

Entre lo “alto” y lo “bajo”: *danza campy*. Un recorrido por la obra de Pablo Rotemberg

María Eugenia Cadús (UBA-IUNA-CONICET)

A lo largo de la obra del coreógrafo Pablo Rotemberg, notamos una extraña y atractiva convivencia de lo denominado en el arte como lo “alto” y lo “bajo”, podemos observarlo particularmente en sus trabajos: *El Lobo* (2005), *Bajo la luna de Egipto* (2007), *La noche más negra* (2008), *La Idea Fija* (2010) y *La Casa del Diablo* (2012).

Tal como plantea Alejandro Blanco en su definición de la “cultura de masas”, esta oposición se produce debido a la connotación negativa que adquiere la masividad de la cultura para los críticos de ésta. Comenta Blanco que la opinión de estos es que

(...) además de homogénea, mediocre y vulgar, la cultura de masas es, también, en la perspectiva de esta crítica, una cultura conformista y/o conservadora, pues tiende a ofrecer al público únicamente lo que éste desea. Por tal motivo, antes que promover renovaciones en la sensibilidad, la cultura de masas tiende a secundar el gusto ya existente. Asimismo, constituye una seria amenaza a la cultura superior o cultura alta por dos razones. En primer lugar, porque cuando difunde los productos de la cultura superior, la cultura de masas tiende a nivelarlos y condensarlos para el consumo. El pensamiento es reducido a fórmulas y la información sobre un museo de arte aparece contigua al chisme sobre el romance de la estrella cinematográfica del momento. En segundo lugar, porque cuando adopta o toma en préstamo contenidos de la cultura alta, no hace más que trivializarlos y vulgarizarlos, aun cuando finge respetarlos. (2002: 42)

Creemos que esta dicotomía se encuentra planteada en las obras de Rotemberg y podemos verla en un nivel descriptivo de estas. Sin embargo, lo que nos interesa destacar es que como una posición diferente sobre la polémica “alta” o “baja” cultura, aparecería lo *camp*, o por lo menos, ciertas características del mismo, tal como lo define Susan Sontag (1969). El *camp* o quizás mejor dicho en este caso, lo *campy*, aparece como un lugar que se posicionaría entre la “alta” y la “baja” cultura generando un efecto diferente ya que el *camp* es un modo de apreciar pero no de juzgar. Tendríamos por un lado los preceptos que guían la denominada “alta cultura”: la verdad, la belleza y la seriedad; y por el otro, los que guían lo *camp*: lo lúdico y lo antiserio. En esta oposición, lo *campy* muestra que la sensibilidad de la “alta cultura” no es la única posibilidad del gusto -entiéndase como “buen gusto”-, sino que puede haber un buen gusto del “mal gusto”. Subvirtiendo de este modo la dicotomía antes

esbozada.

Para probar dicha hipótesis haremos un recorrido cronológico de las obras mencionadas anteriormente, destacando el lugar de lo *campy*, hasta llegar a *La Casa del Diablo*, obra en la que creemos que este gesto prevalece.

En la primera obra que elegimos para analizar, *El Lobo*, estrenada en el año 2005, ya comienzan a aparecer rastros de esta problemática. En primer lugar observamos la división y convivencia entre lo “alto” y lo “bajo” a través de diferentes signos: en la escenografía –un baño con un piano, lo sublime y lo escatológico juntos-; en las acciones del personaje –la limpieza que ensucia-; y a través del sonido –la música clásica, ópera, y una canción pop-. Y es allí, casi al final de la obra, donde emerge lo *campy*. Donde aparece el humor para contrarrestar la seriedad de las escenas anteriores. Él limpia/ensucia mientras escuchamos la canción *Te perdí* de Chris Durán y representa a través de una gestualidad exagerada lo dicho en la música. Lo pop emerge como la resolución entre el conflicto alto y bajo, aparece lo lúdico y lo antiserio en oposición a los valores que guían la concepción de belleza de la denominada “alta cultura”. La canción pop aparece como representante de la cultura de masas, denominación que tal como plantea Blanco, puede ser usada en términos peyorativos para designar “(...) un tipo de cultura de carácter superficial y mediocre, destinada a explotar los gustos más triviales del gran público” (2002: 42). Es decir, aparece lo *campy* como una valorización de lo que según estos preceptos puede ser considerado como “mal gusto”. Se democratiza el gusto, resolviendo de este modo la antítesis entre lo sublime –música clásica, piano, hombre- y lo vulgar –baño, lo escatológico, música pop, lobo-.

