. Maite Pagalday en el área de Coordinación General. Este Cuarto Encuentro nos permitió a muchos, encontrarnos entre tantos otra vez. Y así invitábamos a la comunidad:

... Que el cuarto encuentro sea para festejar porque la ciudad se lo merece y las estatuas vivientes deben ser valoradas por lo que son: ¡artistas! Tienen movimiento, sentires, transmiten y a su vez tienen público.

De esa relación nace un festejo que es solidario. Sí, las estatuas y el público hoy festejan haber llegado al IV Encuentro Nacional y poder colaborar a través de este arte. En esta ocasión se destinará parte de lo recaudado a la Escuela de Estética de Bahía Blanca y la contribución que ustedes dejen es importantísima!! Por eso hoy cobra significancia entender que con el arte ayudamos al arte. Tenemos una buena causa para festejar este IV Encuentro porque aquí se genera eso tan difícil pero tan hermoso que bien lo pinta una canción... eso de encontrarnos entre tantos ...¹²

¹¹ Claudio Pansera es gestor cultural, productor, docente, periodista, investigador y editor. Meses después, reeditó el Periódico de Artes Escénicas en el que tuve el honor de concretar dos publicaciones.

¹² Leyenda que escribimos las organizadoras y que formó parte de la gráfica de difusión del encuentro que se entregaba al público durante las jornadas.

También fue Declarado de Interés por el Gobierno y el Concejo Deliberante de la ciudad y siguió extendiéndose en dos jornadas y en las mismas instalaciones que los dos años anteriores: el día sábado 19 y el día domingo 20 de noviembre del año 2016, con un clima excelente que nos motivó a festejar aún más.

El Foro de ese año se llamaba “Legitimación de la tarea teatral”, poniendo el acento en la teatralidad de las estatuas vivientes y en la valoración de su trabajo en los espacios públicos.

Nuevamente contamos con la coordinación del Dr. Carlos Fos, mientras que las ponencias se tornaron aún más específicas con la presencia del colega Juan Rolón, quien nos presentó una plataforma virtual con las intenciones de reunir a todas las estatuas vivientes del país en un mismo espacio y una ponencia mía donde denunciaba la falta de legitimación de nuestra tarea. A partir de ahí me posicioné como artista, gestora e investigadora en los Foros de los Encuentros.

La presencia de teatreros, gestores, periodistas y público es cada vez mayor y permite el intercambio necesario para enriquecer los Foros.

El Seminario abierto a la comunidad, el cual denominamos “Desarrollo teórico práctico de estas producciones artísticas”, consistió en un espacio donde cada artista, expuso sobre su proceso creativo, mostrando imágenes y poniendo en palabras su propio hacer y contó con la guía del Dr. Carlos Fos. Los protagonistas de este espacio fueron los artistas para deleite del resto de los participantes, que aprendíamos sobre el modo particular en que cada uno emprendía la tarea.

Participaron doce artistas durante las dos tardes: Débora Carabajal con su personaje “La Bohemia” desde Villa Gesell, Erika Barreto con “Arlequín Victoriano”, venezolana residente en Martínez y Yamila Anabel Pagnotta con “Náyades” desde La Tablada, ambas localidades de la provincia de Buenos Aires, Juan Rolón

con “El mensajero del amor” desde Roca, Río Negro. Jorge Arias con “El Anunciador del Bien”, Agustín Casali con “Don Quijote de la Mancha”, ambos desde Mar del Plata, María Julieta Albornoz con “Libertaria” desde Córdoba, Javier Pizzotti con “El Inmigrante” desde Concepción del Uruguay, Entre Ríos.

Como novedad en esta edición se contó con un invitado especial: José Héctor Pomelapocha con su personaje “El Poeta” desde La Habana, Cuba.

En esta oportunidad contamos con artistas que bien representaron a la ciudad: Héctor Martín Barrientos¹³ con su personaje “Mago de Agua” y Karla Castillo con “La Dríada del bosque”.

También estrenaron sus producciones los participantes del Seminario de formación de ese año, el cual comencé a denominar: “La Teatralidad del Silencio”: Lurdes Romero, Patricia Belloli, Nerina Borocci, Ruben Dambrosio, Sol Di Lernia, Patricia García, Camila González Zúñiga, Virginia González y Betiana Maldonado.

Destinamos lo recaudado a la Escuela de Estética de la ciudad, institución dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires con modalidad educación artística en sus diferentes lenguajes: Música, Artes Visuales, Teatro, Danza y Lenguaje audiovisual.

La importancia del Encuentro dadas las características que tiene, es principalmente que hace escuela y genera encuentros. El seminario genera formación y a la vez, fuentes de trabajo.

Sol Di Lernia

¹³ Artista de la ciudad que se formó de modo autodidacta y se dedica a la tarea de estatua viviente desde el año 2010.

Recuerdo que durante esas jornadas contamos con la participación de otros artistas. Por ejemplo, en el cierre del día sábado se presentaron miembros del Taller de Bandoneón del Municipio, junto a sus maestros Javier Mendicochea y "Pato" Vitali y en la apertura del domingo contamos con una presentación de un proyecto que los niños de la Escuela de Estética desarrollaron especialmente para el Encuentro bajo la coordinación de su docente Débora Garvie.

Esa tarde de domingo había estatuas vivientes en la vereda y en todos los rincones de los jardines de la Casa de la Cultura; periodistas y camarógrafos se tenían que hacer espacio entre la gente para poder cumplir con sus labores.

