

ENTREVISTAS

**ENTREVISTA A SILVIO LANG
POR**

Lucas Martinelli

**Universidad Nacional de Tres de Febrero - Universidad de Buenos Aires
/ CONICET, Argentina**

Doctor en Estudios de Género y Licenciado en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigador postdoctoral del CONICET radicado en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA). Dicta clases en la Maestría en Estudios y Políticas de Género (UNTREF) y en la Licenciatura en Artes (UBA).

Contacto: lucasmartinelli87@gmail.com

La presentación de Silvio Lang será siempre una tarea inacabada. Antes que considerarlo como un artista disciplinado y homogéneo, es preciso verlo como un artista fronterizo, múltiple y en devenir. Partícipe y agitador de procesos creativos que se trasladan por los bordes del teatro, la danza y la performance, Silvio es un ser mutante del movimiento, un inconformista que en sus desplazamientos estalla como una molotov y llena con esquirlas puntos distantes de contagio, pequeñas erupciones que proliferan como pestes, sus huellas son pústulas iridiscentes que generan amores y odios.

En un principio, el interés de esta conversación tuvo que ver con la indagación sobre la transmisión de una poética. En Argentina, existen varios “maestros” que construyeron “escuelas de actuación”, pero probablemente ninguno puso en el centro de esa búsqueda el cuerpo y la sexualidad del modo que caracteriza las producciones de Lang. Aunque hace un tiempo que está en un proceso de transferencia, para Silvio no es posible pensar una sistematización, hasta podría decirse que esa idea está en contra de sus axiomas creativos que se vuelcan a una creencia en lo comunitario antes que en el individuo como “genio creativo”. Lejos de agotarse en esa pregunta, la entrevista da cuenta de la trayectoria y de las diversas ideas sobre el arte y la política de un creador que, aunque resulta central para la escena porteña, siempre está lateral y al margen de lo establecido.

Lucas Martinelli: Quiero comenzar por el modo en que pensás la posibilidad de una metodología para la transmisión de una poética.

Silvio Lang: Primero habría que plantear la cuestión de lo autodidacta. Siempre me gustó una frase de María Moreno: “Soy laica, no pertenezco a la religión de la academia”. Hablar de laicismo en el aprendizaje es un desplazamiento de los usos de lo metodológico y de la enseñanza. Autodidacta no es aprender solo sino transfigurarse de las estructuras de obediencias y rendimiento.

Siempre tuve procesos de aprendizaje muy intensos. A los 8 años fui a un taller de cine y video en Santa Rosa La Pampa de donde soy. Me llevaron dos primos mellizos muy vagos con los que me juntaba. Primero funcionaba en un aula que el Museo Provincial de Ciencias Naturales le prestaba a la Subsecretaría de Cultura. Lo coordinaba mi primer maestro, Roberto Sessa, un director de orquesta, cinéfilo y anarquista.

Eran todos pre-adolescentes y yo el único niño. La tarea fue llevar un guion para la próxima clase. Recuerdo que llevé una versión alucinada de los *Muppets*, que había visto hacía poco en el cine de la ciudad. Estos bichos invadían Santa Rosa. Me puse a leer los apuntes, frente a todxs, y expuse durante treinta minutos lo que había armado. ¡Un atrevido! Seguí yendo al taller y otro grupo, que también coordinaba Sessa, más tarde me llamó para actuar en un corto de humor negro. Eran adolescentes punks, los raros de la ciudad. Tenían un nombre mapuche: *Pichi Huerquen*. Yo, tenía 10 años. La Subsecretaría cerro el taller y con el grupo inicial fundamos otro taller en CoArte, una cooperativa de artistas. Nos autonombramos *Chiquicines*, medio en broma. Luego nos rebautizamos *Capitanes de la arena* por el libro de Jorge Amado y en ironía con el diario de mayor tirada de la provincia, *La Arena*. Ese fue un período de mucho *input* cultural para mí, de fugas de la familia y de la escuela donde me discriminaban por maricón. Fue una tierra nueva. En CoArte se cruzaban lxs artistas politizadxs de la ciudad. Había peñas folclóricas, artes visuales, teatro y hasta un grupo que hacían performances que yo adoraba —se llamaban *Serenito Di Giovanni*. Eran unos anarcos delirantes: arrojaban cucharadas de postre Serenito a lxs espectadores, sacrificaban pollitos en las escalinatas de la Universidad Nacional de La Pampa. Cuando tenía 11 años, una siesta, tocan el timbre de mi casa. Aparece uno de ellos, con una máscara antigases. Me deja una bolsa sin decir nada y huye en su bicicleta. Adentro había una camiseta con un dibujo y la insignia “Serenito Di Giovanni” estampados y una invitación, con sello lacrado rojo, para una acción. Eran *inputs* de cómo organizar cosas delirantes colectivamente.

