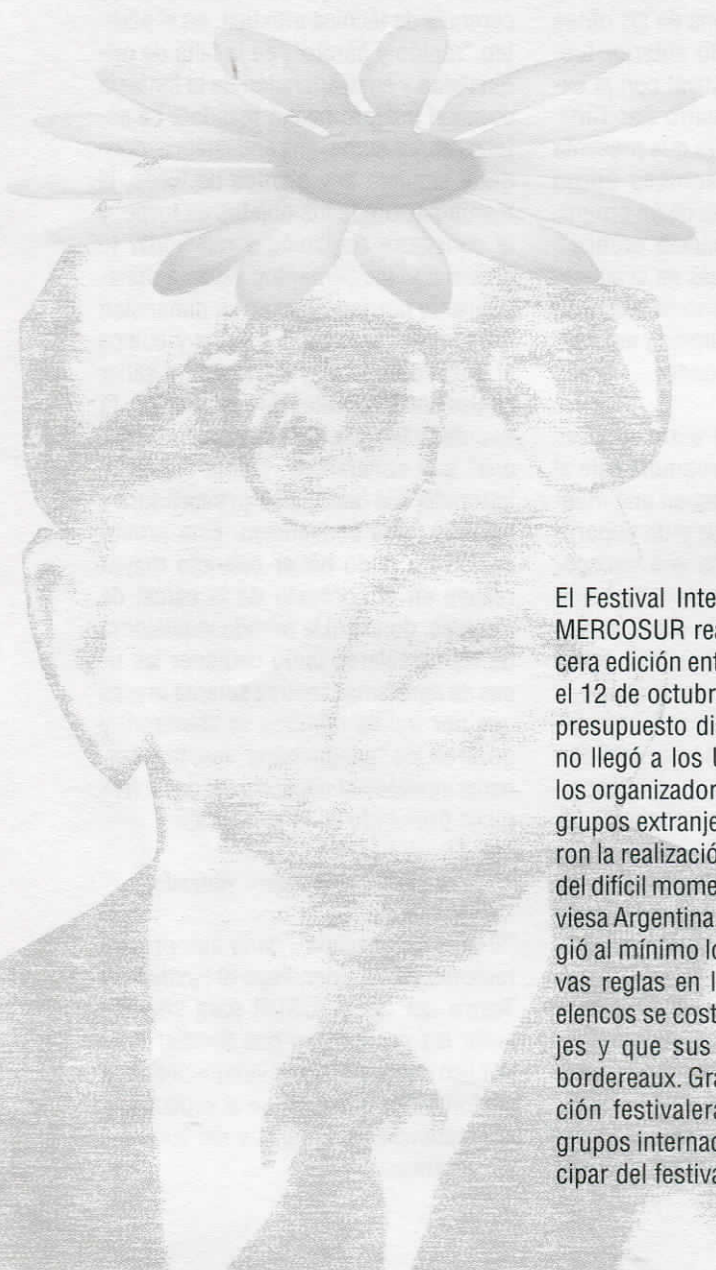


GABRIELA HALAC

Investigadora y crítica teatral

ARGENTINA:
Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR

ENTRE LA CONVENCION Y LA RUPTURA



El Festival Internacional de Teatro del MERCOSUR realizó en Córdoba su tercera edición entre el 28 de septiembre y el 12 de octubre de este año. Si bien el presupuesto disponible para el festival no llegó a los U\$70.000, el ingenio de los organizadores y la solidaridad de los grupos extranjeros y locales, posibilitaron la realización de este evento a pesar del difícil momento económico que atraviesa Argentina. La organización restringió al mínimo los gastos e impuso nuevas reglas en la convocatoria: que los elencos se costearan sus propios pasajes y que sus espectáculos fueran a bordereaux. Gracias a la conocida tradición festivalera de Córdoba, muchos grupos internacionales aceptaron participar del festival asumiendo el riesgo y

cobrando en devaluados bonos provinciales. Bajo estas condiciones participaron grupos procedentes de Estados Unidos, Europa, Oriente Medio, representantes de los países del MERCOSUR, y grupos de teatro independiente de Córdoba.