Recuerdo también los deseos imperiosos, que compartíamos con Maite, Karla y Mirta, de que durara más tiempo y de contar con más ojitos para capturar tantos momentos.

...Como asistente pude vivenciar el detrás de escena de las propuestas artísticas. Contemplé el maravilloso universo que se genera entre los personajes y el público. Ese único encuentro entre dos, donde se iban generando pequeños/ grandes momentos subjetivos. Se armaban minis escenarios donde el personaje creaba lúdicamente con el otro, el público. El Encuentro es un conglomerado de historias, experiencias de artistas atravesados por el deseo de que su profesión deje huella y permanezca en cada uno de nosotros. Esto no se logra en dos días de Encuentro si no que se genera y sostiene por todo el trabajo de equipo que día a día construye el camino. El Encuentro se historiza, tiene presencia en el aquí y ahora, se perpetúa en el tiempo. Puedo dar fe que deja huella y que vale, atravesarla, vivirla.

Maite Pagalday

El año 2017 comenzó intenso e incierto, con aroma a vida y a muerte. Decidí ocuparme de los últimos tiempos de la vida de padre, con unos deseos enormes de extender esos tiempos, con gracias a la vida y a los aprendizajes.

¿Cuánto duran esos tiempos? A mí me duró poquito.

Un lunes de mayo, lo despidió y me quedo.

Me quedo con lo que queda de mí.

Me quedo mirándome dentro, como quién desea encontrarlo por ahí escondido en algún rincón de una. Me quedo mirándome dentro, me quedo habitando ese momento.

Duelo, le dicen.

Me quedo dentro, muy dentro, literalmente dentro.

PONENCIAS

Participé nuevamente en las Jornadas Regionales de Teatro, una sexta edición que me encontró siendo parte del Proyecto de Investigación Grupal dirigido por la Dra. Nidia Burgos, que conformó una mesa bajo el título: *El campo teatral bahiense: micropoéticas, modalidades y funciones*. Mi ponencia "La escena en lo público", daba cuenta de la elección y caracterización del espacio público como lugar de las puestas en escena de las estatuas vivientes y la relación de este hecho teatral con el público y con el Estado.

Por otro lado, en el marco de otras Jornadas, "Festivales en la ciudad", expuse sobre la trayectoria y caracterización de los Encuentros Nacionales de Estatuas Vivientes que coorganizo.

PREMIO

Por la labor realizada en el Cuarto Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes, recibimos la distinción que otorga el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA desde 1998: *Premios Teatro el Mundo*⁴. Premio que tiene por objetivo "destacar la excelencia en diferentes áreas de la actividad teatral argentina e internacional".

⁴ Fuente: <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1305-1.pdf>

Convocada a recibirlo y a realizar la apertura, expuse una ponencia, titulada: "Manifestación Teatral", que dio cuenta de las estatuas vivientes como una manifestación viva del teatro. Y como las tareas ya no son en soledad, fui acompañada de mi reciente colega estatística, Virginia González, quien también transmitió su experiencia al respecto.

Y como seguimos sumando, en el acto de apertura se encontraban Ruben Dambrosio con su personaje "Fausto" y Patricia Belloli con "Dzohara, diosa de la poesía y el amor".

QUINTO ENCUENTRO

A comienzos del año 2018 la Lic. Maite Pagalday dejó nuestro espacio de coordinación para dedicarse de lleno a sus compromisos profesionales. También mi compañera Mirta Gutiérrez, decidí dejar la organización y disfrutar de sus nietos, de sus otras vocaciones y de su merecido descanso. La fecha se acercaba y todos preguntaban por el Encuentro.

El director del Teatro Municipal, Enrique Agesta me conminaba, me alentaba y una vez más, ponía a disposición todo el personal, maestranza y técnicos, como siempre, para que el Encuentro sucediera. De ese modo recibimos también la estrecha colaboración de José Luis Gaddi, Jefe Técnico del Teatro y con la ayuda inestimable de Karla Castillo, Ruben Dambrosio y Virginia González, se concretó el Quinto Encuentro el 2 de noviembre de 2018.

Ese año se sumó el periodista Mariano Herrera, quien hasta la actualidad, nos asesora en Prensa y Comunicación. Los colaboradores, amigos y familiares fueron, son y serán esenciales.

Esta vez, sin tiempo para realizar la convocatoria, decidimos invitar a los artistas directamente y decidimos que lo recaudado en las alcancías sería destinado al cachet de los mismos.

Logramos que fuera nuevamente Declarado de Interés Municipal por el Honorable Concejo Deliberante.

El Foro tuvo el marco teórico, la guía y el afecto permanente del Dr. Carlos Fos. En esta ocasión también se presentó un anecdotario del artista cubano José Héctor Pomelapocha, titulado *Testimonio de una estatua viviente*. Ahí expuse la ponencia "La Escena en lo público".

Se presentaron esa tarde de sábado en el Teatro Municipal y en representación de la ciudad de Puerto Madryn, Chubut, nuestra colega Lurdes Romero¹⁵ con su personaje "La Soñadora" y en representación de nuestra ciudad lo hicieron: Sol Di Lernia con su personaje "Agua de vida", Nerina Borocci con "Alais", Martín Barrientos con "El mago de agua", Virginia González con "L'amore", Karla Castillo con "Dríada del bosque" y Ruben Dambrosio con "Fausto".