Al mismo tiempo, comencé a ir a reuniones políticas y recitales en el partido Izquierda Unida y colaboraba con el Movimiento Pampeanos de DDHH vendiendo las revistas de las Madres de Plaza de Mayo. Leía *La Maga*, *Página 12*, *Cuarta Pared*, fanzines literarios y libros que me prestaba una compañera del taller de cine, Miriam Socolovsky -sus padres eran los dueños de *Libros Pampa*, bastión de resistencia cultural y política. En CoArte conocí a una librera torta, Carmen Blanco, que decía que había sido amante de Alejandra Pizarnik, y yo fascinado porque era fans. Todos los días iba a esa “librería de viejos” donde circulaban las travas, las maricas y las tortas de la ciudad. Entre tortas quinteras que ofrecían grandes asados, aprendí a hablar de política. Lxs de CoArte eran los “zurdos” de la ciudad. Me sumaba a las marchas, pintadas de carteles... Toda mi niñez y adolescencia transcurrió así. Cuando tenía doce años filmamos un cortometraje sobre la movilización, a nivel nacional, en contra de la “Ley Federal de Educación” del gobierno de Carlos Menem. Se llamó *Mi derecho, nuestro derecho*. Ganamos un premio y viajamos a Buenos Aires a un encuentro de derechos de lxs niñxs. El primer día que llegamos vimos *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio. Fue un amor a primera vista. En el taller, Roberto, nos mostraba el *Séptimo sello* de Ingman Bergman, y la analizábamos cuadro por cuadro. Ahí, tuve mis primeros *inputs* de qué era el montaje, el ritmo, la temporalidad. Al mismo tiempo en la escuela hacíamos un periódico y un programa de radio con dos compañeras, Sofia y Alina. El diario *La Arena* publicó una entrevista inédita muy polémica que habíamos hecho y que una maestra filtró. La titularon “Diputados al borde de un ataque de nervios”. Fue uno de mis primeros escándalos.

Hay en mí itinerario de autoformación una relación con lo comunitario y la sobrevivencia. Escapaba de la golpearora de mi madre; el duelo de un tío amado, que habían asesinado por puto; la discriminación y las golpizas de mis compañeros de colegio. Había una urgencia por hacerse un mundo por fuera del infierno familiar y pueblerino. Si bien Santa Rosa es una ciudad, su idiosincrasia es de pueblo chico. Hasta el día de hoy sigo haciendo redes con colectivos autogestivos y “maestros ignorantes”.

Presentía un *derecho a leer*. Hacerme una serie de lecturas por fuera de la escuela. Una relación con los textos no pedagógica, vandalizada. A los 17 fui a pedir trabajo a la Cooperativa de Electricidad de la ciudad y uno de los directivos que era artista y me conocía de CoArte, me cedió un espacio para dar clases de teatro y envió a sus hijos, fueron mis primeros alumnos. A los 16 años había estrenado una obra de Tennessee Williams, “Lo que no se dice”, que ganó un premio provincial y regional y salimos de gira con el grupo *Teatro Hybris*, que habíamos fundado con las actrices Mariana Roseró y Graciela Arillo. Esta serie de intempestividades sostenidas fueron el compost para las desobediencias adultas en el campo artístico-cultural. Las obras que hacía en Santa Rosa excedían lo que permitía la mentalidad provinciana. Cuando vine a Buenos Aires fue similar.