Luego, Rotemberg cantará iluminado por el inodoro, para transformarse seguidamente en lobo y aullar sobre el lavatorio. Para por último, volver a vestirse y tocar el piano sentado en el inodoro mientras el primero se ilumina y expele humo. Tras el momento *campy*, sólo quedó la síntesis de las oposiciones.

En su siguiente obra, *Bajo la luna de Egipto*, realizada en el año 2007, creada para el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, emergen nuevas características. Si bien lo *campy* aparece sólo al final, y no podríamos decir que plantea una resolución entre lo “alto” y lo “bajo” ya que esta dicotomía no se encuentra expuesta en la obra, sí podemos distinguir un rasgo que se va a cristalizar luego en sus siguientes trabajos: lo sexual como parte y característica de lo *camp*, así como una insinuación al travestismo que aparecerá posteriormente. Al

final de la obra aparece lo pop a partir de la canción *Todos me miran* de Gloria Trevi, con proyecciones del videoclip de la canción –el cual muestra a un hombre travestiéndose- y con una coreografía que entremezcla la danza contemporánea, con la estética de videoclip y movimientos referentes a lo sexual –la masturbación particularmente- ejecutados de manera mecánica. Si bien no se respeta la estrategia planteada en las demás obras, dadas las características mencionadas anteriormente la consideramos como un antecedente a las piezas siguientes.

Posteriormente, en el año 2008 estrena *La noche más negra*, obra creada para el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín. Aquí la convivencia y oposición de lo “alto” y lo “bajo” aparecen marcadamente a través de dos ejes: el sonido y el movimiento. Por un lado nos encontramos con música clásica compartiendo el escenario con Alessandro Fiorello. Por el otro, el lenguaje de movimiento utilizado combina pasos de ballet con pasos pop, de videoclip. Esto se explicita aproximadamente a la mitad de la obra cuando comienza a sonar *Dirsi ti amo* de Fiorello. Uno de los bailarines interpreta la canción, por momentos representando los sentimientos expresados en ella –nuevamente a través de una gestualidad exagerada- mientras en el fondo del escenario vemos bajar lentamente las escaleras a un personaje cubierto completamente por una capa satinada –tipo de tela tan característico del gusto *camp*-. Asimismo se proyecta en la pared del fondo lo que el espectador puede creer como la traducción de la letra de la canción, aunque ésta no es literal y contiene algunos fragmentos notoriamente modificados. Cabe destacar que este cantante es napolitano y canta en este dialecto, lo cual le otorga una raigambre popular extra. Nuevamente observamos que el gusto *camp* se muestra como una virtud igualadora del “gusto”.

Por otra parte, en esta obra lo sexual aparece nuevamente y de forma más explícita, a partir de los movimientos realizados por los intérpretes –bailando con las manos en la entrepierna o basculando la pelvis, por ejemplo-, así como el solo que realiza una de las bailarinas –quien estaba cubierta por la capa- con el sonido de gemidos de fondo. Según los críticos de la cultura de masas

“Por el carácter repetitivo y previsible de sus formas, por su énfasis en el sexo y la violencia, la cultura de masas sería (...) una cultura que empobrece el gusto y envilece los sentimientos, de manera tal que erosiona la habilidad de las personas para participar de la alta cultura.” (Blanco, 2002: 42-43).

Sin embargo al estar estos movimientos junto a otros pertenecientes a la alta cultura –como lo son los del ballet- creemos que lo *campy* funciona con un cierto espíritu democrático sin enjuiciar sobre el gusto.

Continuando con nuestra cronología, pasamos a *La Idea Fija*, estrenada en el año 2010, en la que notamos la prevalencia de este último aspecto, lo sexual, además ligado a lo mecánico. Esto aparece mostrando la oposición de lo “alto” y lo “bajo” en escenas como en la que los intérpretes realizan una coreografía de movimientos masturbatorios con música de Vivaldi.