La gran presencia de artistas locales formados aquí mismo, fue un festejo compartido con el Dr. Carlos Fos y con el Director del Teatro Municipal. También contamos nuevamente con la presencia de José Héctor Pomelapocha con su personaje "El bailador", como representante de Cuba, quien se encontraba de gira por nuestro país.

Si bien el espacio pedagógico, Teatralidad del Silencio: Seminario de Estatua Viviente, comenzó como todos los años, ese año en particular, me dediqué a cuidar de mis energías y me tomé la licencia de no abordar la producción, sí la investigación y la exploración. Los participantes de ese año realizaron intervenciones en la apertura y durante esa jornada, entre quietudes y públicos.

Ser testigo de la estructura conformada que ya era el Encuentro, me generó un estado de paz, un estado propio de quien llega

¹⁵ En el año 2016, egresada del profesorado de Teatro y con su estatuita en la mochila regresó a su ciudad natal; allí trabaja como docente y como estatua viviente.

a vivenciar un logro. El Encuentro había sucedido sin haber intervenido directamente en su gestión. Tomó la posta mi colega Karla, que junto a Virginia y a Ruben hicieron posible una vez más que ¡los encuentros valgan la pena! Estoy muy feliz y orgullosa de contar con colegas con ese nivel de vocación y compromiso.

El valor que tiene este Encuentro es el de ser un gran acontecimiento cultural en Bahía. Me da mucho orgullo ver cómo ha crecido y haber estado en los inicios, tanto de la actividad, como del Encuentro. También veo que la calidad artística es cada vez mayor. Es disfrutable, es también absolutamente democrático porque convoca a muchísimos sectores de la ciudad a estar, a mirar, a participar.

Soledad García

Los artistas de distintos puntos del país llevábamos un tiempo manteniendo comunicación, mediante un grupo de Facebook denominado "Estatuas Vivientes en el Mundo" y diferentes grupos de WhatsApp generados a partir de algunos encuentros y concursos. Esas redes posibilitan una mejor comunicación entre artistas equidistantes geográficamente.

A partir de junio de 2018 esa comunicación se enriqueció con la elaboración de una página de Facebook y un grupo de whatsapp que titulamos Colectivo Estatuas Vivientes de Argentina.

Este Colectivo nació como una forma de resistencia, de juntar fuerzas organizadamente, para enfrentar el conflicto que estaba en puerta en CABA con Larreta¹⁶, que comenzó cuando quisieron modificar el código contravencional y prohibir el trabajo de los músicos en la calles, [...] jus-

¹⁶ Horacio Antonio Rodríguez Larreta, político y economista argentino y Jefe de Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), desde diciembre de 2015.

tamente por todas las actividades que hicimos a nivel nacional, se pudo frenar y sancionar un código que contempla el trabajo de los músicos en espacios públicos...¹⁷

Si bien el código se refería en particular a la tarea de los músicos, nos involucraba al resto de los artistas que también trabajábamos en espacios públicos y si bien era en la capital y no en todo el país, sabíamos del mal antecedente que podía generar que se concretara allí.

Este Colectivo fue resultado de un proceso de concientización en el que nos encontrábamos trabajando hacía un tiempo, a partir de otros tantos conflictos con gestores que quisieron cercenar nuestros derechos como trabajadores de la cultura.

Desde esa convicción, vocación y afecto, este Colectivo está integrado por más de cincuenta estatuas vivientes de todo el país. Y su lema: *El arte es un derecho. Somos trabajadores de la Cultura*, recorre distintos puntos y se presenta en los encuentros y en distintas manifestaciones donde es necesario.

Bajo esa bandera se realizó el Sexto Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes.

Las Estatuas Vivientes de Bahía Blanca, aquellas que tomaron el seminario, aquellas que son parte del Paseo de Estatuas Vivientes y las que somos partes de la organización del Encuentro Nacional no conocemos otra manera de trabajar que no sea desde el compromiso, desde darle valor y profesionalidad a lo que hacemos. En Bahía Blanca se trabaja con profesionalismo, gracias al Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes."

Karla Castillo

¹⁷ Según palabras de la cordobesa María Julieta Albornoz, teatrista desde 2012 y una de las personas con mayor empuje de este Colectivo, que iniciamos junto a otros colegas.

SEXTO ENCUENTRO

El trabajo en equipo se transformó y enriqueció una vez más. Virginia González se mudó a CABA y luego Lurdes Romero se ocupó de la Prensa y Comunicación del Encuentro; Karla Castillo continuó haciéndose cargo de la Coordinación, Ruben Dambrosio de la Producción y yo de la Gestión y empecé más firmemente la tarea profundizar un trabajo en equipo, abriendo puertas, invitando a tomar el legado. Quedó conformado un equipo de organización compuesto por artistas, docentes, gestores, productores e investigadores con dedicación estatística. ¡La especificidad se vistió de fiesta!

Año tras año este Encuentro fue institucionalizándose en la ciudad: el público lo espera, nosotros lo organizamos, los artistas lo agendan y todos lo festejamos. Sí, ante los anuncios de recorte y con *prepotencia de trabajo* nos juntamos y festejamos la manifestación de cultura viviente que es el teatro.

En esa edición la apertura estuvo a cargo de los participantes del Taller de Bandoneón, coordinado por Javier Mendicochea y los bailarines Sebastián Cardillo y Natalia Acosta.

Declarado de Interés por el Gobierno y el Concejo Deliberante de la ciudad, se llevó a cabo el domingo 11 de noviembre de 2018 en las instalaciones del Teatro Municipal.