Quizás lo más interesante que nos propone este Festival es la combinación de figuras con grupos desconocidos; de nuevos lenguajes con la recuperación de las convenciones teatrales; la convivencia del teatro con la danza, la instalación y la performance; el teatro a la italiana y los espacios no convencionales. Este paisaje ecléctico es quizás el que año a año genera más expectativas en torno a este evento, que lejos de asegu-



rarnos nada, nos coloca en situación de expectativa y espera, de sorpresa o desilusión. 44.800 espectadores fueron testigos de esta edición.

El sitio de la mirada

Como es común en el marco de los festivales, un pasillo de rumores rodea cada espectáculo, convirtiendo ciertas propuestas en las más esperadas. La dinámica también muestra que los espectáculos que han generado más interés tienden a convertirse en los más controvertidos, dividiendo las aguas entre detractores y defensores, y en algunos casos tanta expectativa los lleva a ser el fiasco del festival. A partir de aquí se suceden una serie de impresiones sobre las obras esperadas y también sobre aquéllas que silenciosamente se inscribieron por diversas razones como buenas sorpresas.

Las propuestas "Cocina erótica" y "O presione escape" habían generado cierta expectativa. Cuestión que tiene que ver con la originalidad o por lo menos con la distancia que las separa de las convenciones teatrales. La performance apareció como un ingrediente interesante, pero que no alcanzó a conformar el apetito del público masivo.

"Cocina erótica" – Alemania

La cárcel de mujeres fue uno de los escenarios donde el grupo PORNOSotros realizó "Cocina erótica", de los autores y director alemanes David Gieselmann

y Ronald Kukulies, con la actuación de las argentinas Constanza Macras y Elizabeth Esrtaras. Era una de las obras esperadas, ya que el año anterior fueron la revelación del festival con la excelente obra de danza teatro Bar Time. La propuesta es una sátira que presenta la historia de dos ex actrices porno devenidas en conductoras de un programa de televisión de "cocina erótica", donde abordan los clichés de la pornografía, los llevan al extremo del absurdo y dejan entrever los conflictos y las marcas del paso por ese mundo.

El espectáculo se divide entre aquellas escenas en las que el programa sale al aire y las bailarinas sostienen una mueca exagerada de glamour y de superficialidad, y los momentos que transcurren fuera de cámara, donde se va construyendo la contracara de estos personajes. Es allí donde el absurdo cobra sentido, la impostura se deconstruye, y aflora la real vitalidad y terrible humanidad de estas mujeres. El humor está presente en toda la obra, fruto del desparpajo con que las actrices trabajan lo insólito, lo indecible llevado a la palabra y los juegos de un lenguaje que transita entre el acentuado porteño, el cordobés básico y el inglés. Si bien ambas bailarinas cuentan con una trayectoria internacional en el mundo de la danza y derivan de una fuerte formación clásica, las coreografías que trasiadan a la puesta rayan el estereotipo, hacen un uso exagerado y catártico del cuerpo, y tiran por la borda aquella tradición de la cual son

herederas. Es en este distanciamiento donde el kitsch aparece en la aparente carencia de técnica artística, en el planteo "rápido y barato", en la falta de originalidad y en la aparición de la fantasía como el milagro hecho realidad. La estética es, en suma, una antiestética, donde ni siquiera hay planteo de luces, la manipulación de los objetos es torpe, y la constante apelación a relacionar lo sexual con los alimentos llevan a materializar lo pornográfico en su dimensión más burda, ensucia la escena y coloca al público en la disyuntiva de no saber cuáles son los límites de la actuación. El uso de lo feo y la idea de obra "mal hecha" son coherentes con la temática, logrando una teatralidad provocadora y burlona de la convención. Esta provocación no pudo haber cobrado mayor relieve en el contexto de la cárcel de mujeres, donde ni la mirada inquisidora de las carceleras pudo contener las risas de aproximadamente setenta presas que por treinta minutos se liberaron, y gozaron los "sanguchitos" que las cocineras sirvieron al público y del de un lenguaje prohibido en la institución.

"O presione escape" - Holanda

"O presione escape", de la autora y directora Edith Kaldor, llegó al Festival de Teatro del MERCOSUR para situarse entre las propuestas que dividieron al público entre cautivos e indignados. Una performance que le exige al espectador competencias del inglés y del lenguaje informático.

