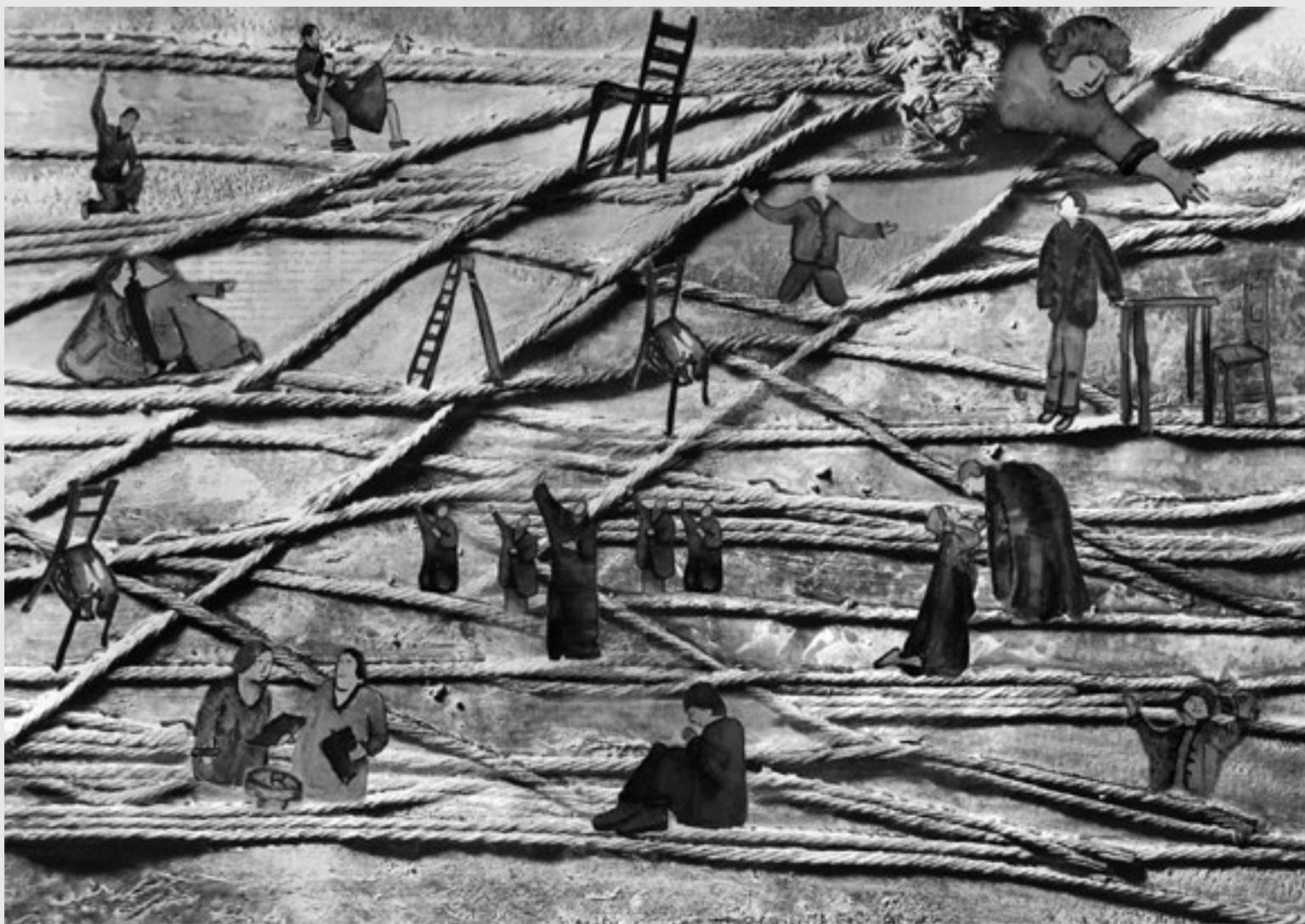


DRAMATURGIAS POSIBLES - Vol. #1



#33

Esta nueva edición de **Cuadernos de Picadero** se propone rescatar algunas de las voces que, los días jueves y desde hace cinco años, pasan por el ciclo *Dramaturgias posibles*, que coordina la escritora y crítica teatral Nara Mansur, en el Centro Cultural de la Cooperación, de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La intención de estos textos es develar los procesos compositivos que emplean los hacedores teatrales en sus disciplinas específicas.

INDICE

INTRODUCCIÓN – ¡“HABEMUS PAPA”!	– 05
CONVERSACIÓN CON LUCIANA ACUÑA Y PABLO ROTEMBERG “EN ARGENTINA LA DANZA CONTEMPORÁNEA NO LE IMPORTA A NADIE”	– 10
DIEGO STAROSTA “LA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO NO ME INTERESA PARA NADA”	– 20
GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ “HAY MATERIALES QUE NO RESISTEN NUEVAS MANERAS DE SER REPRESENTADOS”	– 30
GONZALO DEMARÍA “EN EL TEATRO EL AUTOR ES UN GRUPO DE GENTE”	– 42
CONVERSACIÓN CON INGRID PELICORI, JUAN PARODI Y GABRIEL COSOY “LA PALABRA ESCRITA TIENE MÁRGENES, TIENE FRONTERAS, Y EN LA ORALIDAD ESO NO ESTÁ”	– 50
MARÍA JOSÉ GABIN “EL ACTOR SIEMPRE REESCRIBE SOBRE EL TEXTO”	– 62
MARIANA OBERSZTERN “ME GUSTAN MUCHO LOS RESTOS, MANEJARME CON LO QUE QUEDA”	– 72

INTRODUCCIÓN

¡“HABEMUS PAPA”!

NARA MANSUR

Dramaturgias posibles es un ciclo que creé y coordino desde 2013 y se organiza desde el Espacio Literario Juan L. Ortiz, que dirige el poeta Carlos Juárez Aldazábal, en el Centro Cultural de la Cooperación (CCC). Al ser un ciclo generado desde un espacio literario hay “un vamos”, un impulso que atiende con especial atención a lo literario del teatro. Pudiéramos pensar en el universo de la palabra y de los textos antes, en la escena y después (esa especie de muerte o resurrección). Decidí emplear la palabra dramaturgias en el nombre del ciclo porque me parece que es la que más ha evolucionado como término del teatro (y de las escrituras también) en los últimos tiempos. Sobre la palabra dramaturgia se ha metaforizado en abundancia, se le han adjudicado saberes y ella misma se ha convertido en una de las formas de estar en el teatro más democrático e inclusivo. Se volvió política más que acción. Dramaturgia refiere un estado de la cuestión compositiva siempre generadora, siempre fuerza de la investigación; posibilidad de revelación de hábitos, problemas, desafíos y resoluciones.

El ciclo comienza el 14 de marzo de 2013, un día antes, Jorge Bergoglio, cardenal de la ciudad de Buenos Aires, se convierte en Francisco, máxima santidad de la iglesia católica. “¡Habemus Papa!” fue la tapa de los diarios el primer día del ciclo en el que conversamos con Sergio Boris. Otro suceso de aquella fecha fue la concentración y marcha de apoyo a los teatristas que continuaban con la toma

de la Sala Alberdi del sexto piso del Cultural San Martín, que la noche antes habían sido reprimidos por la policía.

En una nota que me hizo el diario Página 12 digo que “entiendo la dramaturgia como tejido, urdimbre, estrategia de diseño y asociación poética, trama de relaciones y proceso de investigación. [...] Los invitados cubren un amplio espectro de posibilidades en cuanto a sus acercamientos a lo dramático [...] Hay autores que confieren un gran valor al estatuto literario del texto y escriben a solas. Hay otros que van y vienen del ensayo a la computadora e introducen cambios y propuestas de los actores. Hay actores y directores que escriben para una experiencia concreta y no se sienten escritores, y directores que se inspiran a tal punto en la dramaturgia de otro que terminan produciendo un nuevo punto de vista. Entonces también son autores.”¹ Entre otros, agrego ahora.

¿Qué acepciones del término podemos encontrar? ¿Cómo describen sus procesos compositivos los teatristas? ¿Es algo que se suele hacer hacia dentro de los equipos de trabajo, suele ser de índole más personal y/o forma parte de un territorio más callado? (que no por callado es silencio, pienso, parafraseando a Nicolás Guillén).

El ciclo, aunque habla y lo mueve el deseo de poner a funcionar mecanismos de reflexión colectiva en relación al término dramaturgia, funciona también como disparador para pensar otras áreas de la creación y enfáti-

1. María Daniela Yaccar, “Las alternativas de un texto”, **Página 12**, Jueves 14 de marzo de 2013, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-28057-2013-03-14.html>

camente a la crítica. La crítica entendida también como narrativa, la crítica generada desde el hacer mismo y la propuesta entonces de atender a términos, palabras, frases, metáforas, asociaciones para pensar y reconocer lo que cada uno de los invitados hace. Y terminología también del armado con otros en el contexto social y político que acontece el encuentro. Terminología para atender e incorporar: con esas palabras se hacen y se estudian adentro de los procesos de trabajo, las obras.

Los materiales recogidos para esta nueva edición de Cuadernos de Picadero son una pequeña muestra del ciclo desde sus inicios,² del movimiento de ideas, de presencias y posturas con las que podemos pensar la creación teatral en su conjunto. Aquí están Gonzalo de María, María José Gabin, Luciana Acuña y Pablo Rotemberg, Diego Starosta, Ingrid Pelicori, Gabriel Cosoy y Juan Parodi, Gabriela Aurora Fernández y Mariana Obersztern. El cuestionario en estos años tendió a condensarse y a fijar preguntas, campos a explorar, a la manera de consignas o ejercicios. Por ejemplo:

1. ¿Cómo piensan las relaciones posibles entre literatura y teatro, y la presencia de la palabra en el trabajo artístico?
2. Acerca de la experiencia como lectores: ¿Qué textos los han marcado/influido? ¿Qué valoran especialmente en los textos cuando los leen: la acción dramática, la estructura, el trabajo con el lenguaje, las posibles relaciones espaciales, la manera en que se trabajan las didascalías, los personajes...? ¿Qué les gusta leer? ¿Cómo es leer mientras escriben/dirigen/trabajan? ¿Cómo las lecturas han formado parte de

las distintas investigaciones que han llevado adelante?