Pero también aparece lo sexual ligado a la violencia. Esto se evidencia tanto en el movimiento como en el monólogo de la mujer. Quisiéramos detenernos en este último ya que creemos que demuestra lo que expone Sontag acerca del *camp* como una experiencia estética del mundo, donde el estilo se proclama sobre el contenido, así como la estética sobre la moral y la ironía sobre la tragedia. Por lo tanto el *camp* y la tragedia son antitéticas, lo que no quiere decir que no haya seriedad ya que tiene que ver con el grado de implicación del artista, ni que no haya *pathos*, pero nunca habrá tragedia. Aquí el artificio es lo ideal, la teatralidad. Por ello a pesar del contenido del relato, el monólogo produce cierta extrañación antes que empatía, quitándole lo serio. Es “(...) la sensibilidad de la seriedad fracasada, de la teatralización de la experiencia. El ‘camp’ rehúsa tanto las armonías de la seriedad tradicional como los riesgos de una identificación absoluta con estados extremos de sentimiento.” (Sontag, 1969: 337). Por ello seguidamente al monólogo que habla entre otras cuestiones, acerca de reiteradas violaciones, sigue una canción pop donde los movimientos sexuales anteriores se vuelven más violentos mientras que uno de los bailarines, ahora travestido, baila frenéticamente mezclando pasos pop con pasos de ballet – vemos nuevamente la “alta” cultura junto a la cultura de masas-.

Quisiéramos destacar en este punto, el lugar de lo sexual y particularmente del travestismo. Para Sontag, en lo *campy* existe un culto a la exageración de las características sexuales y a los manierismos de la personalidad. En este contexto aparece lo andrógino como figura emblemática, yendo en contra de la naturaleza del sexo propio. El sexo aparece como una subversión donde el travestismo se homologaría a una impersonalización –hombre/mujer/cosa-, a una teatralidad. En lo *camp* hay teatralización de la experiencia, que no permite la identificación absoluta con estados extremos de sentimiento. Y esto puede verse en el trabajo de Rotemberg en la utilización de los cuerpos, en la construcción de personajes y en la temática abordada.

Por último quisiéramos destacar la escena al final de la obra, en la que los intérpretes bailan y cantan Raffaella Carrá, vestidos con shorts satinados y blusas de encaje de colores llamativos. Nuevamente aparece la cultura de masas y el “mal gusto” revalorizados por la sensibilidad *camp*, proponiendo una visión cómica del mundo que produce un desprendimiento liberador.

Finalmente, analizaremos *La Casa del Diablo*, obra que formó parte del II Programa del Ballet Contemporáneo del Teatro General San Martín del año 2012, como el *sumum* de lo *campy* en la obra de Pablo Rotemberg hasta la actualidad.

Cuando se abre el telón del “culto” escenario de la sala Martín Coronado, los bailarines del ballet se golpean contra el piso, abren sus piernas, señalan su sexualidad al público, están travestidos, usan tacos altos, pelucas, y ropas de colores estridentes. Lo apolíneo y los cánones de belleza que usualmente encontramos en este grupo parecen haber desaparecido, apoderándose del escenario, de sus cuerpos y de la danza, una danza *campy*. Sin embargo hay factores que constantemente revelan esta situación produciendo un efecto de extrañamiento en los espectadores: la sala y su escenario estilo “caja a la italiana”, el reconocer a los bailarines, la música clásica que suena, un “cisne” travesti y algunos pasos de ballet intencionalmente mal ejecutados.