El Foro ese año nos convocó bajo el lema: "El arte en espacios públicos, un derecho", en clara respuesta a las intenciones de criminalizar nuestra tarea. Contamos con la presencia del Dr. Fos que bien remarcó ese panorama; además se contó con la Prof. Belén López de la Asociación Argentina de Actores, la colega teatrista Julieta Alborno.

Mi presencia como artista investigadora en esta ocasión fue para homenajear a dos colegas fallecidos ese año: Daniela Bocacci y Jorge Arias.

Recuerdo que al culminar el Foro, la conmoción por los homenajes, la manifestación de apoyo y afecto entre nosotros surgió tan espontánea, que los abrazos fueron concretos con cada persona que ahí nos encontrábamos. Esto también es conocimiento, un conocimiento humanista que nos habilita a ser mejores personas y por ende mejores artistas.

Participaron los artistas: Jeremías Gutiérrez con su personaje "El Presentador" desde Mendoza, Silvia Mañueco con "Mensajera del amor" desde General Roca, Río Negro, Lurdes Romero con su personaje "Jono" desde Puerto Madryn, Chubut, Julieta Alborno con "La mujer sin tiempo" desde Córdoba, Javier Pizzotti con "El Farolero" desde Concepción del Uruguay, Entre Ríos, María Inés Banegas con "La Condesa" desde Olavarría y Cristian Arnés con "El hombre sin cabeza" desde CABA. En esta oportunidad la ciudad se vio representada nuevamente por Sol Di Lernia con su personaje "Agua de Vida" y por vez primera por Raquel Gallo con "La Luna".

Por su trayectoria e impacto en el convivio con el público, se presentó nuevamente el artista Ariel Medina con su personaje "La Gárgola" desde Mar del Plata,

Se decidió brindarle un espacio particular a la artista Micaela Forestier Schenkel con su personaje "Mapamúndica, la exploradora" desde Jacinto Arauz, provincia de La Pampa, en apoyo a su gira estatística por República Dominicana.

A ellos se sumaron siete producciones del espacio La Teatralidad del silencio, Seminario de Estatuas Vivientes (2017-2018), por parte de los artistas: Julieta Zubiri, Alejo Cacciali, Melisa Di Meglio, Claudia Fernández, Carolina Mayer y Valeria Pozo.

De este modo, diecisiete artistas ocuparon los tres pisos del edificio del Teatro Municipal y deleitaron a un público en una jornada, fría, lluviosa donde la emblemática leyenda: *No se suspende por mal tiempo*, según dice nuestra gráfica desde el año 2013, esta vez cobró significado.

... *Los encuentros de estatuas vivientes han brindado a la ciudad en estos años una cantidad de artistas que se han dedicado a la actividad que no solo la han desarrollado en la ciudad sino que construyeron puentes con otros sitios, creando una red que favoreció el encuentro y el diálogo entre los hacedores para que pudieran definir mejor de qué se trata la actividad y cuáles son sus alcances. Además ha logrado la formación de público que todos los años espera la realización del encuentro para disfrutarlo en familia.*

Jorge Habib

El Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes se define en cada una de sus palabras. Encuentro: artistas del arte del silencio que deciden reunirse, encontrarse con fines comunes a sus intereses, compartir el hacer teatral en un espacio público. Nacional: absolutamente federal, artistas que desde diferentes puntos del país se movilizan para crear teatro en espacios no convencionales. Estatuas Vivientes: personajes homenajeados, mitológicos, de fantasía.

Ruben Dambrosio

Lo recaudado en las alcancías por las estatuas vivientes, fue destinado en parte a la Escuela de Teatro de Bahía Blanca, dependiente del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires y encargada de la formación terciaria en Actuación y Profesorado de Teatro entre otras disciplinas que hacen al arte escénico teatral. Este año 2019 ha comenzado con varias actividades estatuísticas que quedarán para otro tiempo de escritura.

Quiero adelantarles que el VII Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes se celebrará los próximos 9 y 10 de noviembre. El equipo de organización ya comenzó a trabajar y se encuentra integrado por: Karla Castillo y Lurdes Romero en Coordinación, Ruben Dambrosio en Producción y a Mariano Herrera se han

sumado Sol Di Lernia junto a Alejo Cacciali en Prensa y Comunicación. Yo he quedado en Gestión, continuando con la tarea de fortalecer los conceptos de una tarea en equipo, cooperativa y colaborativa. Y tal como lo venían haciendo desde los comienzos de estos Encuentros: Daniel Cirio en Diseño e Imagen y Daniela Aduriz, con Prisma Audiovisual, en Fotografía y filmación.

PASEO DE ESTATUAS VIVIENTES

Hace años una estatua se plantó en nuestra ciudad a inquietarnos, hoy nosotros, de la mano de esa estatua, debemos seguir inquietando, transformando y movilizándolo al público, que allí está, a la espera de que un hecho teatral lo choque en medio de la ciudad¹⁸.

Virginia González

Las experiencias pedagógicas sucedidas desde el año 2009 en Bahía Blanca, en el año 2012 en Comodoro Rivadavia, y ahora, en 2019 en Puerto Madryn, sembraron semillas que hoy se concretan en la existencia de más artistas que se dedican a esta actividad.