3. ¿Cómo describirían algunos de los procesos de composición/escritura/autoría de textos/obras que han producido? Particularidades de esos procesos: ¿Cómo se posicionan en cada caso en relación a los textos? ¿Hay hipótesis previas de procedimientos (¿dramatúrgicos?) y/o otros conceptos que les interesa explorar, mostrar?
4. ¿Qué pasa cuando las palabras se vuelven sonido, cuando el texto está puesto en función de explorar su valor por fuera del significado más convencional?
5. ¿Cómo encarar los procesos de adaptación, reescritura o intervención de textos preexistentes? ¿Qué han hecho las palabras en el teatro en cada caso, cuáles han sido las ideas dramatúrgicas a explorar?
6. ¿Y en el caso de los trabajos por encargo o la participación en ciclos que ya proponen marcos de autoría colectiva? ¿Y en el caso de la producción de textos/materiales desde la gestión? ¿Qué serían estas: palabras consigna, palabras concepto, palabras para diseñar procedimientos que otros llevarán adelante?
7. ¿Cómo pensar y contarnos el aprendizaje “dramatúrgico” a partir de las distintas experiencias formadoras y artísticas que han tenido? ¿Qué se aprende? ¿Qué se olvida? ¿Qué se pierde? ¿Qué se incorpora? ¿Qué los identifica?
8. ¿Piensan la dramaturgia como una fuerza combinatoria, articuladora, de coherencia entre múltiples componentes del hecho artístico? ¿Piensan en la palabra dramaturgia en el trabajo cotidiano? ¿Qué palabras serían las más utilizadas en el trabajo, en

2. Participantes del ciclo

Dramaturgias posibles: Sergio Boris, Pompeyo Audivert, Emilio García Wehbi, Agustín Mendilaharsu y Walter Jakob, Luciana Acuña y Pablo Rotemberg, Luis Cano, Patricia Zangaro y Santiago Loza (2013); Rafael Spregelburd, Ricardo Monti, Eduardo Rovner, Mauricio Kartun, Manuel Santos Iñurrieta, María José Gabin, Ignacio Apolo, Alejandro Tantanián, Andrés Binetti y Mariano Saba (2014); Maruja Bustamante, Andrea Garrote, Antonio Célido, Javier Daulte, Lola Arias, Gabriela A. Fernández, Eva Halac, Roberto Tito Cossa, Gilda Bona y Yoska Lázaro (2015); Ana Alvarado, Vivi Tellas, Guillermo Caccace, Ricardo Bartís, Federico León, Ricardo Halac, Patricia Suárez y Gonzalo Demaria (2016); Marcelo Savignone, Aristides Vargas, César Brie, Marcos Pererney y Matías Luque, Ingrid Pelicori, Juan Parodi y Gabriel Cosoy, Sol Pavez, Alejandro Robino, Diego Starosta y Romina Paula (2017); Mariana Obersztern y Nacho Bartolone (hasta abril 2018 que es la fecha de entrega de este material).

- el entrenamiento, en los distintos procesos en los que participan?
9. El teatro siempre es una experiencia de colaboración, de exploración de vínculos, de intimidad. En ese sentido, ¿cómo piensan las nociones de trabajo y de autoría?
 10. ¿Qué tipo de registro creen que sería el más idóneo para la experiencia que llevan adelante?

El ciclo sucede como entrevista en vivo con público presente que hacia el final se abre a preguntas de los asistentes. Para la edición de este cuaderno decidí que las respuestas de los invitados aparecieran sin las preguntas más, así vamos a leer textos en primera persona, a manera de testimonios o reflexiones que no aparecen intervenidas por el cuestionario. Solo en el caso de los encuentros con varios invitados mantuve un formato de conversación, más cercano a la entrevista original.

Tenía un gran interés por recoger la reflexión propia del artista que tantas veces se desconoce, se olvida tan pronto —ese material precioso de tan difícil acceso—; creo que nadie pone en duda los procesos de investigación tan arduos y divertidos que conllevan a la creación de una obra, incluso pensada como crítica para el equipo de trabajo. Muchas de esas búsquedas, exploraciones, campos de asociación de gran riqueza quedan sumergidas y forman parte de una tierra de nadie o de alcance limitado. Me interesa particularmente —y forma parte de un taller de crítica que me gusta impartir— defender la idea de que las obras ya contienen sus propios y muchas veces más eficaces medios para el análisis, que no hay que “importar” esas herramientas de estudio sino darle “importancia” —como siempre— a lo propio, dejarlo expresarse en toda su potencia, extrapolarlo. Otra vez creación y crítica van de la mano. Muchos de los que hemos tomado talleres y participado de procesos y muestras en estudios teatrales en Buenos Aires nos hemos quedado boquiabiertos, maravillados con lo que allí se puede ver, como resultado del trabajo continuo, del “acuerdo espiritual” y como instancia de una enorme capacidad de exploración y laboratorio. Sabemos que el alcance de ese marco es escaso, mínimo, en relación a las formas de producción dominantes/hegemónicas. No sabemos muchas veces ni los nombres de esos actores (¿estudiantes, aficionados, talleristas?, ¿cómo llamarlos?) pero sí nos sobrecoge esa especie de maremágnum del teatro como instancia de estudio y trabajo colectivo allí (y de bastante horizontalidad en algunos casos).

También el ciclo —y pienso que aparece en algunas intervenciones de este Cuaderno— presta atención a las formas de enseñanza de la dramaturgia, a los modelos vigentes, a lo que parece como más eficaz en relación a la escritura de una obra teatral; a las tensiones entre los circuitos de producción y a la carga metafórica y a veces muy trillada de términos como relato, actuación, crítica, por ejemplo. El ciclo toma partido por el texto —y la paradoja que lo ensalza en cada respuesta— porque lo piensa todavía con mucho poder de subversión (no anquilosado y “estable”) incluso en su precariedad, por aquellos que piensan que “el texto no es teatro sino literatura”. El libro de teatro es todavía el registro que prefieren la mayoría de los artistas invitados a Dramaturgias posibles, más que el video o la fotografía: ese documento que

sabemos parcial, incompleto porque siguen siendo mayormente libros de palabras, de escritura literaria finalmente aunque se llamen libros de teatro. Es la pregunta final del cuestionario: imaginar cuál sería el registro más eficaz para la experiencia que cada uno lleva adelante.

La palabra extraña, distancia, aleja y también crea condiscípulos, camaradería, sentidos de pertenencia. Y también la palabra reproduce/representa la mismidad, lo dado por hecho, por entendible, el lugar común de un entendimiento que muchas veces nos parece vacío, perforado, que hace aguas... y por tanto crea silencio, cierta nada, cierta molestia... y no siempre sabemos componer esas piezas que dejaron de funcionar en nuestras actividades.

Siento que la gran pugna (léase batalla cultural) es entre verosimilitud y verdad, en casi todos los órdenes de nuestra existencia porque parecería que la verosimilitud —una categoría de la ficción— rige/opera muchos aspectos de nuestra vida, de nuestras relaciones, de nuestros apetencias. En la vida pedimos secretamente una verdad como lógica: a nuestros actos, a los actos de los otros, a la política, a los patrones (modelos,

plantillas, jefes, etc.) aunque nos movemos cada día más con procedimientos de verosimilitud: haciendo creer que, haciendo “como si”... Siento que en el teatro pedimos secretamente verdad o una cierta idea utópica de las técnicas; que pase algo que nos mueva el piso, que nos sacuda, cambiar las reglas que se volvieron en muchos casos “sometimiento”; ir contra el impulso de lo ya sabido, cortar toda domesticación implícita incluso en los discursos más sofisticados.

Pero sabemos que nuestro marco es el de la técnica, el de la confirmación de la eficacia, el del procedimiento entre otros mandatos (no solemnidad, no enojarse, por ejemplo) y esto ya no alcanza (seguramente no alcanzó nunca); y poner el cuerpo es también y está siendo, poner la palabra, desnudarla, volverla a imaginar, acallarla en ocasiones, re-crear relaciones, no especular más, arriesgar, re-inventar la norma.

El ciclo tiene esa forma de testimonio, de backstage, de mundo propio, de archivo: dramaturgia como un término, un tejido, una trama capaz de comprender e incluir los actos y las palabras: palabras-acto y actos cargados de sintaxis.³ Y los artistas participantes en Dramaturgias posibles se han entregado en cuerpo y alma a esta invitación.

3. Rodolfo Walsh por David Viñas, *Revista Casa de las Américas*, n. 129, La Habana, nov.-dic., 1981. Reproducido en <https://buenosairespoetry.com/2018/03/16/rodolfo-walsh-por-david-vinas/>

1.

CONVERSACIÓN CON LUCIANA ACUÑA Y PABLO ROTEMBERG

**“EN ARGENTINA LA DANZA
CONTEMPORÁNEA NO LE
IMPORTA A NADIE”**

“Esta es una obra que habla de otra obra, de una obra del futuro, de una obra sobre la muerte.

Este trabajo se apropia de la futura obra y la presenta en una sucesión de escenas compuestas por material en bruto casi sin editar, exponiendo sin pudor sus mecanismos de construcción, develando sus herramientas, sus pruebas fallidas, las dudas, las preguntas más íntimas, el fracaso completo. Si la muerte es el motivo principal de aquella obra del futuro, la imposibilidad de representarla es el problema de esta.

¿Es cierto que lo primero que se olvida de alguien que muere, es el sonido de su voz? ¿A quién vería por última vez? ¿Qué prefiere: bailar la muerte o matar la danza? ¿Es la muerte parte de un plan? ¿Dormir es parecido a morir?”⁴

— KRAPP

“Actuar con los códigos del teatro. No sé... a mí me gusta que surja la actuación pero desde el movimiento, de la repetición. Cuando el cuerpo está tomado y empieza a crear estados. Es una visión muy romántica. Muy de la expresión del ‘yo’.