L. M.: ¿Cuándo viniste a Buenos Aires?

S. L.: Empecé a viajar solo a los 13 años, ahorraba, robaba plata a mis padres y me escapaba de casa. Me bancaba en Buenos Aires mi amiga de toda la vida, Alejandra Rodríguez. Veía obras en Ave Porco, El Dorado, Babilonia, Centro Cultural Ricardo Rojas, Teatro del Sur, Callejón de los Deseos. Cuando tenía 15 años, Rubén Szuchmacher fue a Santa Rosa, a dar un taller de dirección y trabajé con esa obra de Williams. Había tenido intentos infructuosos de otros proyectos en un taller de teatro, conducido por un maestro castrador, en CoArte. Szuchmacher dejó un encargo a la Subsecretaria de Cultura Norma Durango, que era bastante abierta y dinámica, aunque yo era muy crítico con su gestión: tenían que becarme para tome clases de dirección en Buenos Aires. Entonces, hasta que cumplí los 18 viajé becado, en las vacaciones de invierno y verano, a tomar clases con Szuchmacher y a recorrer la noche porteña alternativa. Luego ya me instalé y comencé a trabajar.

Mi formación diversificada tiene que ver con algo que dice María Moreno de la suya: “me formé en la calle”. Con la desobediencia, la fuga y la creación de territorios. Lo

que implica que los conceptos, los procedimientos y los saberes asumen una posición muy pragmática. Genera una relación no tanto con la erudición sino con procesos deseantes de aprendizajes en la urgencia. Cartografiarse otra vida en vez de acumular saber.

Después vino un período de mi vida entre culos y pijas de *cruising* y mi culo en silla leyendo libros solo. Inmediatamente, me agoté de leer solo y empecé a hacerlo con otrxs amigxs. Armábamos grupos de lectura en relación a los problemas que teníamos. En esa época leía crítica literaria y poesía. Al mismo, tiempo empecé a tomar clases de danza contemporánea. Más tarde sumé lecturas sociológicas. A los 20 años cuando recibí el diagnóstico de VIH Positivo, entré a un grupo de reflexión, en la fundación *Nexo*, que coordinaba Carlos Méndez. Fue mi descubrimiento de la filosofía. Con Carlos y esas personas Positivas, nuestro antídoto al miedo social de la enfermedad, fue la lectura colectiva de la *Ética* de Spinoza. En esa época, los cócteles antirretrovirales no estaban incluidos en el Plan Médico Obligatorio del sistema de salud; la entrega de medicamentos en los hospitales se fraccionaba con los riesgos de adherencia que eso implica; no había insumos para los análisis de carga viral... Me sumé a la Red de Personas Viviendo con VIH-SIDA y desde ahí activamos “las marchas de los barbijos” y muchas acciones de contención entre nosotrxs. Mi relación con la filosofía fue netamente emocional, práctica y comunitaria. En la lectura colectiva hay una legitimidad de un pensar propio. Como dice Marcel Proust: “La lectura es umbral para que uno produzca su propia lectura”.

Cuento toda esta propedéutica de lo que vos llamas mi “metodología de transmisión de una poética”, porque creo que es el sedimento sobre el que aprendí desde la afectividad y lo comunitario, que abre la posibilidad de un aprendizaje deseante y colaborativo. Siempre me sentí un “campesino” frente a la producción teatral porteña individualista.

En esa época me interesaba la literatura como un modo de sensualización de la lengua. En ese momento había surgido el grupo *Caraja-ji* que eran unos dramaturgos