Desde 2009, Luz Guerrero ha participado en varias ediciones de los Encuentros y en la actualidad está dedicada a la maternidad, Teresa González Codoni continúa en su Beltrán natal realizando esporádicas y bellas presentaciones; mientras que en Comodoro Rivadavia; su desafiante viento hizo que aquellas primeras estatuas vivientes emigraran hacia otros lares o se refugiaron en espacios cerrados. En la actualidad no hay allí artistas que se dediquen a este hecho teatral. Lo que viene sucediendo en Bahía Blanca y recientemente en Puerto Madryn tiene contun-

¹⁸ Virginia González cerró su exposición en la entrega del Premio Teatro el Mundo 2017 con estas palabras.

dentes consecuencias: la generación de dos grupos de artistas que se dedican en forma constante a estatuar en espacios públicos, abiertos o cerrados.

Paseo de Estatuas Vivientes es un nombre que surgió hacia fines del año 2015. Por entonces yo festejaba junto a mi gran compañera y productora de los Encuentros, Mirta Gutiérrez, la incorporación del espacio pedagógico Teatralidad del Silencio. Seminarios de Estatua Viviente, dentro de los Talleres Artísticos del Teatro Municipal.

Sobre el final de ese seminario, en el estreno de las nuevas composiciones de estatuas vivientes nos encontrábamos con el director del Teatro Municipal, Enrique Agesta¹⁹ observando desde la vereda de la plazoleta del teatro. Contemplábamos sorprendidos y felices cómo la Plaza Payró y sus estatuas cobraban vida y se nos ocurrió este símil:

Plaza Payró y las esculturas (Las de Miguel de Cervantes y Luigi Pirandello), Plaza Payró y las estatuas vivientes, Plaza Payró cual *Paseo de las esculturas*²⁰, Plaza Payró, *Paseo de Estatuas Vivientes*.

¹⁹ Enrique Agesta, músico, gestor cultural, durante su gestión impulsó encuentros, festivales, jornadas, apoyando e incentivando a generar más y nuevas propuestas para que la ciudad crezca y disfrute. Actualmente es Coordinador del Espacio de Lutheria Social Bahía Blanca.

²⁰ "... En 1994 se habilitó de manera oficial el denominado Paseo de las Esculturas adecuado como espacio público... [En los años noventa] el Museo de Arte Contemporáneo municipal organizó el Primer Simposio de escultura monumental, del cual participaron diez artistas de renombre. El resultado fueron diez esculturas de hierro, todas adquiridas por la comuna. Se decidió que fueran emplazadas en el paseo, de manera de que se pudiera apreciar en todo su conjunto el resultado del encuentro. Unos años después, en 1997, se materializó la fuente a nivel de piso [...] un lugar que pronto resultó ocupado por grupos sociales. Una vereda de diversos colores, diseñada por la artista plástica Cecilia Miconi, rodea el lugar, mientras una modesta cantidad de árboles conforma un aporte paisajístico adecuado. Con el tiempo el espacio se potenció con un sistema de riego, luminarias y bancos". Fuente: <https://www.lanueva.com/nota/2014-9-1-0-23-0-a-20-anos-de-su-inauguracion-el-paseo-de-las-esculturas-es-un-clasico>

En noviembre de 2015 se conformó oficialmente la actividad denominada Paseo de Estatuas Vivientes, en el marco del IV Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes.

Desde entonces el Paseo de Estatuas Vivientes Bahía Blanca lo conformamos once artistas: Karla Castillo, Lurdes Romero, Ruben Dambrosio, Alejo Cacciali, Sol Di Lernia, Melisa Di Meglio, Julieta Zubiri, Mícaela Forestier, Raquel Gallo y Claudia Fernández y yo. Muchos de ellos pasaron por el espacio pedagógico Teatralidad del Silencio en diversos años. Otras, ya con una formación autodidacta, como Raquel Gallo y Julieta Zubiri, igualmente cursaron el seminario.

Este proceso creativo parece totalmente individual, pero en Bahía se labura en colectivo. Con el Paseo se logra el acompañamiento y apoyo de todas las estatuas de Bahía. Hermoso es ver esta diversidad que existe y que no es algo de un individuo solo en la calle sino que somos un montón, y vamos a ser más.

Alejo Cacciali

Este grupo de estatuas anda por los espacios públicos de la ciudad y de la zona; los artistas que lo conforman se acompañan en la tarea, entendiendo que la misma se enriquece si es en equipo.

Usted los puede encontrar estatuando solos, más el Paseo está presente como la red artística que los abraza, como un servicio social, como lo es el teatro mismo.

También contamos con un Paseo de Estatuas Vivientes Puerto Madryn, compuesto por artistas madrynenses en su mayoría, que transitaron el tramo pedagógico.

El mundo de la estatua me maravilló porque es el equilibrio justo entre la compañía y la soledad. Es una profesión que desde la creación es algo para compartir pero a la hora de practicar, es en solitario; es uno con un otro que casi siempre está dispuesto a recibir un poco de vos. la hermosa adrenalina de salir a escena cada vez que alguien aporta. Que se generara un Paseo de Estatuas Vivientes Puerto Madryn me parece óptimo y productivo para la cultura, que los artistas trabajen en conjunto y sean solidarios, me parece que ayuda a una construcción social artística sostenible.

Romina Silva

Elijo sostenerme en este espacio por el espíritu colaborativo, el espíritu cooperativo que tiene, considero que no hay otra forma más coherente de articular los distintos espacios en los que nos movemos, en las distintas ideas de cómo queremos el mundo, cómo queremos nuestro trabajo ... es un espacio donde se comparten ideas, se consensuan, se colectivizan las propuestas.