Antes sufría cuando veía algo que era muy actuado porque para mí hay que producir el estado desde el cuerpo. Lo veo en los actores en general, salvo excepciones que tienen un entrenamiento más mixto y eso no pasa. El actor tiene otro concepto del movimiento. Mi teoría es que el movimiento no es un fin en sí mismo para ellos. En cambio, para mí, el movimiento debe expresar algo de espíritu, de alma. El actor tiene la acción ligada a la palabra. O un ser del cuerpo que es diferente”.⁵

— PABLO ROTEMBERG

4. Krapp, en *Adonde van los muertos (Lado B)*.

5. Silvina Grinberg y otros, Entrevista a Pablo Rotemberg, en *Segunda. Cuadernos de danza*. Danza contemporánea argentina, 31 de mayo de 2017, <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/tag/Pablo%20Rotemberg>



LUCIANA ACUÑA

La aparición y desarrollo de la danza-teatro ha instalado con gran fuerza la idea de una dramaturgia más allá de la idea de composición y coreografía. Aunque no hay danza sin dramaturgia, es posible usar el término en cuanto a lógica estructural y proceso entre el no saber y el saber, entre un autor coreógrafo a la vieja usanza y una obra autónoma con mayor participación democrática. A veces se utiliza la palabra dramaturgia como ente mediador en la difícil relación entre la escritu-

ra y la acción física o como ejercicio de interrogación sobre la misma práctica. Pareciera que dramaturgia es en la danza y en la danza-teatro una instancia de reflexión, de escritura crítica también. Y en todo caso, ¿qué tipo de saber encarnaría la dramaturgia?

¿Qué vínculos podemos establecer entre la literatura y la danza? ¿La danza se piensa a sí misma como narrativa o texto? ¿Han trabajado con dramaturgos o escritores?

¿Cómo ha sido su participación en los procesos de trabajo?

¿Escriben (hay palabras) antes, durante, al final del proceso de trabajo? ¿Qué escriben? ¿O alguien del equipo se encarga de esta tarea?

¿Podemos pensar la danza sin la idea o procedimientos de la dramaturgia?

Dramaturgias posibles dialoga en esta ocasión con Luciana Acuña y Pablo Rotemberg, coreógrafos y bailarines ambos de fuerte presencia en escenarios internacionales, han dirigido algunos de los espectáculos de danza y/o danza-teatro más premiados de los últimos años en nuestro país.

LUCIANA ACUÑA

Escribo todo el tiempo, en mis obras... el problema es que no son textos literarios, literatura, ni se acerca... no tienen esa pretensión; lo que escribo tiene que ver con la estructura, con las ideas, con algo que se necesita asentar que tiene más que ver con la metodología de trabajo. Simultáneamente, en Krapp⁶ siempre trabajamos, y trabajo yo en general, con textos o frases o cosas que se dicen que sí tienen un valor un poco más literario, pero nunca a priori. No es que trabajamos con textos previos y en función

6. Krapp está integrado por Luciana Acuña y Luis Biasotto (directores), Gabriel Almendros, Edgardo Castro y Fernando Tur.

de eso se desprendió una obra; siempre es al revés: empezamos a trabajar las obras, y por la necesidad interna del mismo proceso de tener que decidir poner en palabras ciertas ideas, recurrimos a textos literarios, que en general escribimos nosotros, pero también en ocasiones tomamos de otros autores o versionamos o citamos. Pero en general son textos escritos por nosotros: textos que surgen de las improvisaciones o que se arman por fuera también, y que durante el trabajo de improvisación se modifica. Esa es la relación más directa en mi experiencia que tengo con la literatura. Sucede distinto cuando trabajo como coreógrafa en obras de teatro con dramaturgos como Mauricio Kartun, Lola Arias o Mariano Pensotti; ahí soy un anexo de otro trabajo mayor, cumplo un rol determinado que ayuda a una elaboración general de la que formo parte.

En *A dónde van los muertos (Lado A)* los textos de la obra se armaron a través de una entrevista que le hacíamos a un grupo de artistas: los coreógrafos Diana Szeinblum y Fabián Capriotti; los directores de teatro Federico León, Lola Arias, Rafael Spregelburd, y el cineasta Mariano Llinás, entre otros⁷, una pregunta, la misma a cada uno, de cómo representarían la muerte en escena. Y ellos, al responder esa pregunta, “nos contaban la escena”. Estuvimos presentes en ese primer momento cuando nos daban la respuesta, en el momento en que los filmábamos (no antes); la pregunta la había recibido por teléfono y dimos tres semanas de tiempo para responder. Después, acordamos un día de filmación y en ese día nos enteramos de qué proponían. El material quedó tal

cual fue la entrevista y después en la obra laboramos las preguntas; hicimos una entrevista en vivo con Mimí, la tía de Edgardo (la dueña de la funeraria), y en función de esa entrevista, enmarcamos su respuesta como parte de otros fragmentos. De todas las respuestas elegimos las más significativas para nosotros, esta fue una elección muy subjetiva. Pero también partió de una necesidad, al ser Stefan Kaegi uno de los artistas entrevistados y trabajar él con personas reales, no con actores; era nuestra manera de entender también su respuesta y elaborar una propuesta en los términos que él trabaja. Sumamos el texto que dice Edgardo, una especie de prólogo que explica de qué va la obra, que facilitara eso para después delirar en cada escena.

PABLO ROTEMBERG

Pienso la literatura en diferentes niveles, depende del proyecto que esté encarando. Para *La casa del Diablo*, con el Ballet del Teatro San Martín, por ejemplo, la literatura ha sido solamente una fuente de inspiración. Antes de cada obra trato de comprarme muchos libros y, finalmente, de todos esos libros si alcanzo a leerme tres páginas o un libro entero de todos lo que me compré, es mucho.

En la danza hay una tendencia a justificar desde lugares como la filosofía, cierto sustento teórico que yo a veces siento que tengo que buscarlo, me interesa pero no me identifico del todo, pero igual trato de hacer ese trabajo. Y cuando tomo textos como el de Nietzsche sobre Wagner o el de Zizek, que se acerca desde el psicoanálisis, me resultan muy útiles porque me revelan un imaginario más poético sobre el cual tratar y no es que



PABLO ROTEMBERG

7. Los diez entrevistados son presentados así en una de las pantallas: 1. Fabiana Capriotti. *Tiempo-muerte*; 2. Rafael Spregelburd. *Lo irrepresentable*; 3. Diana Szeinblum. *Cuerpos que se van*; 4. Federico León. *Finales*; 5. Stefan Kaegi. *Lo real*; 6. Mariano Pensotti. *Hacer presentes cuerpos ausentes*; 7. François Chaignaud. *Un dúo*; 8. Lola Arias. *La voz*; 9. Mariano Llinás. *La ejecución de Maximiliano*. 10. Fabián Gandini. *Luces que se cierran*.



PABLO ROTEMBERG

la obra es sobre la figura de Wagner pero sí tiene toda música del compositor. Entonces quería mostrar a través de su figura, la polémica que despierta aún hoy; yo soy judío; la escena es un lugar donde hay cuatro mujeres que están desnudas agredándose, elementos como estos, por ejemplo. Siento que hay cierto sustento que necesita una competencia mía previa para que no sea cualquier cosa. Quizá por mi familia materna alemana o poner música de Wagner y cuatro minas en bolas que se cagan a palos... ¿cuál es el sentido de plantear eso? Y el sustento de la

teoría de autores que me pueden interesar es muy enriquecedor, aunque termine por leer un capítulo, después este sustento me sirve mucho para trabajar sobre la obra y sobre el movimiento.

Pero volviendo a lo anterior, creo que he dirigido fundamentalmente dos tipos de obras: obras en las que la palabra está incluida donde hay un trabajo sobre la literatura y el decir, y otras como *La casa del Diablo*, donde los chicos cantan una canción de ABBA pero es casi una broma, aquí la literatura, repito, me sirve más para inspirarme. O en el caso de *La idea fija*, donde por un lado hay un fragmento de texto escrito por mí, un monólogo que una de las actrices bailarinas dice. La experiencia que he tenido con textos es que los he escrito yo, pasa igual en *Las vírgenes*: un poco forzado porque algunos actores eran muy incapacitados para trabajar físicamente. Fue un proyecto docente muy interesante porque la UNA de Artes Dramáticas convoca a directores para las graduaciones de los actores, claramente de teatro, creo que me eligieron en este caso como una especie de experimento. Entiendo que para la mirada del espectador mi trabajo se relaciona con el teatro, hubieran podido llamar a Krapp, a Diana Szeinblum. Y ahí también escribí los textos, que son textos para ser usados en escena.

Pero el plano más interesante para mí son las tramas que se escriben en el proceso y después de las cuales no queda nada. Muchas veces la gente te pregunta: “¿escribís el guión de la obra?”, “no.” En ese sentido hay una asociación —pasa con la gente que no está familiarizada con la danza— como una dependencia de los medios del teatro. Pero

yo creo que lo que está bueno de la danza –y lo reivindico para mí– es que está desahogada del mundo del texto, del guión, del relato. La danza para mí está más cerca de la música, de la asociación. Armo las obras y es muy intuitivo el método que utilizo aunque estudio, leo, trato de encontrar maneras de renovar el pensamiento con lecturas y aprendizajes distintos, pero confío en la capacidad del movimiento y del cuerpo, fuera de la esclavitud del texto y de la palabra para asociar estructuras, que me hacen acordar las estructuras de la música.

Si bien soy pianista, no soy compositor, y las estructuras de la danza me hacen acordar a las de la música donde la lógica que une una nota a la otra o la transición que va de un tema a otro es inefable para mí. Hay técnica, hay mecanismos pero cómo es que funciona en la música. En el trabajo con la música de Wagner, por ejemplo, me interesó mucho estudiar, observar su obsesión, su revolución en relación a la idea de melodía infinita, lo que importa es la transición infinita, donde nunca está nada definido y todo está en estado de metamorfosis permanente... Mis obras son escenas ¿y la transición?: hay que unir las, pero ¿cómo elaboro esas transiciones?, ¿un elemento se puede unir con otro?, ¿cómo puede estar en la danza ese estado de metamorfosis permanente?