egresados de Puán. Muy ingeniosos, cínicos y muy chabones, aunque había gays. Estaban tomados por el “giro lingüístico” y se burlaban de cualquier acción política. Pura cultura del Menemato. Mi apuesta tenía que ver con valorizar la literatura de otro modo. Monté en escena la *nouvelle Kadish*, de Graciela Safranchick, una escritora porteña lesbiana de culto y fuera de serie. Los actores se habían aprendido de memoria la novela completa. Luego hice *Berenice* de Jean Racine. Estrené la primera obra de teatro de Marguerite Duras, en Argentina, *La música*. Estrené puestas con poemas de Olga Orozco Idea Vilariño, Juan José Sena. Ese interés era un poco anacrónico e iconoclasta. Mi hipótesis era que todo anacronismo entra en el tiempo sincrónico por *insistencias*, estaba leyendo a Walter Benjamin. Implicó mucho ninguneo esa posición y el ejercicio de hacerme de teoría. Usar la teoría como arma, como “cuchillo en liga”, como decía Moria Casán por esa época, para defenderme de la discriminación una vez más. Esa apropiación-teórica-defensiva tenía varias tentativas: producir una legitimación propia prescindiendo del *mainstream* teatral; instaurar una transversalidad posible –los espacios que transitaba eran la poesía, el psicoanálisis, la teoría política, el activismo, el periodismo, la gestión estatal, el teatro, la danza contemporánea; politizar lo que me pasaba con el contexto. No me gustaban las obras de teatro que hacían mis colegas y las generaciones anteriores. Entonces empecé a ver muchas obras de danza y hacer crítica periodística como artista. La teoría fue un modo de articular esos espacios donde me movía. Hay una jerarquización en la producción artística que es la esperanza colonial de que va a venir un crítico, un universitario a explicarte lo que estás haciendo. Me parece que no solamente es esa apropiación, -en el sentido de reconocer una singularidad propia-, sino que hoy la teoría en el campo del arte tiene que ver con la capacidad de lxs artistas de producir pensamiento. Cosas y fenómenos que la producción artística puede pensar desde sus prácticas y que los otros campos de conocimiento no los están pudiendo hacer. Las prácticas artísticas pueden pensar lo que se vuelve impensable desde otras epistemologías.

L.M.: ¿Cuáles son tus desobediencias en el arte?

S.L.: Las desobediencias se desplazan, no siempre son las mismas. Tienen que ver con las situaciones, los problemas o las angustias en las que te encontrás. Podría hacerse una historización de las desobediencias. Para mí la obra o la producción de obras tiene que ver con una problematización. Una situación en la que no me hallo, se vuelve irrespirable y hay que cruzar un umbral para inventarse otra cosa. Es algo que se me vuelve difícil de pensar o lo que da que que pensar. Eso empieza a tener un derramamiento en todos los campos que voy articulando. Una obra no es tanto la obra, sino que es la pregunta por esa afección. A eso se engancha un dossier de lecturas. Esa investigación afectiva adquiera la forma de manifiestos, organización de colectivos, eventos culturales, talleres, performances... Genera un montón de producciones y alianzas en distintos planos e instituciones.

L.M.: ¿No tenés miedo de la estandarización?

S.L.: No, porque es el mismo problema con resoluciones desde diferentes miríadas. Y, además, esos problemas van cambiando. Pensaría más en una especie de multiperspectivismo que incluye diferentes formatos, organizaciones y materializaciones. Por ejemplo, una de mis creaciones escénicas fue *Querido Ibsen soy Nora* con dramaturgia de Griselda Gámbaro. Ella hace una crítica a la mirada patriarcal de Henrik Ibsen en *Casa de muñecas*. Habría allí una ironización sobre el discurso del autor. O al menos, esa fue mi lectura escénica. Al año siguiente vino *Meyerhold. Freakshow del infortunio del teatro*. Había en esa obra algo en contra de la historia machirula del teatro porteño. Se idealiza mucho una especie de literatura argentina entre las décadas del treinta y el cincuenta con Roberto Arlt a la cabeza. A mí no me interesaban esas dramaturgias. Las narrativas escénicas y sus problemas me parecían muy porteños, muy neuróticos. No me interesaban las arquitecturas de los teatros independientes -garajes o casas chorizo. Esas arquitecturas para mí sobredeterminaban las narrativas escénicas en un familiarismo. No me interesaba