Irene Ferreras

Con la inquietud de crecer, como algunos de los artistas de los Paseos de Madryn y de Bahía Blanca residen fuera de estas ciudades, o se encuentran de gira por el país, hemos iniciado el Paseo de Estatuas Vivientes Nómades. Compuesto en principio por Lurdes Romero, Alejo Cacciali y Matías Gutiérrez y con la intención de colaborar con quiénes se encuentran de gira o fuera de la ciudad con permisos, organización, traslados de vestuarios, etc.

El valor de tener el Paseo es en principio el de no trabajar sola y tener la posibilidad de visibilizar los códigos que una tiene y que intenta compartir con otros... Me encanta pertenecer a un grupo y saber que no estoy trabajando sola nunca más, eso es muy lindo.

Lurdes Romero

VUELVE LA ESTATUITA

Comúnmente se dice "poner el cuerpo" al hecho de hacer, de enfrentar la vida y sus desafíos.

Puse el cuerpo como la *estatuita de la peatonal*.

Puse el cuerpo para el primer Seminario de Estatuas que dicté.

Puse el cuerpo como docente en las escuelas.

Puse el cuerpo como una de las organizadoras de los Encuentros.

Y muchas veces lo ponía simultáneamente en varias tareas, pero al fin, el cuerpo de la estatuita se tomó un descanso. La energía de generar y motivar la existencia de otras estatuas en la ciudad implicó un enfoque intenso, ya no podía con tanto.

Cada año nos ocupábamos de promocionar el Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes con varias estrategias de comunicación, una de ellas se daba en el marco de cada Encuentro Nacional de Artesanos, que ocurre en el mes de octubre en nuestra ciudad. Llegábamos a la Plaza Rivadavia, armábamos nuestro banner, repartíamos volantes y estatuábamos. El primer año con Diego Moon, en un trabajo a dúo; los años siguientes ya fueron Luz Guerrero y los artistas que surgían de cada seminario de estatuas vivientes.

Ahí fue donde pude poner en descanso a mi estatuita. No se trataba solo de un descanso, sino también de la necesidad de un cambio estético. Las presencias de tantas variantes estéticas en mis colegas me llevaron al deseo de transformar mi estatuita.

Veinte años después, donde solo hubo una estatua, ahora había muchas y se debió trazar un cronograma para que todas las estatuas pudieran participar en la difusión de nuestros Encuentros, en la plaza llena de artesanos y de público.

Ser testigo de ese crecimiento me desbordó de felicidad. Y tomé esa felicidad como un regalo del Paseo de Estatuas y con el tiempo, me fue surgiendo el deseo de volver a poner el cuerpo a la estatuita.

Lo hice y entonces experimenté aquello que enseñaba pero que no había tenido oportunidad de vivenciar hasta entonces, aquello colectivo, aquello de maquillarse con el otro mirándote, aquello de aquietarse junto a otros, juntos a tus colegas, quería desvestirme de tanta soledad y lo logré.

Así fue que estatué junto a otros, así fue que estatuar resultó reparador de aquellas soledades de los comienzos.

En tan solo los cuarenta y cinco minutos que pude sostener armónicamente mi actuación, pude observar desde adentro la proyección de lo generado, pude vibrar lo explosivo de tantas estatuas vivientes en un mismo espacio y tiempo. Desde adentro de la escena también pude percibir la tarea de mis colegas que enriquecía la mía. Y así como en su momento supe ser motor para el público, ahora estos artistas eran los motores que necesitaba para reinventarme una vez más.

Durante esos minutos pasaron por mi corazón los más de veinte años de historia de esta *estatuita*, fueron jornadas memorables para mí y entiendo que para mis colegas también. Sentí la necesidad de que ese personaje grecorromano compartiera con aquellos otros, tenía que ver con poder primeramente vivenciar la historia nosotros y luego compartirla con los espectadores. Pude ver una vez más el crecimiento en la ciudad, de una tarea bien realizada en cuanto a proyecciones teatrales.

La *estatuita de la peatonal* hoy es una más entre otras. Estos artistas me alientan a estrenar nuevas producciones y a mi vez, de motivarlos a ellos a lograr la impecabilidad como artistas y como formadores. Aprender, aprender a enseñar; enseñar, para volver a aprender.

EL INSTITUTO NACIONAL DE TEATRO NOS VALIDA

El año 2018 me encontró celebrando haber sido seleccionada como Becaria Investigadora Teatral por el Instituto Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura de la Nación, aplicando para la investigación titulada: *Estatuas Vivientes en la Argentina, un modo de hacer teatro*, bajo la tutela del Dr. Carlos Fos.

Y como la tarea estatística en estos últimos años, ha sido siempre en colaboración con otras personas, la aplicación a esa beca pudo concretarse gracias a la asistencia de mi compañera Judit Eliosoff Ferrero, gracias a su guía y empuje permanentes que junto al legado de Fos, me dieron la energía necesaria para poner en acción mi deseo de enriquecer nuestra tarea teatral.

Desde el Instituto Nacional de Teatro (INT), las estatuas vivientes no éramos asistidas, desde nuestro lugar intentamos saber cómo podríamos gestionar un subsidio para el Encuentro, pero nos dejamos llevar por algunas voces que nos dijeron que como no éramos teatro, no era factible, así que no solicitamos el subsidio.

Todo cambió con el correr de los Encuentros, cada año, en cada Foro, la voz de Fos me iba estimulando a profundizar mi tarea como investigadora y así me animé a aplicar para una beca en el INT, sin imaginar que el resultado positivo iba a suceder en la primera intención.