LUCIANA ACUÑA

Muchas veces discuto con Rafael Spregelburd porque él cree que la danza tiene justamente la libertad de la impunidad: “podés pegar cualquier cosa con cualquier cosa”, y yo le digo que no, que tampoco es así. Y me dice: “explícame”. “Y hay cosas que no pue-

do explicarte”, y me responde: “yo puedo hacer una obra de danza”. “Puede ser” –le digo– “pero tampoco va a ser una obra de danza; va a ser una obra de teatro que dice ser de danza”.

La gente de teatro, y más del mundo de la dramaturgia, tiene la idea de que en la danza no existe una dramaturgia, lo que sucede es que en realidad es una dramaturgia completamente diferente a la del teatro. La dramaturgia en la danza sería la manera en que se compone.

PABLO ROTEMBERG

La crisis de los lenguajes depende del lugar que uno toma respecto de eso, de la bandera que uno enarbola, y en dependencia de eso, la vas a ubicar en lugares de riesgo o de crítica, por ejemplo. En Europa hay una vuelta a la coreografía en algunos lugares donde antes era insoportablemente impensable seguir coreografiando porque cierto debate filosófico y conceptual sobre lo que es bailar y no bailar también se agota. Siempre se toma, siempre se asume una posición. Para mí está bueno en esta situación de crisis en las maneras de encarar la danza –y entiendo crisis como efervescencia, en un buen sentido– que todo es válido siempre y cuando esté sostenido desde un lugar de artista que no sea desde la hipocresía ni la especulación...

Siento que la danza expresa, toma, un lugar en relación al sistema. Julyen Hamilton, un maestro inglés de improvisación habla de que la danza está corrida (en Argentina ni hablar); es lo que la hace una disciplina muy libre en relación al teatro porque a nadie le importa. Aquí la danza contemporánea no le importa a nadie. Por otro lado, el fenóme-



PABLO ROTEMBERG

no es que si hacés difusión, la gente va a ver danza, incluso la obra más experimental o hermética, siempre hay un interés. Yo estoy por la gremialización a la manera del teatro *off* pero en verdad el teatro en apariencia *off* está muy respaldado por la institución teatro en mayúsculas, claramente reconocida; el teatro *off* está muy amparado por eso. Y la danza no: la danza no está amparada por nada, la danza no tiene atrás una danza con mayúsculas que la ampare y ante la cual yo puedo ser un hijo rebelde, estar un poco corrido. Eso no existe en Buenos Aires.

LUCIANA ACUÑA

Ese lugar lo pudiera ocupar el Ballet del Teatro San Martín o ciertas universidades.

PABLO ROTEMBERG

El teatro existe aunque sea Fátima Flórez, pero eso es el teatro.

LUCIANA ACUÑA

Me quedo con la idea de libertad, de marginalidad absoluta, que a nadie le importe, que no se estandarice... A mí realmente me parece que las cosas más interesantes están surgiendo de la danza, no del teatro. Es una de las disciplinas que más juega con los límites, que más se diferencia entre una cosa y la otra porque uno podría distinguir ciertos modos de hacer teatro pero en la danza cada vez está más cruzado todo, más caótico, más raro, y a la vez, hay producciones muy tradicionales o conservadoras.

NARA MANSUR

¿Qué vínculos podemos establecer entre el teatro y la danza y la danza-

teatro? ¿La danza se piensa a sí misma como una obra de teatro, un espectáculo como cualquier otro?

PABLO ROTEMBERG

Yo era pianista, lo dejé y empecé a estudiar, digamos, Agronomía, y de golpe, me matriculo en la Universidad del Cine y por medio de un compañero caigo en el estudio de Ricardo Bartís. Era muy tímido (venía de estudiar piano toda mi vida), mi primera clase como principiante fue con Soledad Villamil; sentía un miedo atroz a pasar al frente pero lo hice y me quedé con el deseo de ser actor, como una revelación, ¡voy a ser actor!, y de golpe, Bartís fue dinamitando ese deseo de una manera fructífera para mí; él me decía: “Pablo, vos no te afectás”; “Estás en la forma, en la forma...”. Tenía una compañera de taller que era bailarina y me dice: “Andá a tomar clases de danza”. Y entonces ahí comienzo a darme cuenta de que como actor era un desastre y de que lo que más me gustaba era el movimiento, el cuerpo en movimiento. Y me sirvió porque me puso en guardia contra lo que no me gusta. Si bien todo el mundo me dice que lo que hago es danza-teatro, para mí no es teatro. Para mí yo hago danza. Si hay que ponerle un nombre es danza. Si coloco un texto o hay ciertas manifestaciones físicas de los cuerpos que hacen parecer que los bailarines son personajes, no son personajes, son seres tomados, cuerpos..., esta idea me inquieta..., creo en el distanciamiento y en que vivimos en una época en la que no podemos ser ingenuos, en la que hay una distancia y ya está en la representación. Pero también uno puede tomar cierta distancia

—que lo vuelve más envejecido al discurso que uno tiene— pero a su vez lo separa de ese envejecimiento, pero también creo en ciertas ideas románticas como la posesión, el cuerpo por estados, y que esos estados toman los cuerpos y hacen que el cuerpo se mueva de una manera o de otra o le indican algo de una manera casi automática. Aunque el trabajo sobre los estados también pudiera tomarse como teatral.

LUCIANA ACUÑA

Me ubico también más dentro de la danza aunque en Krapp hay actores, bailarines y músicos. Las obras que hago parten de la danza; mi mayor formación es en danza, la de Luis Biasotto, el otro director del grupo, es de teatro y de danza, pero esta le interesa mayormente; en Krapp todos estudiamos con Ricardo Bartís (el grupo se formó ahí en realidad), pero siento que lo que más me interesa es cómo se mueven los cuerpos más allá del entrenamiento que tengan. Me gustan los cuerpos incluso algunos que se nota que no se han entrenado en la danza: es un cuerpo y mientras más normal es el cuerpo más me atrae. Hicimos una obra que se llamó *B* y éramos un actor (Alberto Ajaka), un basquetbolista (Leonardo Calogero) y yo, y lo que hacíamos era jugar al básquet. Yo la entendía como una obra de danza... ¿Qué habrá sido?... Quizá fue más una performance... a mí me generaba tanto placer ver a Leo, un jugador profesional de básquet, ver lo que ese cuerpo podía hacer (que yo no podía hacerlo nunca), que para mí esa admiración, eso que estaba en su cuerpo completamente despegado de una conciencia sobre la forma, era increíble. Porque eso no

nos pasa a los bailarines; tenemos una gran conciencia sobre la forma y sobre lo que nuestro cuerpo genera con el movimiento, y en un deportista esa conciencia no está, simplemente tiene un objetivo muy claro: meter la pelota en el cesto, y para hacerlo tiene que hacer algo increíble..., no puedo dejar de pensar en eso sin asociarlo a la danza. Era una obra.

Me interesa mucho la mezcla de discursos, la gente que proviene de mundos distintos al de la danza (el cine, la música, los académicos) como cuando dirigí *Por el dinero*. En esos cruces es donde aparecen las obras; más allá de mi preocupación por la danza o el cuerpo, me preocupan otras cosas, otras miradas que no tienen idea de lo qué es la danza.

NARA MANSUR

¿Puede pensarse en la dramaturgia como una fuerza combinatoria, articuladora, de coherencia? ¿O como narrativa?

PABLO ROTEMBERG

Depende de la obra. Creo en la dramaturgia más como método o estrategia que pasa a existir; y en una especie de tema que circunda que tiene que ver con el cuerpo, en el caso de *La idea fija*: el desnudo y la sexualidad y aparejado a eso —que es algo que me interesa mucho— el cuerpo solo sin posibilidad de conectarse con otro cuerpo, y todo eso va generando un proceso de trabajo azaroso. Creo en mi intuición, no sé qué estoy haciendo muchas veces. El proceso de *La idea fija* fue muy aleatorio: quería hablar de una cosa, apareció otra, finalmente no tenía nada y teníamos que estrenar y deci-



LUCIANA ACUÑA



LUCIANA ACUÑA

dimos montar algo, lo que fuera y estrenar. Mi *modus operandi* mental es un poco cierta aparente irreflexión, algo que pasa por una reflexión medio inconsciente que se va produciendo casi por azar las combinatorias y lo que finalmente va resultando; a veces resulta y otras no. En esta obra estaba muy abierto a cierta multiplicidad de propuestas, convencionales digamos: un texto, que alguien cante una canción, por ejemplo, ciertos aspectos más teatrales. En *La Wagner* me había propuesto que no. Son solo cuatro bailarinas que bailan únicamente, quise ser muy específico, conciso, hacer una danza

más cerrada. No hablan en escena. Nadie habla en la obra. No se corta el discurso del cuerpo con la palabra.

LUCIANA ACUÑA

Tiene que ver con cada obra porque la misma persona puede tomar decisiones completamente diferentes, sin embargo, utilizar el mismo método de trabajo pero con distintos materiales.

PABLO ROTEMBERG

Me gusta una frase de Ferruccio Busoni, que primero fue un gran virtuoso del piano y después se transformó en una especie de músico experimental, un artista que hizo un giro muy grande: “Cada obra crea su propia forma”. A su vez, es una frase que uno puede leerse en diferentes discursos de otros autores, cada instancia produce determinados procedimientos de trabajo. Uno puede seguir ese camino, violentarse en sus propios métodos. Por ejemplo, en la trayectoria de Krapp, me parece que ellos se han violentado bastante desde sus inicios hasta ahora. Yo creo, sin embargo, que sigo un camino bastante parecido desde mis comienzos aunque vaya evolucionando pero se han mantenido ciertos elementos; me preguntan a veces: ¿otra vez mujeres en bolas?, ¿otra vez se van a golpear? Y bueno, sí, qué importa, a mí me sigue interesando... a veces me deprime, me aburre, pero igual me inquieta todavía, no lo hago como una especulación.