Entrando a la sala nos encontramos con un escenario transformado en pantalla gigante que proyectaba las imágenes de la PC que la Kaldor manipula sentada en un rincón, de espaldas, y casi inmóvil. Un breve intento por comenzar a escribir en castellano le da la posibilidad al público de asomarse a la historia: una inmigrante ilegal encerrada en un altillo, se espía a sí misma en su encierro. Una Web Cam es la materialización de esa acción detectivesca que luego va a cobrar una dimensión mucho más interesante en el texto que nos da pistas — convirtiéndonos a nosotros en los Sherlock Holmes del espectáculo— de su vida, sus prejuicios, su memoria, su familia. Escribe una frase, la borra y la vuelve a escribir de otra manera. Capas de un lenguaje que narra la ficción de una inmigrante húngara que se esconde en el altillo de algún edificio de nuestra ciudad. El juego que establece con el público es la complicidad acerca de esas frases borradas que se transforman en la raíz de un pensamiento que trata de enmascararse.

La biografía se va dibujando a través de esa historia, de los archivos que emergen constituyendo el inconsciente. El orden se establece. Carpetas que nos dicen lo que es importante o lo que va a la basura. El día de San Valentín se va a la basura y la mitad del público se ríe comprendiendo el guiño. Al público le cuesta acomodarse. Algunos dialogan, unos traducen, otros deciden abandonar la sala porque no entienden nada.

Una performance ingeniosa, que sorprende en algunos momentos por la complejidad de la trama que logra establecer esa joven sentada, casi inmóvil, desde su computadora. Uno de los espectáculos que generó gran polémica, y que dejó a los deseosos del “teatro” preocupados y con temor a volver a encontrarse con una propuesta similar.

España siempre fue una de las propuestas más esperadas y queridas de los festivales de Córdoba. Esta vez las obras llegadas de la madre patria no lograron inscribirse en la memoria de los festivales como en otras oportunidades. Si bien “Vacantes” logró la risa y el aplauso del público, entre los teatristas y críticos reinó la desilusión.

“Vacantes” - España

Paco Zarzoso presentó, en el Teatro Real, la obra “Vacantes” de Lúisa Cunille Salgado, quien pertenece a la corriente de nuevos dramaturgos españoles congregados en la sala Beckett de Barcelona y apadrinados por José Sanchis Sinisterra. Constructores de una teatralidad que el mismo Sanchis define como menor, vuelven a las estructuras dramáticas clásicas en relación a la trama y a la escritura, pero esta vez trabajando en historias de la vida cotidiana que se presentan como frescos incompletos.

“Vacantes” se desarrolla en seis situaciones de pareja que plantean conflictos típicos de la burguesía europea: el

consumo, la incomunicación, la anomia vacacional, la frialdad de una ruptura causada por el aburrimiento, etcétera. La obra se basa en los juegos del lenguaje y en una actuación contenida, donde la fisicalidad sólo cobra vida en la tensión que provoca en los cuerpos lo no dicho. Es en esos silencios, donde el público completa el texto y echa a reír, una y otra vez. Voltaire decía: “*el secreto de ser aburrido es decir todo*” y aunque el juego que propone Cunille se base justamente en lo no dicho, el subtexto emerge de una forma tan evidente que todo lo inexpresado se materializa en un mismo texto para todos los espectadores.

En la Argentina de hoy, donde la realidad engendra teatralidades cada vez más desopilantes, y donde la intelectualidad está anunciando el fin de las pequeñas historias, relatos como éstos corren el riesgo de concretar la distancia que hoy más que nunca separa a nuestras sociedades y caer en el olvido apenas termina la función.

“Cartas de la Maga a bebé Rocamadur” - España

“Cartas de la Maga a bebé Rocamadur”, dramaturgia de José Sanchis Sinisterra sobre el texto de Cortázar, fue uno de los trabajos más esperados del Festival, tanto por lo que significa “Rayuela” el personaje “La Maga” para los argentinos como por la gran influencia de la dramaturgia de Sanchis y sus enseñanzas en Iberoamérica. Hay un dicho dentro de la gente de teatro: “*donde está Sanchis la gente escribe*”. Para una tradición de creación colectiva como es el teatro de Córdoba, la presencia de la dramaturgia de Sinisterra es provocadora y transformadora del propio campo teatral. Sin embargo, la puesta que ofreció en el marco del Festival adolece de lo que en su dramaturgia propone: la complejidad, la diseminación del sentido y la intertextualidad. El “parto, siempre difícil, de la escena al texto” resulta forzado imple, un trazo grueso cargado