el binarismo de género donde siempre los “hombres” eran hombres y las “mujeres” eran mujeres. No me interesaban las relaciones que tenían los actores y las actrices con su propio cuerpo y su imagen. No me interesaban los tipos de marcaciones escénicas asociados al costumbrismo y realismo, donde la actuación se asociaba cada vez más a la actuación televisiva. No me interesaba el endiosamiento con determinados personajes o profesores del teatro porteño. No me interesaba como leían los críticos, me parecían cortos de mira y no tenían una actualización del mapa de intereses de las nuevas generaciones. No me interesaba el uso que se hacía de la voz, una voz enclosetada, tapada en el medio tono. No me interesaba el pensamiento lumínico y el vestuario, me parecía todo de *shopping* o “feria americana”, con una imposibilidad fuerte para fabular. Esa falta de imaginación esceno-técnica tenía que ver con la formación de lxs diseñadorxs, el exilio de lxs directorxs de los teatros públicos, y las dinámicas de gestión de los teatros independientes. No se podían tener escenografías o plantas de luces complejas, por ejemplo. Una distancia con las condiciones materiales y de pensamiento de la producción del Teatro Independiente y la politización de un malestar me hizo empezar a generar desobediencias y otras genealogías. En ese punto el pensamiento de Meyerhold y la crítica que hizo al stalinismo, hasta que lo asesinaron, para mí fue muy importante. Muchas innovaciones que planteaba él, Artaud y las vanguardias artísticas de principio del siglo XX, las vanguardias de las décadas del 60/70 y las movidas culturales de los 80 habían sido desarrolladas en el campo teatral de manera aislada, incluso habían sido sofocadas y reprimidas. Hubo una serie de acontecimientos revolucionarios en esos períodos, pero siempre ganaba el costumbrismo y el realismo que eran los enemigos de Meyerhold, como en el ámbito de la acción política ganaba el realismo político y en la cultura, el conservadurismo. Hice una transpolación de sus enemigos a mis enemigos actuales. Con *Meyerhold. Freakshow del infortunio del teatro* empezó para mí una guerra declarada al teatro porteño. Fue un proceso de desidentificación e intensificación fuerte.

L.M.: ¿Para vos *Meyerhold* fue una inflexión?

S.L.: Si, para mí sí. *Querido Ibsen* creo que fue una inflexión en la mirada de los otros sobre mí. La mirada *mainstream* cafishera me miró y yo seguí de largo. Y fue con *Meyerhold* que les vomité la *moquette*. Los indigesté luego con *El fiord*, de Osvaldo Lamborghini. Y fue con *Diarios del odio* que hicimos con ORGIE, que la infección se viralizó.

L.M.: Respecto al ciclo *Invocaciones* en el que se enmarcó, ¿elegiste vos ese artista?

S.L.: Fue un acuerdo con las curadoras, estábamos entre Meyerhold y Brecht. No porque no me interesara Brecht, sino porque sentía que todo lo que estaba pensando podía hacerlo fluir a través de Meyerhold.

L.M.: ¿Cuál es tu relación con las obras del pasado? ¿Hay cosas de las que te arrepentís?

S.L.: Es difícil pensar en términos de arrepentimiento. Uno actúa en situación. Los elementos que tenés para actuar en esa situación son los recursos con los que contás en ese momento. Es lo que tu potencia podía.

Quizás muy orientado por el análisis psicoanalítico desde mis 20 años, siempre tuve en claro que esta situación de no encajar se puede vivir de maneras diferentes. O no encajo y hago todo para adaptarme. O no encajo y creo el espacio para mi propia singularidad de inadaptado. Siempre fue muy importante distinguir entre itinerario artístico y carrera artística. La carrera te lleva a que tenés que llegar a determinados lugares, cumplir con determinados mandatos, expectativas y deseos de otros. Un itinerario es una cartografía deseante pero estratégica. Te podés pelear con alguna gente que te hacen creer que si te peleás con ellos no vas a sobrevivís en tu campo laboral. En un itinerario no hay una meta o un fin, sino un constructivismo permanente que se va historizando todo el tiempo. Es un construccionismo o composicionismo donde cada acción, gesto y obra va armando una forma de vida.

Otra cosa importante respecto al aprendizaje fue poner en cuestión la figura de la dirección. Hubo un libro muy importante para mí: *El maestro ignorante* de Jacques Rancière. Fue un *crack up*. Ahí empecé a replantearme todo. El modo en que dirigía y daba clases. Fue un golpe a la jerarquización y al narcisismo.