LUCIANA ACUÑA

En Krapp comenzamos a investigar desde lo físico sin pensar en un tema previo. En función de eso, desde *¿No me besabas?* hicimos un

trabajo de mesa bastante grande previo al trabajo en la sala de ensayos, como un método que se ha mantenido y se profundizó en las últimas obras. En Krapp, con cada tema que nos propusimos trabajar, básicamente ha sido eso y se veía eso desde el auditorio, y un montón de otros elementos más que lo atraviesan; quedan olvidadas un montón de otras ideas que nos proponíamos y que vimos que no funcionaban o no nos divertían, suele pasar mucho con las primeras ideas. Nunca nos propusimos hacer dos obras de *A dónde van los muertos*. Nos encargaron un *work in progress* de lo que estábamos haciendo y se transformó en una obra que no era la que estábamos haciendo sino otra, y aunque no fue una decisión a priori, apareció. Pero claramente desde el comienzo la idea era trabajar con la muerte, siempre sobre cómo se representa en escena. Nos dimos cuenta de que era imposible hablar de la muerte ni representarla, hay algo que no se sabe y cualquier cosa que se diga sobre eso es solemne, y nosotros tenemos algún tipo de marca registrada que es evitar cierta solemnidad de la danza, de la forma y era tan fuerte la necesidad que teníamos en ese momento, necesidad de hablar de la muerte por cuestiones personales del grupo que no podíamos estar ajenos a todas las preguntas que se hace el artista acerca de cómo poner en escena lo que sea. Entonces poner sobre la mesa todas esas preguntas, mecanismos, debilidades que uno tiene en el momento de la creación venían como anillo al dedo al tema en sí: la muerte. No sé si con otro tema hubiera pasado lo mismo.

2.

DIEGO STAROSTA

“LA REPRESENTACIÓN EN EL TEATRO NO ME INTERESA PARA NADA”

“La palabra muererío aparecía en [el libro *Los poemas de Sydney West*, de Juan Gelman].

‘Sí, “¡ah muererío muererío!” decía Bright Morgan sin parar de correr pensando en la madre que vio a siete hijos decapitar subida a su tejado y después se tiró del tejado.’

Esa palabra produjo en mí una resonancia absoluta e inmediata y decidí, junto con las personas con quienes trabajaba en ese momento, que ese sería el nombre de la compañía. A la distancia, este podría parecer un momento relevante o significativo, pero la verdad es que no lo recuerdo de esa manera. Este nombre se fue volviendo significativo para mí a medida que fui desarrollando y concretando los sucesivos proyectos”.⁸

— DIEGO STAROSTA.

8. . “El origen del camino”, en *Los pies en el camino: 15 años de la compañía El Muererío Teatro*, Industrias Culturales Argentinas, Buenos Aires, 2013, pp. 11-12.

El teatro es un arte efímero y de alguna manera eso está en su condición y no puede ser aprehendido o registrado. Los registros o los archivos o las posibilidades de construir la memoria en el teatro tienen que ver con algunos acercamientos a esa idea de registro. Entonces yo digo: ahí está el objeto que lo avala. Pienso que la palabra más la imagen en una composición definida es la mejor manera para producir el registro de la memoria de un hacer.

Yo soy dramaturgo y no soy dramaturgo, porque *Los pies en el camino: 15 años de la compañía El Muererío Teatro* no es un libro de escritura que contiene obras de teatro sino que contiene obras de teatro. No soy dramaturgo en el sentido clásico de la palabra: un escritor de la palabra literaria para el teatro, pero considero que un director, y a veces un actor, es un dramaturgo porque es el que trabaja con las acciones. En nuestro medio seguimos llamando dramaturgia a la dramaturgia clásica, o sea, a la dramaturgia literaria. Mi libro es el registro de una dramaturgia escénica que tiene que ver con el trabajo de las escenas propias de lo puramente teatral, de lo que uno podría llamar la materialización de lo teatral, y esto no lo digo en desmedro de lo otro, sino que desde mi punto de vista como dramaturgo pienso la dramaturgia literaria, o sea, el trabajo de las acciones literarias como uno de los niveles o planos de la organización de la dramaturgia general de un espectáculo. Por eso expresé antes que yo soy un dramaturgo como director (¡atención!: no confundirlo con el dramaturgista en el sentido alemán del término), pero no me considero un escritor de literatura y, al mismo tiempo, es interesante pensar que hay algunos procedimientos que



DIEGO STAROSTA

puedo aplicar, que son los que aplica un literato, un escritor; la única diferencia radica en la cantidad de planos sobre los que se trabaja.

La dramaturgia me pareció una manera de registrar mi trabajo y por fuera de mi trabajo, algo muy interesante para pensar la historia del teatro, porque la historia universal del teatro está contada a base de la historia de la literatura dramática y no valiéndose de la historia de las puestas o de la dramaturgia escénica. Obviamente, hay un montón de ejemplos y de materiales, pero mayormente la historia del teatro se ha escrito a base de la



DIEGO STAROSTA

historia de las obras, de los contenidos y de los procedimientos dramáticos al interior de lo literario. El dato objetivo es que la historia del teatro está hecha en función de la historia de la literatura dramática, entonces, producir un registro del proceder del director o de un dramaturgo escénico (como pudiera ser yo) me parece que es rico y esa es la intención de *Los pies en el camino...*, que concebí junto con Mauro Oliver. Este libro no contiene textos teatrales sino textos, ensayos de los procedimientos que apliqué para construir una obra; son ensayos de autor (no teóricos) de cómo fueron los procesos creativos para construir las obras y, a veces, desde lugares muy obvios como la división de etapas, la motivación que me iba generando cada uno de los elementos con los que iba trabajando, no solo a partir de las referencias textuales; descripciones de cómo funciona mi cabeza en los distintos trabajos que he llevado a escena, por eso lo entiendo como un registro de la dramaturgia escénica. No es un libro de dramaturgia clásica, es un libro de dramaturgia escénica. El tema no es complicado, solo que es necesario profundizar para entender la historia del término porque lo que hemos entendido por dramaturgia está basado en la *Poética* de Aristóteles, que concibe los procedimientos que puede tener un dramaturgo de escena o un director, pero en el plano de lo literario, y se ha pensado entonces que la dinámica de la progresión dramática, del funcionamiento de una obra está solo en el texto. La verdad es que no sucede siempre así, se puede no extrapolar directamente pero sí pensar que la dramaturgia de la escritura literaria funciona en singularidad como una analogía de las otras dramaturgias; y lo que

engloba todas las dramaturgias es la dramaturgia general del espectáculo.

El término dramaturgia está muy presente en mi trabajo. En griego significa “componer un drama” pero en realidad drama es “acción” y drama - *ergon* sería “el trabajo de las acciones”. Aristóteles se refería al trabajo de las acciones en la escritura y los procedimientos que él describe se pueden extrapolar. Pienso todo el tiempo en la palabra dramaturgia como el trabajo de las acciones, y en una obra va a estar presente el trabajo de las acciones físicas de los actores, de las acciones vocales, de las acciones de los actores con los objetos, las acciones de la línea literaria, las acciones de la iluminación: son todas líneas horizontales que arman el pentagrama de la producción escénica y que funcionan en paralelo a las relaciones de concatenación y simultaneidad. La simultaneidad la entiendo como la relación de las acciones de cada plano con los otros planos en el tiempo. En mi caso, el uso de la palabra dramaturgia está básicamente pensada en esas dos líneas generales: la concatenación, que es la progresión de los hechos de cada uno de los planos en el tiempo, y la simultaneidad de cada una de las acciones de los planos en simultaneidad con los otros. Es vertical y horizontal: ese es mi pentagrama de director. Adentro de cada una de esas líneas, que serían como las líneas del cello o de la trompeta, hay líneas de contenido y forma, de repetición y variación. ¿De qué me sirve pensarlo así? Me permite generar las tensiones dramáticas, las atracciones y progresiones. El drama no es solo el conflicto entendido como lo entiende la literatura dramática clásica: presentación,

personajes, desarrollo de la primera fuerza conflictiva, dominación de la segunda fuerza o tercera (a veces), clímax y caída. No. Entiendo que el objetivo es más dinámico que narrativo, y es el de generar atracción en el espectador, pienso eso con cada uno de los planos en los que trabajo la materialidad de la escena: cuerpos, objetos, palabras.

Dentro de los planos hay niveles de organización dramaturgica: el primero -que Eugenio Barba llama el nivel de organización de la dramaturgia dinámica- se refiere a la organización en todos los planos de aquello más sensorial, aquello que es más eficaz antes de definirle un sentido, la forma pura, lo que me atrae desde una primera instancia, la que trabaja con la zona subcortical del cerebro. Y corresponde a la forma pura o a la dinámica de los cuerpos, de los objetos, a la dinámica de la belleza de la palabra y ese sería el nivel de organización de la dramaturgia dinámica. El segundo nivel va en paralelo al anterior y se refiere a la organización narrativa, al qué. Un ejemplo: veo una pared, el señor está sentado de una manera que primero me atrae por la combinación de colores, por los anteojos que lleva puestos, por el color del saco..., pero después entiendo que su postura refiere al significado: me está prestando atención. Ese sería el qué. Me interesa trabajar esos planos, pero puedo hacerlo de forma independiente. El tercer plano -que no manejo- es el resultado de los dos anteriores y es el de la organización dramaturgica evocativa, que es el que toma al espectador: la síntesis del espectador en relación a su cultura, su mundo de conocimientos, “el mundo de las representaciones”, su forma de leer el mundo. Planos, niveles de organización y líneas. Un

ejemplo: veo el cuerpo de un actor, tengo una escena en la que por supuesto me interesa lo que significa, lo que va a leer el espectador, pero antes de ocuparme de esto, me interesa trabajar la forma, lo que atrae de esa escena por sí misma (cómo están organizados los cuerpos en el espacio, por ejemplo). Pasa lo mismo con la palabra: ¿qué palabras me interesan? La literatura no es solo el significado (es una obviedad), tiene también estos niveles de organización: dinámico, narrativo y evocativo. Y cuando comienzo a trabajar con la palabra lo dinámico, lo formal, es lo primero que me interesa atender. No me interesa tanto el qué, el contenido, pero pertenecemos a una cultura que está tan enfocada en el contenido que necesito balancear. Y, además, en mi opinión, el teatro es un arte de la forma, más que del sentido.