de una ingenuidad que allana lo rico de la dramaturgia. Los cuerpos luchan por caracterizar una situación que requiere la contradicción del patetismo y belleza al mismo tiempo, pero el problema surge del planteo de dirección, con personajes que son tratados desde una caracterización lineal que muestra sólo un aspecto. Esta anulación de las tensiones trivializan el texto y el conflicto se plantea sólo a nivel del discurso. Como interesante aparece una escena donde se encuentra el bebé Rocamadur, pero que sólo funciona como justificación narrativa. En toda la obra no se alcanza a instalar la tensión entre Horacio, La Maga y Ossip, y uno comienza a extrañarse a Cortázar.

Argentina vive momentos muy intensos. El profundo vacío que genera la realidad cotidiana puede verse tanto en las poéticas como en las necesidades del público. Quizás por eso las obras nacionales fueron las más aceptadas por el público y la crítica. Parte de un entendimiento que surge de compartir una memoria y una necesidad. Entre las propuestas para destacar, no sólo estuvieron las programadas en el Festival: la muestra Extra – Festival del Teatro Independiente de Córdoba generó grandes adhesiones.

“Tango nómada” – La Pampa

Entre las recomendadas de los críticos argentinos estaba “Tango nómada”, una obra que había encantado a todos en la Fiesta Nacional de Teatro realizada en Mar del Plata. Representando a La Pampa, el grupo Andar, bajo la dirección de Silvio Lang, trajo al festival una obra que reúne el teatro y el tango enmarcados en una estética pop. Una madre trapezista y su hija bailarina se disputan un hombre ausente. El espacio de esa lucha es una casa rodante suspendida en la inmensidad de la pampa y donde la violencia llega al extremo del absurdo, se torna inverosímil, artificial y hasta cómica. La medida de la agresión es el desparpajo y la desmesura con que am-

bas actrices se lanzan sobre el cuerpo de la otra para golpear, atar, tirar combustible, intentar quemarla, electrocutarla, etcétera. La tensión se instala en la ambigüedad de ese juego que llega por momentos a límites tortuosos y sádicos, que toma al público por sorpresa y con dificultad de acomodarse a las distintas lecturas que propone cada situación.

La textualidad de esa guerra emerge de un decir ajeno, ya que en toda la obra se apela a una voz sustentada en la exterioridad. La historia se asoma en los tangos de la década del treinta que canta la madre y en los silencios de su hija, silencios que construyen momentos donde el tiempo aletargado de la llanura infinita cobra vida. La temporalidad de la obra se estructura como un eterno continuo de ritmo asincopado, donde la situación no es necesariamente representativa ni mimética, sino que instala un “estado” autónomo, sostenido sobre un fuerte trabajo de materialidad física. Esta materialidad alcanza gran intensidad dramática en el baile del tango, situación de danza desencajada, de tensión y desencuentro donde las actrices logran una deliciosa fusión entre danza y teatro.

Los elementos de la vida cotidiana si bien se manifiestan en su dimensión real (los electrodomésticos son enchufados y echan a andar) también sufren un extrañamiento respecto a su significado original, ya que su presencia en el espacio

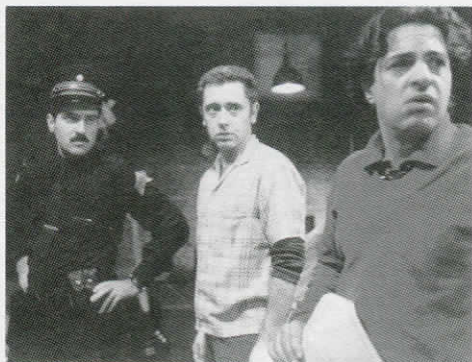
escénico no es natural. Una heladera sirve de lugar de escape o encierro de la hija, un televisor transmite siempre el mismo tango sobre el cual canta la madre, un secador de pelos sirve para interferir con la música, una juguera anaranjada que da jugo de zanahorias se suma al juego complementario de colores que propone el decorado, la iluminación y el vestuario.