Estaban sucediendo determinadas caídas en el siglo XX y principios del siglo XXI: la caída de los partidos políticos; de la promesa socialista; de la “metáfora paterna” para armarse como sujeto; del patriarcado; de los grandes hombres e intelectuales; de las democracias parlamentarias... Luego de tantas caídas el lugar del director o directora y su función no podían quedar indemnes. Una idea de Alain Badiou en *El siglo* es que el lugar del director de escena es una invención del siglo XX. Llegábamos a finales del siglo XX con la caída del director. Eso implicó una desobediencia y cuestionamiento a la dirección porteña. No hice la carrera europea de festivales y becas. Siempre me quedé acá, en una trinchera o campo de batalla porteño, en conexión con las provincias y Sudamérica. Yendo y tejiendo en latitudes cercanas, con problemas comunes. En un momento apareció el campo de lo performático como una especie de diagonalización y subversión de todos esos signos y hábitos patriarcales. La noción de performance en las artes escénicas es lo que a la sociedad y las ciencias sociales son las teorías *queer*, trans, pluralista y feminista. La performance viene a interrumpir una serie de fijaciones patriarcalizantes en el teatro y la danza para producir otras relaciones y fabulaciones. Lo performático no es un estilo o un período del arte, es una estrategia subversiva o máquina de guerra contra el patriarcado del arte.

L.M.: Vuelvo a la cuestión de la sistematización y transmisión de la práctica escénica y los procedimientos poéticos. ¿Imaginarías un modo transmisible?

S.L.: Tiene que ver con esas desobediencias. En general, dentro de la producción escénica, sobretudo en Argentina, hay una idea de totalización, que se hereda de la puesta en escena clásica francesa. Hacer una obra es producir una unidad. La idea del espectáculo

unificado y el monopolio de la semiología reducen lo múltiple al lenguaje verbal codificado. Asocia la multiplicidad de la vida a la unidad homogénea de un código.

Para mí fue muy importante el encuentro con el *Colectivo Situaciones* y su perspectiva de los acontecimientos insurreccionales del 2001. Una perspectiva inmanente y militante que cartografiaba la coexistencia simultánea de temporalidades, corporalidades y territorialidades heterogéneas. Comencé a investigar cómo hacer en escena esa multiplicidad de diferencias. Lo que implicó pensar en términos de lógica escénica como el entramado que hace que algo aparezca. Para ello había que desarrollar un trabajo procedimental y metodológico preciso. Para hacer aparecer lo inédito hay que desandar los acoples de una situación para poder enlazar los elementos de otra manera, crear otra lógica de existencia. Entonces, crear multiplicidades es un trabajo artesanal y de pensamiento.

L.M.: ¿En ese trabajo retomas directamente *Mil mesetas* y sus tópicos?

S.L.: Sí, y otrxs autorxs latinoamericanos atravesados o no por Gilles Deleuze y Félix Guattari. Lo que empieza a intensificarse en mis obras y prácticas es una escena, no de la representación, sino de la potencia. Inventando procedimientos que permiten cruzar límites perceptivos, espaciales, somáticos, temporales y habitar los desbordes.

L.M.: ¿No lo relacionarías con la *vía negativa* de Jerzy Grotowski? Esta idea de quitar todo aquello que es un obstáculo para la creación.

S.L.: Lo que me interesa es la experiencia de un fuera-de-sujeto. Porque es donde aparece la posibilidad de nuevas fabulaciones, acciones, vínculos, afectos, imágenes, corporalidades. En un principio son *prácticas de liberación*, a primera vista pueden parecer catárticas. Pero esa imagen es tan sólo una cuestión táctica. Hay un interés estratégico más importante para mí: hacer existir singularidades. Es en la experiencia de la muerte de tu Yo donde estos procesos de mutación subjetiva empiezan a consistir. Lo que importa

en este método de la multiplicidad es el des-borde performático que desidentifica y experimenta y fabula otras formas de existencia. Desbordarse en el sentido de interrogarse sobre sí: qué más podés sentir, tocar, percibir, relacionar... “Desbordarse” es cruzar los límites del régimen sensible de la vida cisheteronormada. Hacer obra, aprender y enseñar para mí es amplificar el horizonte de lo posible. En esos procesos se experimenta un afecto de libertad y resensibilización que implican otra relación con los cuerpos, los espacios, los estereotipos, el sentido... Un deseo constructivista para hacernos otro cuerpo desobediente. El campo del deseo no es superestructural sino infraestructural. El deseo no es una idea abstracta sino un conjunto de fuerza en lucha que libidiniza todo lo que hacemos. El deseo es una *fábrica sensible* de hábitos, conceptos, prácticas, imágenes, lazos, acciones. Entonces el trabajo sobre la materialidad que hago en las prácticas y obras tiene que ver con reconfigurar nuestra infraestructura con la que hacemos mundo. Si no tocás algo de la materia es difícil que se modifique alguna idea o imagen que tenemos de las cosas.