Hace poco, en el marco del Foro del II Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes de Gualeguaychú, provincia Entre Ríos, compartimos una mesa de ponencias con Cristina Quiroga²¹, e impen-

²¹ Cristina Quiroga. Docente, investigadora, e historiadora teatral. Presidente de la Asociación Argentina de Crítica Teatral (AINCRIT), miembro y expresidente de la Asociación Argentina de Teatro Comparado, integra el Centro de Investigación y Teorías Teatrales del Centro Cultural de la Cooperación y el Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires.

sadamente me llegó de la voz de Quiroga la confirmación del reconocimiento por parte del INT de que las estatuas vivientes son teatro, cuando nos leyó a los asistentes, un mail donde le decían:

Cristina, la Estatua Viviente está reconocida a nivel nacional en la categoría de Teatro. Te doy un ejemplo que tengo acá, a Mariela Olivera en la categorización estatua viviente en la Argentina, el INT le otorgó un subsidio con un excelente puntaje, por su trabajo de investigación coordinado por nuestro maestro y amigo Carlos Fos.

Cristina Quiroga agregó:

Esa es la noticia que quería darles: confirmarles que están categorizados todos en el área teatral, así que los felicito. Me dio tanta alegría que casi les mando un mail, pero dije: Se los tengo que decir mirándolos a la cara...

Las Estatuas Vivientes presentes aplaudieron con la fuerza que les daba ser reconocidas, observadas y estudiadas.



BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Amin, Samir. *Más allá del capitalismo senil. Por un siglo XXI no norteamericano*, Barcelona: Paidós, 2003.
- Burgos, Nidia. "Políticas culturales en la posdictadura en la ciudad de Bahía Blanca" en *I Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral, CD, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, 2010. ISBN 978-987-25815-0-3.
- Burgos, Nidia. "Búsquedas, transiciones y renovaciones en el teatro bahiense de los 80 y los 90". En Revista del Centro Cultural de la Cooperación, Sección Palos y Piedras, Edición N° 11, año 4, enero/abril 2011.
- Burgos, Nidia. "El teatro bahiense en la postdictadura" en *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Estética y de historia del Teatro Marplatense*, Nicolás Fabiani compilador, Mar del Plata, Grupo de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional de Mar del Plata, CD, 8-11 de octubre de 2014 ISBN 978-987-544-595-6
- Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales. Teatralidades. Performatividades. Políticas*, México: Paso de Gato. Serie Teoría y Técnica, 2014.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel, 2007.
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Dubatti, Jorge. *El Teatro Teatra*, Prólogo de Mauricio Kartun, Bahía Blanca: EDIUNS, 2010.

- Dubatti, Jorge: *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires, Atuel, 2012.
- Dubatti, Jorge. *Teatro Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*, Buenos Aires: Atuel, 2016.
- González, Malala. *La Organización Negra. Performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*, Buenos Aires: Interzona Editora, 2015.
- Guzmán, Adriana: *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*. México, Instituto Nacional de Antropología, 2016.
- Rancière, Jacques. *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona: Laertes, 2003.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

ONLINE

- Fuenmayor, Víctor: "El cuerpo: síntesis de las artes. De la corporeidad a la razón sensible". Disponible en: <https://docplayer.es/12486118-El-cuerpo-sintesis-de-las-artes-de-la-corporeidad-a-la-razon-sensible.html>
- Piscitelli, Alejandro
<https://www.filosofitis.com.ar/2008/03/03/estatuas-vivientes/>.
- Schoo, Ernesto
<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/juguemos-a-las-estatuas-nid503574>
- <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/las-misteriosas-estatuas-vivientes-nid948300>.
- Sormani, Nora Lía (2004): "El niño espectador. Los Rbdomanes", 4 (4). pp. 89-98. ISSN 1666-0854. Disponible en: <http://racimo.usal.edu.ar/id/eprint/202>

REGISTROS PERIODÍSTICOS

» De mi rol como Estatua Viviente

- Aure, Ricardo. "Los secretos de la quietud" en diario *La Nueva Provincia*, 30 de enero de 2002. No disponible en internet.
- Estatuas Vivientes, Las socias del silencio" en *La Nueva*, 7 de marzo de 2010. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2010-3-7-9-0-0-las-socias-del-silencio>.
- "El poder de ver y de dejarse ver. Fotorreportaje / Mariela Olivera, Estatua Viviente", en *La Nueva*, 28 de julio de 2013. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2013-7-28-18-0-0-el-poder-de-ver-y-de-dejarse-ver>
- "Estatuas Vivientes. Los secretos del silencio artístico", en *La Nueva*, 18 de octubre de 2013. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2013-10-18-9-0-0-los-secretos-del-silencio-artistico>
- "Los secretos de la quietud" en Diario *La Nueva Provincia*, 30 de enero de 2002
- "Hace un tiempo que la Estatua Viviente se institucionalizó", en *Mateo, Medio Argentino de Teatro*, 18 de mayo de 2015. Disponible en: <https://leemateo.com.ar/?p=811>
- "Estatuas vivientes, la atracción del acto del Día de la Revolución", en *Noticias Tornquist*, 25 de mayo de 2016. Disponible en: <http://www.noticiastornquist.com.ar/2016/05/25/estatuas-vivientes-la-atraccion-del-acto-del-dia-de-la-revolucion/>
- "Arte que integra: Estatuas en movimiento", en *Noticiasnet*, 12 de Enero de 2019. Disponible en: <https://www.noticiasnet.com.ar/nota/2019-1-12-14-57-31-arte-que-integra-estatuas-en-movimiento>