“Tango nómada” termina y deja al público subido a esa cinta de moebius en la que se encuentran Edith Gazzaniga y María José Jerónimo, madre e hija en la vida real, esperando quizás que la bella danza esbozada en los movimientos contenidos de los cuerpos cobren la misma materialidad que el canto y, de esta manera, el duelo quede instalado verdaderamente. Si bien el gran público se perdió de esta propuesta debido quizás a que la expectativa sólo logró instalarse entre entendidos, “Tango nómada” quedó inscrita en el Festival como uno de esos poemas que se agradecen.

“Cine quirúrgico” - Buenos Aires

“Cine quirúrgico” es una obra que surgió de la investigación que Edgardo Rudnitzky llevó a cabo sobre la vida del médico argentino Alejandro Posadas y del trabajo dramático que desarrolló posteriormente Alejandro Tantanian.

El laboratorio. El espacio escénico es instalación plástica donde cada objeto es un “instrumento” que cobra vida y va



componiendo un cuadro donde la estética siniestra y el movimiento mecánico son la base sobre la cual se despliegan las historias.

Las temporalidades. “Lo siniestro es aquello familiar vuelto extraño”, y en este sentido el espectador se ve obligado a relacionarse con el pasado. Las temporalidades atraviesan la profundidad de la escena: Alejandro Posadas habla desde su muerte y cuenta su vida; Rubén Szuchmacher —encarnando al narrador— está suspendido en un presente continuo y es la marca de un espíritu modernista museístico; casi fuera de escena, una ronda de viejos (que no son actores) son las apariciones de los mismos niños enfermos que el médico capturó en las fotos que se proyectan; y la música de banda militar alude a la memoria del hospital Alejandro Posadas, que en la última dictadura funcionó como un centro clandestino de detención. Presente y pasado suceden en simultáneo, generando un extrañamiento en base al cual se rompe el contrato documental con el público.

La transformación de los cuerpos. En medio de la sordidez, Javier Lorenzo — en el personaje de Alejandro Posadas— instala el humor sobre los aspectos de su intimidad: la relación enfermiza con su madre, su locura y su obsesión por dibujar el dolor. Ese humor de a poco va transformando una actuación aparentemente natural en dislocada, un personaje realista en un doctor Caligari. De

allí surge el personaje siniestro, embriagado por la deformidad de sus pacientes, que se verán de a poco transformados en piezas de museo. “Por la cara de los niños ustedes sabrán la gravedad de la enfermedad”, dice el médico mirando al público, que ya no soporta sostener la mirada sobre esos cuerpos deformes y esos rostros violentados en su intimidad.

“Intimatum” – Córdoba

“Intimatum”, de Paco Jiménez, no integró la grilla oficial del Festival, pero se postuló como una de las propuestas más intensas e interesantes que reconciliaron al público con “el teatro”. La investigadora teatral Silvia Villegas, que ha trabajado al interior de La Cochera en distintas oportunidades, nos ayuda a recuperar y transmitir esta experiencia estética.

En intimidad con los delincuentes

La propuesta de establecer nuevas tendencias teatrales es una puerta que se abrió a principios de los ochenta y que en Córdoba, desde la formación del teatro La Cochera y su grupo fundador *Los delincuentes comunes*, se constituyó como posibilidad para entrar y salir del realismo colectivo, situarse dentro y fuera de la ficción, volver el teatro a su mandato más secular, referenciarse a los clásicos poniendo en crisis los procedimientos de la clasicidad, posibilidades todas éstas propias de un arte de fron-

tera que ubicó a la periferia en el centro de la escena argentina contemporánea.

Esta vez la luz del teatro inundó el fondo de la caverna que Paco Giménez anima en La Cochera del Barrio Güemes, donde los cuerpos de cinco artistas y sus sombras nos invitan a un intrincado juego de ciudadanía. “Intimatum”, tal el título de la puesta estrenada por *Los delincuentes*, nos formula una trágica admonición, y que conste que hemos sido advertidos: estamos ante la última oportunidad de lo íntimo, un rasgo que la humanidad había conquistado, en los débiles tiempos de la razón.

Aunque la realidad real nos muestre a cada instante los horrores del poder en las tesis malditas del pos industrialismo, no podemos ver, mirar, reírnos y llorar, al mismo tiempo, con semejante carga histórica. Para nuestro consuelo, *Los delincuentes comunes* arremeten — y se han tomado su tiempo para dejarse ver nuevamente— y lo hacen convidándonos a un encuentro con los grandes personajes del teatro occidental. Del principio al fin, Giovanni Quiroga nos va a conducir: siempre presente en el escenario, se constituirá en enlace de todas las secuencias, clave dramática que el actor ha creado con magia y solvencia.