Hay una base en el proceso de construcción que no ha variado en mi trabajo y es esta idea muy virginiana, muy de matriz de los elementos que forman la estructura, que se relaciona con lo que describía antes. Y otro elemento es pensar, que en el origen de los trabajos, intento y deseo que las diferentes líneas del pentagrama de un espectáculo puedan funcionar de forma independiente. Creo que el teatro está en la relación de las independencias de esos planos. Un ejemplo: la literatura dramática me parece fantástica para leer, me aburre mucho el teatro escrito para ser puesto porque toda la data está enfocada en un solo plano. Pero si voy a tomar Shakespeare, voy a tomar solo las palabras.... -volviendo a la independencia-, necesito que cada línea que elijo para los espectadores tenga un valor de presencia

y desarrollo independiente (a veces con mayor o menor eficacia), para que cuando dialoguen se construya lo teatral (y no en el bloque del conflicto de la narración preexistente ya escrita). Me interesa eso. Si tomo la tragedia no voy a respetarla sino a crear un dispositivo que me permita posteriormente dialogar con el texto (dialogar no en el sentido de pelea o de destruir alguna de las referencias). Si yo veo el desarrollo de la luz me tiene que atraer independientemente de los otros elementos. Igual pasa con el trabajo del actor, y no solo me tiene que pasar mí, sino a cualquier espectador... siempre de manera independiente al resto de los otros planos. El director genera la costura entre esos planos, que sería el objeto de esa totalidad.

Si estoy montando *Bacantes* me interesa que al espectador le llegue algo del conflicto dionisiaco de la obra, de las razones por las que Eurípides escribe esta obra muy clásica al final del período menos clásico de la tragedia. Entiendo que la manera de componer tiene que ver con crear el drama desde las bases más mínimas. El drama no está en el conflicto del texto escrito sino que empieza en cómo se para un actor u otro, en cómo muevo mi dedo o flamea un vestuario. No en todos los espectáculos los planos tienen el mismo nivel de valor y de independencia, pero esa manera de pensar organiza mi trabajo.

Puedo tomar el sainete de Alberto Vacca-rezza *Tu cuna fue un conventillo*, que no es algo usual entre los artistas de mi generación. El último sainete que se había estrenado con mucho éxito lo dirigió Alejandro Doria en el Teatro Cervantes hace no muchos años. Estaba tratado como una pieza arqueológica,

me parecía una foto sacada de los años 20, para mí fue un aburrimiento, aunque estaba muy bien hecho en el sentido de que reproducía cómo se representaba en aquella época. En mi caso elegí dialogar con el sainete, con el género, mantener toda la información dramaturgica que tiene el texto a nivel de la palabra y de las acciones y plasmarla en una puesta que justamente utiliza el texto no para ser representado sino como una presencia más junto a los otros elementos.

El trabajo de las acciones, de los cuerpos -una vez definidos los personajes-, no tuvo nada que ver con una construcción convencional sino con un dispositivo general de actuación, con un lenguaje general de actuación que a mí me interesaba explorar: un trabajo de contacto físico que estaba muy alejado de cómo se ha pensado el sainete. Lo que hice fue desarrollar un lenguaje en un sentido con el texto y después ver cómo se podía dialogar con eso. Creo que uno veía el sainete (no era algo extraño) pero también sentía una tensión, que para mí era diálogo, singularidad. Como director, esto es producir una segunda *poiesis* -si un escritor hizo un primer acto creativo, yo como director, al tomar ese texto lo que hago no es representarlo sino dialogar con ese material- y podría ser así en todos los géneros y poéticas.

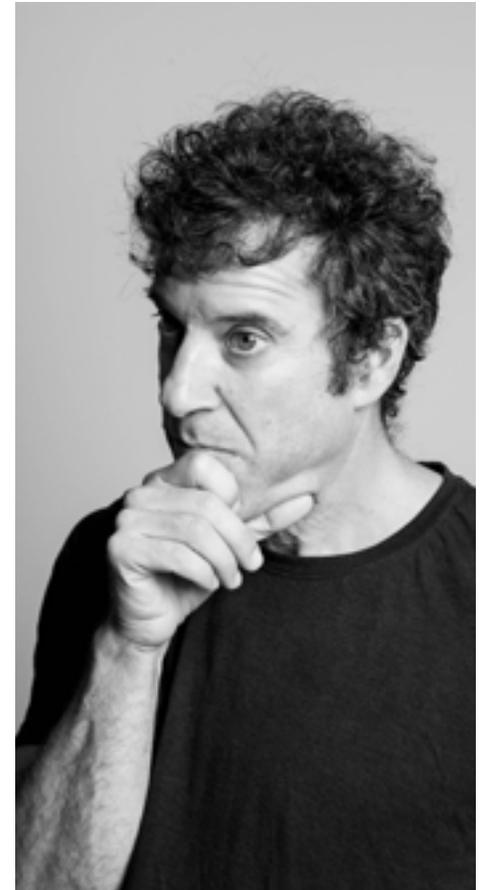
Creo entonces que lo que define mi trabajo como dramaturgo escénico (no literario) es esa idea de independencia de los planos como procedimientos extremadamente prácticos que busco y encuentro para poder componer; armar buenos cultivos para que me bajen a veces algunas buenas ideas; tener definidos los materiales, una mesa ordenada para trabajar. Como un cocinero en su coci-

na prepara su *mise en place* -la equivalente a la *mise en scene*-, tengo que tener los elementos cortaditos y preparados, después empiezo a jugar, y no a jugar por jugar, el texto me marca una lógica, los cuerpos igual: solo que por momentos me tomo el atrevimiento de decidir; “bueno, voy a dejar a Vaccarezza acá y me voy a trabajar con los cuerpos a ver qué lógica propia tienen, qué me devuelven”. A veces se empiezan a unir..., y el famoso patio del sainete, que define espacialmente la dramaturgia del género, lo puedo construir así... ¿Y la relación entre los personajes? ¡Esto me sirve! De repente, el trabajo me devuelve una idea del que sin hacer un juicio sobre Vaccarezza -la misoginia, el maltrato, las relaciones de poder del presente- los puedo trabajar también con el dispositivo de los cuerpos que diseñé en un principio de manera independiente. Llego entonces a otra definición de mi trabajo, que es que la riqueza del director la entiendo en encontrar las formas adentro de la piedra. Si asocio esta definición a la escultura sería tallar en vez de modelar, por lo que me interesa generar procedimientos para tallar. Me doy a la búsqueda de materiales en bruto para después ir tallando y ensamblando. Me importa generar un lenguaje, un código, descubrir un lenguaje nuevo en mi laburo.

Vaccarezza vino después pero *Manipulaciones* era unas herramientas de trabajo psicofísico de contacto de los actores; había encontrado algunos aspectos que eran muy ricos para prácticas generales de los actores, trabajaba mucho el contacto físico entre ellos para después separarlos, y para entender las fuerzas reales que hay entre los actores cuando

están en escena. Si estamos dialogando sin tocarnos, qué elementos están funcionando para que haya un verdadero diálogo. Empecé a experimentar con el contacto físico para después separarlos y guardar esa memoria de contacto como material que pudiera servir para producir el diálogo escénico. Empecé a ver que este trabajo -volcado sobre todo en las clases- daba como resultado visual una serie de planos muy atractivos, comenzaban a aparecer códigos de actuación y un sistema que podía ser rico de poner en escena. Antes incluso de Vaccarezza, desarrollé una imagen sobre la forma (no solo ya como posibilidad de ejercicios) de cómo un actor hacía mover a otro, qué pasaba en términos filosóficos en relación al poder (Foucault) porque cuando una persona manipula a otra: ¿quién es realmente el manipulado?

Manipulaciones entonces es una trilogía que armé después de que apareciera este código en *El Muererío*. Salgo a buscar un texto preciso y no muy extenso y pienso en el sainete porque es un género con mucha estructura, a la manera de la tragedia griega o el Siglo de Oro español. Vaccarezza escribió más de doscientos sainetes pero la estructura del género tiene una forma canónica, están definidos los personajes, el espacio, las relaciones sociales ahí dentro; me dije: “aquí hay un material muy rico -no en lo literario propiamente sino en la dinámica dramática- y elijo *Tu cuna fue un conventillo*. Fue una excusa para poner en práctica el resultado de ese lenguaje que estaba viendo en las clases, no hubo mucho pensamiento. No había tenido el deseo de hacer un sainete, pero cuando empecé a investigar me fascinó y me he quedado con muchas ganas de seguir haciendo



DIEGO STAROSTA



DIEGO STAROSTA

otros. Es un género popular muy rico que tiene en su escritura y en sus temas alguna simpleza, pero en lo específicamente teatral no, si uno lo piensa en planos como los que he comentado antes. A veces agarramos textos grandiosos y los destrozamos y el resultado son unos montajes muy malos; la idea de que el teatro está hecho de muchos planos ayuda a trabajar en sus complementariedades. Vaccarezza en el caso de *Manipulaciones* aparece como una necesidad, como una motivación muy práctica.

El segundo montaje —que es la tercera parte de la trilogía— es *El banquete*, hecho a partir de *El matadero*, de Esteban Echeverría; y ahí sí ya hubo un pensamiento más importante sobre lo literario. Porque si bien la obra terminó utilizando el texto canónico del siglo XIX, es también la piedra basal de un cuarteto en la historia de la literatura nacional que da cuenta de nuestra argentinidad al que pertenecen: *La refalosa*, de Hilario Ascasubi, *La fiesta del monstruo*, de Borges y Bioy Casares, y *El niño proletario*, de Leónidas Lamborghini. *El banquete* nace con la idea de esta tetralogía, que se me hizo un proyecto demasiado grande, pero aquí la piedra de referencia sí fue el relato —la línea literaria y no solo ideológica y de contenido— y las manipulaciones en este caso, el sistema de puesta en escena, estaba más adiestrado y yo sabía de qué manera lo quería utilizar. También había una reflexión sobre las diferencias que quería aplicar entre las tres manipulaciones.