A lo largo de toda la obra asistimos a la extraña y atractiva convivencia de “lo alto” y “lo bajo” en un constante contrapunto extrañador. Lo percibimos ya desde el inicio, al escuchar la Sinfonía N°6 “La Casa del Diablo” -III movimiento- de Luigi Boccherini, mientras vemos: a la derecha, a un conjunto de bailarines caer al piso -no haciendo la mímica de caerse sino arrojándose contra él- algunos con el torso desnudo, pollera violeta y botas de folklore, otros con pantalones de colores vivos, botinetas rosa chicle con taco alto y pelucas de pelo largo, y otros hombres y todas las mujeres en ropa interior, peluca y las mismas botinetas rosas; mientras a la izquierda uno de los bailarines que tiene rasgos orientales -un cuerpo ya extraño en la homogeneidad del “ballet”- permanece parado, está acentuada su otredad vestido de geisha y observa los movimientos de los demás, para luego desplazarse por el escenario haciendo *deboulés*, un movimiento perteneciente a la “alta cultura” en un cuerpo que lo extraña. Estos ejemplos muestran lo que intentamos destacar: lo *campy* como una posición diferente -ya que el *camp* es un modo de apreciar pero no de juzgar- sobre la polémica “alta” o “baja” cultura. Subvirtiendo de este modo la dicotomía.

Esto se advierte desde la estructura general a los elementos particulares de *La Casa del Diablo*. En cuanto a lo primero, quisiera señalar la forma fragmentaria del relato en oposición a la Obra de Arte cerrada. Asistimos a diferentes escenas no necesariamente ligadas en el nivel de la historia, aún más, quizás nos sería difícil hilar una historia cronológica, con personajes constituidos psicológicamente, etcétera.

Lo *camp* en la vida y en el arte, así como *La Casa del Diablo* en la danza,

aparece como una visión cómica del mundo, como un desprendimiento liberador donde es posible ser serio sobre lo frívolo y ser frívolo sobre lo serio, donde reina el artificio, la teatralidad. Un lugar donde no se distingue entre el objeto único -música clásica o pasos de ballet- y la producción de masas -la música de ABBA o el formato café concert del final de la pieza-, aunque ambas confluyan en una forma sentimental de relacionarse con el pasado, característica de lo *camp*. Existe un espíritu democrático que invade el sublime escenario y ballet del Teatro San Martín, dando lugar a que se aprecie la vulgaridad, ya que tal como explica Sontag “Las personas que comparten esta sensibilidad no ríen ante la cosa que etiquetan como *camp*, simplemente, se deleitan. El *camp* es un tierno sentimiento.” (1969: 342)

Ahora bien, para finalizar este recorrido, quisiéramos citar nuevamente a Sontag cuando dice que “Percibir el *camp* en los objetos y personas (...) Es la potencialización más ambiciosa de la sensibilidad, de la metáfora de la vida en cuanto teatro.” (1969: 328). Consideramos que es por ello que en todas las obras de Rotemberg hay al final un dejo de angustia y melancolía, y que a pesar del humor deja al espectador en estado de reflexión acerca de lo que acaba de ver.

A continuación haremos un breve pasaje a modo de epílogos, por las obras de este coreógrafo que siguieron a la denominada como “obra culmine” de los procedimientos *campy* –*La casa del diablo*-. En estas secciones indicaremos las variaciones que se producen respecto al modelo analizado previamente.

Epílogo I: *Todos o ninguno* (2012)

En esta pieza realizada para la Casa de la Cultura del Fondo Nacional de las Artes, observamos la aparición de procedimientos anteriormente nombrados: lo sexual, la violencia, lo “culto” y lo “popular”/“masivo” –malambo, canción de musical, música de cámara creada para obreros-. Sin embargo, todo esto se encuentra en cierto modo abstraído o formalizado debido a la falta de contexto en la obra. Pareciera que asistiéramos a una escena *in medias res*, a un fragmento de una totalidad desconocida. Asimismo el uso del desnudo desde el principio hasta el final de la pieza, incrementa la percepción de dichos procedimientos como tales, sin anclarlos en caracterizaciones de personajes, tiempo y espacio. Del mismo modo, resulta destacable el uso de la música, ya que ésta, por primera vez en el recorrido que hemos hecho, no aparece ligada a los movimientos. Durante los momentos en los que escuchamos las diferentes canciones, los bailarines no realizan secuencias de movimiento que estén supeditadas al ritmo y melodía musical. Esto resulta interesante

ya que sería una característica que acercaría el trabajo a lo formal.

En *Todos o ninguno* no hay vestuario que nos sitúe, no hay personajes, no hay escenografía –más que la casa misma-, no hay literalidad de la música en los movimientos, ni narración. Todo esto nos permite ver de manera formal los procedimientos consolidados en las obras anteriores.