La condición prostibularia del poder en Argentina es la condición posmoderna que socarrona vomita la madama —Bati Diebel— de “El balcón” de Jean Genet.

Una reina/puta, ebria de arbitrariedades, que se ufana señalando que es en su salón donde se dirimen las cuestiones del poder y no nos permite olvidar las damas del poder de nuestra república decadente. "Madre Coraje" nos reta desde su cobardía y se acerca hasta el carro/piano después de atravesar el desfilar de una cornisa. El límite que franquea la Madre, interpretada por Galia Kohan, es el espacio abierto entre la duda y la certeza: nos insta a reelaborar, según los más estrictos principios brechtianos, nuestro lugar político, sordos como nos recuerda que estamos, queriendo oír lo que queremos. Nora — la de Ibsen, interpretada por Estrella Rosthok— se desprende de su vida de muñeca, de su condición cosificada de maniquí de shopping, y viene hacia nosotros, a mostrarnos el horror del hogar marital y de su sexta costilla desprende un pequeño pelele —su marido marioneta—, que con patético autoritarismo la destituye de su función primordial: educar a los hijos. Una indudable estética cocheril, si se nos permite ser tan subjetivos como para establecer categorías estéticas locales sin género, reconocemos en la actuación de Beatriz Gutiérrez, al transformarnos, con su mirada, en el jardín de cerezos que contempla la aristocracia decadente y que mantiene vivo a Chejov entre nosotros.

La libertad conduciendo al pueblo — remedando a la de Delacroix, con su teta desatando promesas, bandera y fusil en mano—, atraviesa el escenario como una utopía en fuga y se la tragará la fosa, metafórica espacialidad que los artistas de La Cochera explotan una vez más. El piano, signo y símbolo de la reunión en torno a la civilización, esquiva toda armonía en las manos de Giovanni Quiroga, interpretando al Gran Dios Brown de O'Neill: el actor, tierno y dramático en su miedo de personaje, logra calmar a las bestias —a nosotros en la platea y a sus partenaires en la escena— y convertirlas en mansos sabuesos —de realista reproducción en cartapesta—, mientras el tono va subiendo, el delirio

amenaza, el cabaré está entre nosotros. Las diosas de la dramaturgia del siglo XX montadas al piano. Las cuatro actrices ponen en funcionamiento un increíble striptease; los percheros arrojan los ropajes en desuso de las modas febriles en blanco, rojo, negro. El mundo será cenizas y recuerdos, hoy es fiesta, todos bailan, aplauden y rien.

Epílogo. Después de aplaudir y saludar a los artistas, salimos al mundo en el barrio Güemes, premunidos de una feliz tristeza. Ya nos habían advertido que íbamos a estar frente al horror. El veneno del teatro nos ha recuperado por un momento y funcionamos como Brecht deseaba: estamos cavilando, situados en esa extraña resonancia sensible hacia la cual nos conduce la experiencia artística.

Silvia Villegas

Un cierre muy acertado

La compañía alemana Felix Ruckert realizó el cierre de este Festival. El tema propuesto en "De luxe joy pilot" es la sexualidad. Lo original de esta puesta es la forma: los espectadores están invitados a interactuar con los bailarines en un espacio escénico delimitado por camas y sillones. Las camas individuales albergan a los totalmente dispuestos; las grupales, a quienes quieren participar en parte, y los sillones azules (de tipo inflables) para los que en definitiva se convierten en voyeur.

En el espacio central transcurren escenas donde los bailarines representan el juego sensual de sus cuerpos en distintas intensidades y relaciones, mientras quienes yacen cómodamente en sus camas, solitarios, son abordados por miembros de la compañía Felix Ruckert para hacerles masajes y entablar contacto físico por medio de ciertas técnicas de contact dance y yoga. A medida que transcurre el tiempo, el público "interviniente" se entrega cada vez más y la propuesta de a poco se va convirtiendo en un ritual envolvente en el que, de una manera u otra, todos forman parte. La combinación de un fuerte y limpio despliegue físico con una poética que se va construyendo en comunidad, son la base de un juego que se va convirtiendo en ceremonia. Lo que prevalecen son las sensaciones, y la sensación final es de haber vuelto a los orígenes rituales del teatro.