Me interesó *El matadero* por su concepción, por su estructura, su valor histórico, por lo que ideológicamente representa, y en primer

plano: la idea de civilización y barbarie. Mi idea no era representarlo porque, además, la idea de representación en el teatro es algo que no me interesa para nada, la palabra representar no me interesa para nada. Me interesa producir un diálogo. En este caso, el sistema de actuación tenía que ver con la manipulación pero no aparecían todos los personajes del original; lo que se veía era un festejo patrio de una familia patricia. Me preguntaba cómo mantener la riqueza del texto y pensé en estas tres posibilidades: 1) si el espectador quería cerrar los ojos podía escuchar el texto y quedarse solo con esas palabras; 2) si al espectador no le interesaba el texto podía ver la dinámica de los cuerpos en el espacio, los movimientos con las sillas y la mesa, la puesta en escena de la cena; y 3) si el espectador quería quedarse escuchando el texto pero en su sentido sonoro más puro, habíamos intentado crear una partitura musical con la palabra, por lo que existía este otro plano de las ideas musicales en soledad. No tomé *El matadero* y lo descosí. Trabajé con el dramaturgo Gastón Mazières y juntos decidimos leer, escribir y traer nuevas intertextualidades de *La refalosa* y también textos míos. Pero el relato de Echeverría está íntegro. En el sainete de Vaccarezza pasó igual, hice adaptaciones en relación a algunos personajes. Pero en ningún caso el dispositivo creado destruye el texto. Le doy valor al texto como plano independiente; es muy rico que el espectador pueda recibir el texto de Echeverría, el texto de Vaccarezza, reconocerlos. Mi trabajo como director, repito, es mostrarle al espectador algo que pueda dialogar con esa fuente. En *El matadero* teníamos seis personajes, una

mesa, seis sillas. Una cena pantagruélica en la que ellos terminan convirtiéndose en los bárbaros que desprecian. La escena construye a través del diálogo esta inversión. Esto ocurría en el interior de una estancia y era una cena, una mesa, dos anfitriones, invitados, un sirviente que termina siendo el unitario (otra inversión). Al principio había armado una hora de acciones de los actores con ese mobiliario sin texto, sentía que tenía que crear una danza (toda esa partitura la había creado antes del texto); no es que dirigí diciendo: “ahora sentate porque tienes que decir tal frase, ahora parate”; la tarea fue entretejer los planos. Vuelvo a la analogía culinaria: primero el cocinero hace la *mise en plate* (los platitos con todos los ingredientes cortados) y después, el enchastre. Después mezclo, compongo (poner con). Yo sabía bien qué quería hacer, pero buscaba el camino más largo: el sistema de acciones no correspondía con lo que decía el texto. Y empezamos a coser / cocer el texto, a montarlo sobre las acciones y una vez hecho esto, pasamos a escucharlo, a que no fuera un único tiempo, a jugar en profundidad con el plano formal y de sentido.

Hay una frase que me gusta mucho: “Creo que el trabajo de un actor o de una obra entera es mucho mayor a la sumatoria de sus partes”, y es que la frase habla de que no se puede llegar a la culminación si no se trabaja cada parte. Y esa es la paradoja. Todos los planos los contiene también el actor pero solo puedo construir como actor y director si voy a través de esas partes. Y asumo el riesgo de poder llegar a esa universalidad o generalidad (creo que la mayoría de las veces

fallo) y también pienso que esta acumulación de ideas, de conocimiento -que no es de generación espontánea- es el campo de laburo para un día hacer una obra genial. Un maestro (que estuvo por el ciclo) una vez me dijo que hay que defender las porquerías que uno hace, así que sigo esperanzado. Intento explicar aquí una manera de pensar -como lo hace el libro- pero para nada quiere decir que refleja un pensamiento que siempre opera o funciona. Y no es falsa modestia, es real: definiendo mi trabajo. A veces se me ha ido la forma delante. La obsesión por los planos independientes ha producido planos independientes en el montaje también. A veces me han dicho: ¡cómo se mueven tus actores!

Para mí siempre hay un gran valor en la pura forma. Me ocurre con *El imitador de Demóstenes*; en ese espectáculo no me paro de mover en escena, pero hay muchos “materiales de sentido” allí que me encantaría que los espectadores tomen. Y no pasa todo el tiempo. Esa ecualización entre los planos es un desafío y es un desafío de la edad, del tiempo, de la experiencia. Shakespeare me encanta pero lo voy a hacer de grande, siento que me falta... tiene que ver con esa idea de ecualizar los planos.

Quería hacer una versión de *Prometeo* para centrarme en la cuestión política entre él y Zeus, entre otras ideas que aparecen en la tragedia. Quería compartir la pregunta por el sentido de poner en escena una tragedia en estos tiempos... creía que la obra tenía que contener esa pregunta y esas razones de por qué llevarla a escena. Empecé a escribir una adaptación aggiornada (esta palabra no



DIEGO STAROSTA

me gusta en verdad) a la política argentina, donde Prometeo era un preso político que estaba encerrado porque había traicionado a su propio partido. Empecé a hacer una traducción a un lenguaje contemporáneo y la verdad es que era una porquería. Llamé a Juan José Santillán, que me hizo una devolución muy respetuosa y le propuse que fuera el dramaturgo (trabajo con dramaturgos literarios como en este caso o en *El banquete*). *Prometeo* tuvo un desarrollo muy singular, tuvo una segunda *poiesis* y el montaje fue una tercera: Esquilo, Santillán y la puesta. La re-escritura contuvo algunas ideas mías para la

puesta, como por ejemplo la lluvia... para eso armamos un set con un dispositivo del que empezaba a caer una gotita y al final era un aguacero que empapaba a los actores... había una licencia poética que era esta lluvia dentro de un cuarto que hacía referencia –diríamos– a la inundación en la pieza original.

Me cuesta mucho leer novela, tuve muchas lecturas de este género literario más de pibe, antes de ser un pibe del teatro. Pero actualmente me cuesta mucho leer novela. Las formas literarias que más me gustan y que me han sido de más utilidad en el teatro tienen que ver con estructuras más radicales como la poesía o el cuento. Un autor como Rafael Spregelburd me parece genial como literatura pero sus puestas me parecen representativas. Luis Cano, por otro lado, escribe un teatro que no está indicando la puesta sino mucha riqueza literaria, poética. Y Heiner Müller sirve siempre para graficar esta independencia entre los planos de la que he hablado tanto.

Me puedo sentar como espectador y las cosas me pueden gustar o aburrir mucho. Estoy podrido de ir al teatro a ver cosas donde entiendo todo y no me pasa nada. Estamos hablando, todos los espectadores entienden de qué estamos hablando, y no pasa nada... y pasa mucho en el teatro. Aunque el texto diga: “están sentados hablando”, “van a discutir” o “van a besarse”... Hay que probar mover el escenario de otra manera...

Juan Gelman es un autor en mí recurrente y un ejemplo del valor de la forma en la palabra. En Gelman me rompieron la cabeza

“sus traducciones”, “sus heterónimos” John Wendell, Yamanokuchi Andô y Don Pero. Y a *Los poemas de Sydney West* vuelvo casi a pesar mío, fueron los textos con los que fundé El Muererío en 1997, el espectáculo se llamaba *Lamentos*. Después volví a la poesía de Gelman en 2006 con *Un cuartito (Un ambiente nacional)* y en 2015 hicimos *Melody Spring*, que es el espacio que crea el poeta para ubicar a los personajes de ese libro, una suerte de rejunte de epitafios, canciones elegíacas y homenaje. Me interesa esa palabra no por lo que me habla (desaparecidos, memoria, respeto por los lugares de sepulcro) sino porque me permite construir una distancia poética. Gelman es una pieza fundamental de mi imaginario poético, como Julio Cortázar, que aparece en mi obra *La boxe*; ahí hice un montaje literario a partir de textos de -otra vez- Gelman, José Larralde y míos, pero el núcleo es el cuento *Torito*. Practico boxeo y me han dicho que Juárez, el boxeador que inspira este relato ¡debía pelear como yo! En el montaje había grabaciones de la voz de Cortázar, se oía su erre patinada, todo eso alimentó la construcción. En esa misma obra hay –pensando en las cosas prácticas– textos del *Martín Fierro*, que de vuelta son textos que tienen que ver con la puesta,... insisto en esta idea virginiana de matriz, de capas que recibe el espectador, en este caso los niveles de la palabra de los textos.

3.

GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ "HAY MATERIALES QUE NO RESISTEN NUEVAS MANERAS DE SER REPRESENTADOS"

“El espectador está antes que la obra, está esperando siempre la obra. Soy obsesiva por los detalles, por el valor de los detalles, porque tengo una confianza ciega en el espectador, cierto tipo especial de espectador, que disfruta cada una de las pequeñas cosas dedicadas a él. Allí donde me oculto, en la memoria visual de la obra, me inscribo, dejo mi contraseña, mi mensaje. Metida en los pliegues de un vestido, en las costuras de un ojal hecho a mano...”⁹

— GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

9. Gabriela Aurora Fernández: **Dramaturgia de la indumentaria**, en *Saverio. Revista cruel de teatro*, a. 3, n. 11, octubre 2010, p. 11.

Leo un texto teatral como vestuarista y escenógrafa, pero también como totalidad. Miro los ensayos de las obras como vestuarista y escenógrafa, pero también como totalidad. La literatura en el teatro la veo como una materia más. En muchas de las obras que me formé —porque mis inicios como vestuarista, y escenógrafa fueron estudiando actuación y participando de procesos de ensayos con diferentes directores—, no estudiaba específicamente eso pero sí lo hacía. Cuando salía y podía, lo hacía. Me formé en muchos procesos en los que la palabra aparecía a partir de las improvisaciones y de los textos. La literatura se tomaba como una materia más, como pueden tomarse el vestuario, los procedimientos de actuación o los momentos lumínicos... Todas son materias que vienen a aportar algo a la escena para construir alguna cosa. La literatura en el teatro tiene para mí esa importancia en principio.