L.M.: Escucho algo de ese fuera de sujeto, fuera de teatro, producir y construir por fuera. ¿En qué proyectas ese tipo de elaboración en este momento?

S.L.: En el último tiempo vengo trabajando en galerías de arte. No porque crea que la galería sea “el lugar”, sino porque son espacios que están ofreciendo condiciones más abiertas y flexibles para la investigación artística. Creo que lxs artistas escénicos argentinx que trabajamos con el presente no contamos con las arquitecturas ni los recursos económicos y técnicos para nuestras investigaciones en el campo de lo sensible que amplifican la experiencia social. Puede llegar a haber recursos, salas e instituciones para hacer una obra de teatro o una obra coreográfica, pero lo que hacemos muchxs excede ese marco de obra convencional. El teatro Xirgu-UNTREF es un caso que rompe esa norma y abre y arriesga. Es la excepción que muestra que se puede recargar arquitecturas de antaño y espacios públicos con otros materiales, lógicas y sentidos. Porque la lógica

de funcionamiento de los teatros públicos es una picadora de carne para nuestras lógicas experimentales, comunitarias y colaborativas. Decido activar con colectivos que están en procesos de aprendizajes curiosos; en galerías o espacios de artes visuales que se abren a lo performático y al delirio. La Comparsa Drag, por ejemplo, surgió en CIA –Centro de Investigaciones Artísticas- y desde ahí salimos a la calle.

Habría que replantear para qué se usan los teatros públicos hoy que quieran relacionarse con las formas de luchar y vivir en el presente. Si se siguen usando para hacer obras y coreografías patriarcales. O si se usan como refugios de asambleas, prácticas de experimentación social, activismos de ciencia y arte, fiestas, rituales, encuentros de pensamiento, etc. Porque las formas escénicas que estamos probando algunos artistas ya no tienen nada que ver con ese sistema de obras y sus arquitecturas restrictivas. Necesitamos, al mismo tiempo, otra formación de performers, actores, actrices, bailarinxs. Otra idea y experiencia del público. Me parece que no se están intensificando las posibilidades de la sociedad del presente. El momento en que el presente puede pasar umbrales. No hay una intensificación de esa actitud que despliega las potencias del presente. En el campo escénico teatral y dancístico hay una idea muy arraigada a criterios de creación del pasado patriarcal. ¿Por qué no se pueden pensar nuevos criterios de creación de obras y prácticas que reconfiguren las sociedades? Me interesa este momento institucional y político en tanto pueda crear nuevas instituciones artísticas de la experiencia social, o reconfigurar las relaciones de las instituciones vigentes, e instaurar un valor de lo investigativo y lo experimental en el plano de la producción de subjetividad en nuestras sociedades. La investigación experimental de la sensibilidad social que interroga y re-hacen las obras y las prácticas artísticas es necesaria para la reconfiguración de mundos dañados. ¿Quiénes están creando imágenes, cuerpos, modos de vincularse y de hablar con las intensidades del presente? Y el arte que hace esa labor de producción de la vida necesita recursos, financiación, salarios e instituciones. Eso es lo popular para mí. Lo popular no es lo que está cristalizado, lo folklórico, lo masivo del mercado. Lo

popular son los movimientos performativos de las poblaciones. Los nuevos modos de hablar, de hacer nuevas canciones y poemas, de amar, de erotizarse, de divertirse, de intervenir en la esfera pública, de defenderse de la explotación, etc. Tal vez, lxs artistas investigativxs tenemos más relación con esas intensidades que la escena cultural porteña diagramada por el macrismo. Hay que plantear un poder cultural de lo popular distinta. Quien está creando una verdad material sensible está entreviendo las posibilidades del presente y fabulando un futuro inmediato mejorado. Una política cultural no-neoliberal tiene que ver más con criar y cuidar los posibles más que mantener el *statu quo*. ¿Cómo pensar una democracia que bascule hacia los posibles y no a mantener el orden?