Epílogo II: *Las vírgenes* (2012)

En esta obra, creada como proyecto de graduación para la licenciatura en actuación del Departamento de Artes Dramáticas del Instituto Universitario Nacional del Arte, nuevamente encontramos los tópicos y procedimientos analizados: la sexualidad –resaltada desde el título mismo-, la violencia, el travestismo, lo alto y lo bajo. Asimismo podemos realizar relaciones directas con piezas anteriores tales como *La idea fija* o *La casa del diablo* ya que algunas secuencias de movimiento, la estructura de monólogo, así como la sinfonía N°6 *La casa del diablo*, se citan y re-contextualizan en *Las Vírgenes*.

Sin embargo, lo que nos interesa destacar de esta pieza es la aparición de la metareferencialidad. A lo largo de la obra, escuchamos a los actores decir que están haciendo un *port de bras*, contar los tiempos de realización de las secuencias de movimiento, gritar “¡ya!” o “¡abajo!” al momento de comenzar una secuencia, así como hablar sobre la obra y su estructura. Estos momentos, en los que se dejaría entrever cierto rasgo performático, caracteriza a *Las Vírgenes* y nos muestra una obra que nota sus procedimientos y los expone, poniendo en juego por momentos, la distancia entre ficción y realidad, entre representación y presentación.

Epílogo II: *La Wagner. Etapa primera* (2013)

A modo de conclusión, expondremos un breve análisis de esta obra, recientemente estrenada en el Cultural San Martín. La misma constituye, a nuestro parecer, la cristalización de los procedimientos analizados, incluso los de los epílogos I y II. Aquí aparece nuevamente la desnudez, la sexualidad, la violencia, el cruce entre lo alto y lo bajo y la metareferencialidad, todo esto en forma de cita –repetición de motivos de las obras anteriores, sean palabras o movimientos- pero, de cierta manera, vaciado de sentido, expuesto crudamente a través de una serie de escenas, catalogadas en base a la música –Parsifal, 1° Acto, preludio; Sigfrido, 1° Acto, preludio; Valquiria, 1° Acto, preludio; Lohengrin, 3° Acto, preludio; Tristán e Isolda, 3° Acto,

preludio; Parsifal, 3° Acto-. Por momentos subsiste algo de lo formal esbozado en *Todos o ninguno*, pero en otras escenas el relato contextualiza y narra, por ejemplo cuando presentan una escena diciendo *La violación de Carla Rímola*, título que además es metarreferencial, ya que ese es el nombre real de la bailarina que es coreográficamente “violada” por las demás.

Consideramos que en esta pieza los procedimientos se encuentran cristalizados ya que no notamos una resemantización de los mismos en función de la obra particular, sino más bien, creemos que resulta un muestrario de las herramientas construidas a lo largo del proceso desplegado y analizado en el presente escrito.

Bibliografía

BLANCO, Alejandro, 2002. “Cultura de masas”, en Altamirano, Carlos (Dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.

SONTAG, Susan, 1969. *Contra la interpretación*. Barcelona: Seix Barral.

Fichas técnico-artísticas de las obras

El Lobo (2005)

Intérprete: Pablo Rotemberg

Vestuario: Paola Delgado

Escenografía: Mirella Hoijman

Iluminación: Fernando Berreta

Diseño sonoro: Pablo Bronzini

Música: Federico Mompou, Franz Liszt, Gustav Mahler, Piotr. I. Tchaikovsky, Chris Durán, Nina Hagen.

Realización de escenografía: Ariel Vaccaro

Fotografía: María Gracia Geranio

Diseño gráfico: Mariano Gómez

Asistencia de dirección: Silvina Duna

Producción: Silvina Duna, Vanina Fabrica

Colaboración creativa: Gustavo Tarrío

Dirección: Pablo Rotemberg

Bajo la luna de Egipto (2007)

Intérpretes: Valeria Anton, Vanina García, Florencia Martínez, Nidia Martínez Barbieri