El juego de las convenciones

Un balance estético nos obliga a hablar de la oposición convención/ruptura, ya que las propuestas evidenciaron una marcada tendencia de polaridad. Ambas posturas asumieron un riesgo: las primeras aburrir y sucumbir ante la falta de originalidad y las segundas no lograr entablar comunicación con el público. Entre las obras que asumieron recuperar los orígenes de las convenciones teatrales, encontramos a "Micka, la hija del alcalde", del director esloveno Vito



Tauber, un texto del S. XVIII que conserva en la puesta una estructura dramática y una concepción de la puesta sumamente clásicas. Por otra parte, el grupo Actores de Laura de Brasil, con la obra "As artimañas do Scarpino", de Moliere, recuperaron minuciosamente las características de la Comedia del Arte.

Al otro extremo, se situaron diversas obras que rompieron de tal modo con las convenciones teatrales que los espectadores se preguntaron si eran en efecto obras de teatro. Además de las ya citadas "Cocina erótica" y "O presione escape", todas las coproducciones realizadas entre Alemania y Argentina se enmarcan en esta línea. "Las 753 piletas", de Incola Unger; "Manual para habitantes urbanos", de Stephan Suchke; "Estado de sitio", de Lili Tetzner, todos trabajos que rompieron con la taxonomía ficción realidad, no trabajaron con actores y utilizaron espacios no teatrales para sus puestas. En el caso de "Manual para habitantes urbanos", ni siquiera propuso una temporalidad que acentuara el momento del hecho teatral, sino que funcionó como una instalación permanente que podía ser visitada por los espectadores sin establecer una duración del espectáculo ni un orden para ser mirado (transcurría en diversos sitios al mismo tiempo).

Si la convención establece el estatuto de lo teatral, cuando ésta aparece rota hay

algo de este estatuto que no está funcionando. Es en esos momentos en donde se vuelve la mirada hacia los materiales y los artistas se preguntan ¿qué es lo teatral? Esta misma pregunta, y desde una visión mucho más desconcertada, se la hacen los espectadores,

quienes se entusiasman con el desafío de las nuevas propuestas o comienzan a hacer su pesquisa para encontrarse nuevamente y en un acto casi reconciliatorio con lo que siguen creyendo "es el teatro".

Editores a la deriva

Una de las notas siempre destacables de los festivales son los espacios de encuentro que cristalizan las problemáticas que atraviesa la actividad teatral. En este sentido, el encuentro de editores que organizó **Teatro al Sur** bajo el título "Proyectos editoriales en tiempos de oscuridad", echó luz sobre la difícil situación que atraviesan los proyectos editoriales en Latinoamérica. Integraron la mesa de trabajo Halima Tahan, editora de "Teatro al Sur"; Carla Jara de "Teatrae"; Carlos Pacheco, destacado crítico argentino y editor de la revista "El Picadero" del Instituto Nacional de Teatro; Carlos Pansera, editor de "Artes Escénicas", y quien escribe. El evento contó con la asistencia de personalidades claves vinculadas a la actividad, lo cual permitió trabajar no sólo en torno a lo coyuntural, sino también al establecimiento de redes solidarias a largo plazo.

Las palabras de Halima Tahan dan dimensión de la pelea que nos toca asumir en este contexto crítico: "todos los actores sociales del país estamos comprometidos con la crisis, inmersos y traspasados por ella. Las profundas fisuras abiertas en el cuerpo mismo de la Argentina, dañan mucho pero a su vez permiten que afloren por ellas el gesto y la palabra que le son propios. A quienes trabajamos en esta instancia, nos corresponde tomar las palabras de la tribu, atesorarlas, no para cristalizarlas sino para reflexionar sobre ellas, para interrogarlas y proyectarlas. Afrontar los desafíos de continuar editando en estos tiempos de oscuridad, es desafiar el colapso, es resistir, es avanzar, al paso que se pueda, pero avanzar... Nosotros -me refiero a la revista- hace mucho que adoptamos una consigna y hoy cobra más vigor que nunca: «O solidaridad o barbarie»".