» De los Encuentros y las colaboraciones

- “Primer Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes” en *Noticias Bahía Blanca*, 18 de octubre de 2013. Disponible en: <https://www.bhi.com.ar/sociedad/agenda-cultural/39700/primer-encuentro-nacional-de-estatuas-vivientes.html>
- “Segundo encuentro nacional de estatuas vivientes” en *Alternativa Teatral*, 25 de Septiembre de 2018. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/video5472-canal-9-bahia-blanca-segundo-encuentro-nacional-de-estatuas-vivientes>
- “Estatuas vivientes de todo el mundo, en Mendoza” en *Los Andes*, 13 de agosto de 2016. Disponible en: <https://www.losandes.com.ar/article/estatuas-vivientes-de-todo-el-mundo-en-mendoza>
- “Bahía Blanca. Primer Festival Internacional de Estatuas Vivientes” en *Punto Cero*, 23 de agosto de 2016. Disponible en: <http://puncocero.foroactivo.com/t32435-bahia-blanca-primer-festival-internacional-de-estatuas-vivientes>
- “III Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes” en *Unión Industrial Bahía Blanca* Disponible en: <http://uibb.org.ar/evento/iii-encuentro-nacional-de-estatuas-vivientes/>
- “Sigue el IV Encuentro de Estatuas Vivientes” en *La Nueva*, 20 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2016-11-20-7-39-0-sigue-el-iv-encuentro-de-estatuas-vivientes>
- “V Encuentro Nacional de Estatuas Vivientes” en *Bahía Espectáculos*. Disponible en: <https://bahiaespectaculos.com/noticia/2386/V-Encuentro-Nacional-de-Estatuas-Vivientes>

» De los Seminarios de formación

- “Las socias del silencio” en *La Nueva*, 7 de marzo de 2010, Disponible en: <https://www.lanueva.com/nota/2010-3-7-9-0-0-las-socias-del-silencio>

- “Las estatuas vivientes cautivaron a la gente que paseaba por el centro” en *El Patagónico*, 30 de enero de 2012. Disponible en: <https://www.elpatagonico.com/las-estatuas-vivientes-cautivaron-la-gente-que-paseaba-el-centro-n614067>
- “Estatuas Vivientes: Muestra del Seminario “La Teatralidad del Silencio” en *Chubut Cultural*, 15 de febrero de 2016. Disponible en: <http://chubutcultural.com.ar/2019/02/estatuas-vivientes-muestra-del-seminario-la-teatralidad-del-silencio/>
- “¡Ahí están las estatuas vivientes!” en *Eco Días*, 6 de noviembre de 2018. Disponible en: <http://www.ecodias.com.ar/art/%C2%A1ah%C3%AD-est%C3%A1n-las-estatuas-vivientes>
- “Puerto Madryn será sede del Seminario de Estatuas Vivientes “La Teatralidad del Silencio”, en *Noticias Puerto Madryn*, 8 de enero de 2019. Disponible en: <http://noticiaspm.com/puerto-madryn-sera-sede-del-seminario-de-estatuas-vivientes-la-teatralidad-del-silencio/>

PUBLICACIONES DE LA AUTORA

- “Contemplación” en *Periódico de Artes Escénicas*, octubre de 2017. Disponible en: http://www.artesescenicas.org.ar/periodico-de-artes-escenicas/images/actual/PAE_55.pdf
- “La escena en lo público” en *Periódico de Artes Escénicas*, otoño 2018. Disponible en: http://www.artesescenicas.org.ar/periodico-de-artes-escenicas/images/actual/PAE_56.pdf

ENTREVISTAS REALIZADAS POR LA AUTORA

- Álvarez, Regino. Mimo. Bahía Blanca. Entrevista personal en el año 2017.

- Banegas, María Inés. Prof. en Filosofía, Psicología y en Juego Dramático, estatua viviente. Entrevista por comunicación vía Messenger en el año 2016.
- Bocassi, Daniela. Actriz, modelo, artista plástica, primera estatua viviente femenina de la Argentina. Rosario. Entrevistas por comunicación telefónica durante 2015-2017.
- Chauqui, Miguel Héctor. Actor, dramaturgo, estatua viviente. Jujuy. Entrevista por comunicación vía Messenger en el año 2016.
- Di Rocco, Claudio. Actor, estatua viviente, director, dramaturgo y Prof. de Juegos Dramáticos. Tandil. Entrevista por comunicación vía mail el 27 de septiembre del año 2017.
- Dubatti, Jorge. Doctor Área de Historia y Teoría del Arte por la Universidad de Buenos Aires, Prof. universitario, crítico e historiador teatral argentino, pionero en las propuestas teóricas de Filosofía del Teatro, Teatro Comparado y Cartografía Teatral. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Entrevistas personales en Bahía Blanca en años 2015 y 2018.
- García, Soledad. Licenciada en Psicología, docente, actriz y directora de teatro. Bahía Blanca. Entrevistas por comunicación vía Messenger en 2016 y otra en octubre de 2017.
- Guidoni, Liliana. Docente, trabajadora independiente, estatua viviente. Entrevista personal en Olavarría en el año 2018.
- Monzón, Carlos. Estatua viviente. Tigre. Entrevista por comunicación vía Messenger, año 2018.
- Morales, Adolfo. Fue la primera estatua viviente masculina de la Argentina. Actualmente es fotógrafo en zonas de guerra. Entrevista personal en Ciudad Autónoma de Buenos Aires en 2017.