Vestuario: Federico Laboureau

Iluminación: Marcelo Alvarez

Vídeo: María Gracia Geranio

Música: Angelo Badalamenti, Robert Schumann, James Tenney, Gloria Trevi

Fotografía: María Gracia Geranio

Asesoramiento musical: Jape Ntaca

Asistencia de dirección: Laura Figueiras

Colaboración coreográfica: Valeria Anton, Vanina García, Florencia Martínez, Nidia Martínez Barbieri

Coreografía, Idea y Dirección: Pablo Rotemberg

La noche más negra (2008)

Intérpretes: Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín
Escenografía: Gabriela A. Fernández
Iluminación: Alejandro Le Roux
Música: Alessandro Fiorello, Henryk Górecki, Giya Kancheli, Erwin Schulhoff
Asistencia artística: Ayelén Clavin
Coreografía y Dirección: Pablo Rotemberg

La idea fija (2010)

Texto: Pablo Rotemberg
Intérpretes: Alfonso Barón, Rosaura García, Juan González, Diego Mauriño, Marina Otero
Escenografía: Mirella Hoijman
Iluminación: Fernando Berreta
Diseño de vestuario: Gabriela A. Fernández
Música original: Gaston Taylor
Música: Raffaella Carrá, Alter Ego, Giorgio Moroder, Georgy Sviridov, Antonio Vivaldi
Sonido: Guillermo Juhasz
Fotografía: Coni Rosman
Diseño gráfico: María Gabriela Melcon
Entrenamiento actoral: Valeria Grossi
Entrenamiento vocal: Mecu Bello, Claudio Pirotta
Asistencia coreográfica: Ayelén Clavin, Marina Otero
Asistencia de vestuario: Estefanía Bonessa
Asistencia de dirección: Julia Gómez
Dirección: Pablo Rotemberg

La casa del diablo (2012)

Intérpretes: Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín
Escenografía y Vestuario: Gabriela A. Fernández
Iluminación: Alejandro Le Roux
Edición de sonido y Arreglos musicales: Jorge Grela
Asistencia coreográfica: Leonardo Gatto, Josefina Gorostiza, Valeria Polorena
Asistencia de vestuario: Estefanía Bonessa
Dirección: Pablo Rotemberg

Todos o ninguno (2012)

Coreografía y Dirección: Pablo Rotemberg
Intérpretes: Ayelén Clavin, Carla Di Grazia y Leonardo Gatto
Iluminación: Fernando Berreta
Espacio: Mirella Hoijman
Música: "I could have danced all night" de Frederick Loewe (canta Julie Andrews), "Je suis malade" de Serge Lama (canta Dalida), "Keiner oder Alle" de Hanns Eisler/ Bertolt Brecht

Las Vírgenes (2013)

Actúan: Florencia Baldi, Juan Jose Barocelli, María Canale, Eugenio Colusi, Martina Cordara, Marcela Dojtman, Agustina Gielis, Paulina Lita, Natasha Luna, Agustin Maradei, Sofía Martínez, Eliana Murgia, Pamela Orozco Donoso, Dalila Rubinstein, Florencia Solari Larrarte, Wenceslao Tejerina, Sebastian Villacorta
Vestuario: Nadyn Sandrone
Escenografía: Mirella Hoijman
Iluminación: Claudio Alejandro Del Bianco
Realización de escenografía: Manuel Escudero
Edición de sonido y Arreglos musicales: Jorge Grela
Sonido: Guillermo Juhasz

Fotografía y Diseño gráfico: Samuel Sahlieh
Asistencia de iluminación: Verónica Lanza
Asistencia de dirección: Josefina Gorostiza
Coaching actoral: Valeria Grossi
Autoría y Dirección: Pablo Rotemberg

La Wagner. Etapa primera (2013)

Intérpretes: Ayelén Clavin, Carla di Gracia, Josefina Gorostiza, Carla Rímola
Vestuario: Martín Churba
Escenografía: Mauro Bernardini
Iluminación: Fernando Berreta
Edición musical: Jorge Grela
Sonido: Guillermo Juhasz
Asistente de producción: Carolina Castro
Asistencia de dirección: Lucía Llopis
Producción ejecutiva: Mariana Markowiecki
Coreografía: Ayelén Clavin, Carla di Gracia, Josefina Gorostiza, Carla Rímola, Pablo Rotemberg
Idea y Dirección: Pablo Rotemberg