En el Sportivo Teatral —donde me formé— no había una obra de teatro sobre la que se trabajara, sino que se tomaban textos como se pueden tomar ahora: textos poéticos y gran parte de mi formación inicial tiene que ver con Ricardo Bartís y con su Estudio; como actriz también. Como vestuarista, fundamentalmente, en la obra *El pecado que no se puede nombrar*. Era muy común en el Sportivo que la literatura que se tomaba para trabajar una escena no fuera específicamente teatral, no eran obras de teatro escritas para ser representadas sino materiales poéticos, textos narrativos o la noticia de un diario. Entonces la palabra tiene un valor de asociación porque no nos está diciendo exactamente qué va a pasar en escena sino qué viene a proponer...

¿a proponer qué? Un universo o un clima o una sonoridad. El desafío está en ¿cómo me voy a llevar con esa palabra?, ¿cómo vamos a usar esa palabra?, ¿cómo la vamos a tratar? Todo ese trabajo que yo veía que se hacía con la palabra lo comencé a traducir, a llevar al vestuario. Veía cómo se tomaban los textos, si se colocaba una palabra delante o si se modificaba la sintaxis, por ejemplo; empecé a observar los procedimientos con los que se trabajaban los textos en el Sportivo Teatral (ya venía haciendo vestuario en obras independientes) y para mí fue una revelación estar en un lugar donde los textos con los que se trabajaba no provenían de la literatura dramática. Entonces la palabra cobraba un valor enorme. De hecho, cada tanto teníamos unos seminarios con Carmen Baliero, que es música, con la que trabajamos rítmica, fonética, sonoridades de los textos, lugares donde la palabra se acentúa; comienzan a cobrar un carácter aun conservando su significado. Se trataba de lo que dicen las palabras pero también de la forma en la que uno las reparte o las silencia en el medio, cuando las palabras generan y aportan nuevos sentidos. Un nuevo sentido que comienza a construir un discurso tan amistoso con ese material que viene que también construye un sentido paralelo, que es lo que empieza a ser la escena. La materia literaria tomada como una materia más, como el vestuario, la luz, la actuación. Lo fui aprendiendo con los años de ensayo y es algo de lo que hablo mucho en los cursos: el trabajo sobre la sintaxis, es de gran importancia cuando enseño Vestuario para bailarines. La sintaxis es la forma en la que se organizan las palabras para que una oración tenga sentido: puedo decir: mi mamá

me mima / mamá mima me... Las mismas palabras pero en un orden distinto... Con las prendas de un vestuario pasa lo mismo: tengo un corpus de prendas: un saquito, una remera, calzas, borcegos, medias, bombacha, corpiño, que tiene una sintaxis, un orden. Inicio la obra con una sintaxis pero según la obra va avanzando (o la improvisación, si no es un material que preexiste) las prendas también pueden ir alterando su orden, y al alterar su orden, dicen algo distinto... se desorganizan..., puedo pensar que “tengo calor que volví de la fiesta con las cosas puestas en cualquier lado”. A veces se tiende a pensar cambios de vestuario pero a mí me interesa pensar en qué pasa con lo que ya hay. Si con lo que ya hay: subvertido, modificado, sirve, ¿para qué vamos a traer un elemento nuevo a la escena? Si eso ya produce –no solamente lo que necesitamos decir como signo– sino también, riqueza visual, porque puedo hacer con las mismas prendas cuatro o cinco configuraciones distintas que aportan momentos diferentes y estadios del personaje en escena. Lo veo así a partir de ver en el Sportivo cómo se trabajaba el texto, y desde el cuerpo, la actuación. Yo misma estaba haciendo eso en mi trabajo de tallerista allí. Había trabajado *Emma Zünz*, el cuento de Borges, y Bartís me hizo muchas observaciones en relación al traslado del texto literario a la escena, no modificó lo que el texto cuenta sino que lo “pasó” a una situación de oralidad, lo convirtió básicamente en una situación de enunciación.

Al participar de estos procedimientos en los ejercicios de actuación empecé a trabajar con la analogía en el vestuario, lo que puedo pensar como analogía en el área del vestuario.

Puedo comenzar entonces a conceptualizar esto (que no es nada nuevo) y a decidir encontrarle un valor para después definir cuándo y cómo lo voy a usar. Cuando uno decide conceptualizar pasa por otro lugar de comprensión, de visibilidad incluso para uno mismo, y puede pasar a formar parte de la propia caja de herramientas.

Al trabajar con un dramaturgo como Kartun, la palabra tiene un valor muy fundante, que no pasa en otros procesos, por ejemplo, los de Sergio Boris, que también viene del Sportivo. Con él trabajé *La Bohemia*, *El sabor de la derrota*, *Viejo, solo y puto*. Para Boris son los estados de la actuación los que producen ciertas intensidades y relatos, y aunque la palabra está presente, no es el material previo.

Los aprendizajes son diferentes como diferentes son las experiencias. Mi primer trabajo con Bartís, aunque yo venía de ser su alumna, fue *El pecado que no se puede nombrar*, en sus inicios, a fines de 1995. Comienzo a asistir a unos ensayos extrañísimos, estábamos todos leyendo las obras de Roberto Arlt *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Lo primero que aprendí a manejar fue la ansiedad porque no sabía mucho qué hacer cuando miraba esos ensayos (fui aprendiendo eso con el tiempo) y cuando me di cuenta de que se podía aprender algo en los ensayos en lo personal, capitalizar eso fue un gran aprendizaje. Eran unos ensayos –también los de las obras de Boris– en los que no podía tener hipótesis previas porque no hay textos previos. Entonces ¿qué va a ver uno a ensayos como estos? Vas a ver, vas a escuchar todo lo que se dice y vas a hablar. Me di cuenta de que cuando

se termina el ensayo de la obra, salvo que se me requiera específicamente mostrar algo, hablo de lo que vi (no solamente de vestuario y escenografía), hablo de las cosas que se me aparecieron, de lo que pensé que puede pasar o está pasando ahí o de cómo se me configuran esos personajes, sensaciones... Y discuto al mismo nivel que el director y los actores. Me siento bien haciéndolo, y además creo que es así como debe ser. No importa mucho en el inicio hablar de vestuario y escenografía, no hablo de lo propio en esas primeras instancias. Después de muchos años uno está capacitado para, profesionalmente, ver con mucha rapidez, pero estas capacidades se adquieren en procesos largos durante bastante tiempo cuando no hay nada específico de qué hablar. Algo de lo que puede aprender a ver, aprender a comprender es qué objetos están mal en escena... Entonces fue muy buena la experiencia de participar de estos procesos porque en el caso contrario, cuando existe una hipótesis previa del texto, esta plantea una serie de elementos que pareciera que yo tengo que llegar ya con resoluciones. Aparece también el tema, la dimensión del ensayo. El qué hacés ahí. El no hablar inmediatamente de lo propio. Recomiendo el texto de Ure “El ensayo teatral. Campo crítico” en el que reflexiona sobre el valor del ensayo en el teatro que es algo a lo que dedico bastante tiempo en las clases. Me di cuenta hace poco tiempo de la cantidad de horas de ensayo que vi en mi vida; durante muchos años veía seis, siete horas de ensayo por día, seis días a la semana. En veinte años algo se tiene que aprender, además de la hipótesis de no hablar. Las ‘imaginerías’ las llamo yo. Procedimientos.



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

Miro el ensayo y lo primero que hago es apelar al imaginario del personaje. Por ejemplo, en *El niño argentino*, de Kartun. Una escena se cierra: un personaje se va y otro queda en escena. El protagonista le dice al muchacho “me voy a la fiesta” y se va y hay un apagón. Y el muchacho se queda en es-

cena y tiene un monólogo: ¿yo me quedo en el ensayo con el muchacho en escena? No, por ahí ya lo vi diez veces, capaz que estoy aburrida (esto lo digo porque hay mucha gente que se queda dormida en los ensayos y uno empieza a encontrar estos procedimientos). No, me voy no con el actor al costado



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

a tomarme un mate sino con el personaje que salió, y lo sigo a ese lugar imaginario al que supuestamente va, que alude a la situación que plantea la obra, en este caso la cubierta del barco y la fiesta. ¡Una fiesta! ¿Por qué? Porque luego, cuando el protagonista vuelva a la escena, va a volver, en este caso particular, con algo de esa fiesta. Para poder traer arrastre y que ese arrastre sea orgánico, lo sigo, y voy por todos esos lugares que imagino que él pasó: ellos estaban en la bodega cuando se va a la fiesta... ¿Pasó por el camarote? ¿Se cambió? Mientras, el muchacho hace su monólogo. Y miro eso.

Cuando estás seis horas en un ensayo y las escenas se repiten y se repiten, uno tiene vía libre para esto. Entonces me voy a la cubierta con el protagonista, entro a los camarotes si entró... empiezo a jugar, fantaseo... Voy a la cubierta, voy con él a esa fiesta, la imagino, imagino si agarró una copa. Hago foco, “lupeo” al personaje como esas imágenes de Francis Bacon en las que hace lupa, en las que agranda zonas de los cuadros. Así surgió, por ejemplo, el anillito de sello que le hice al personaje con sus iniciales; hago bastante de estas cosas para generar verdad en la ficción: que el personaje tenga este tipo de elemento, de atributos, son como juegos también. Uno no solo trabaja para lo que ve el espectador sino para las estructuras internas del trabajo, más nuestras. Al hacer ese recorrido y fantasear me cuesta mucho si lo tengo que hacer en mi casa armando unos bocetos porque esa energía, la intensidad que produce el ensayo (de la que habla Ure) no se produce frente a la mesa de trabajo, y a mí me calienta mucho la cabeza eso, estoy manija como decimos ahora, y estoy ahí y miro: ¿agarró la copa?, ¿se mojó?, ¿se apoyó en la cubierta?, ¿alguien le tiró algo sobre la capa?, ¿agarró un gorrito?, ¿le tiraron serpentina! Cuando estoy ensalzada, surge, surge, crece, crece... Cuando se prende la luz y entra, él viene con toda esa carga: si se manchó, por ejemplo. ¿Puedo imaginar todo eso desde la mesa de trabajo? Sí. ¿Me sale tan orgánicamente? A mí no; forma parte de lo que uno va haciendo en los ensayos. Cuando termina el ensayo a veces hablo de esa imaginaria. Con algunos directores me encuentro más a gusto hablando de esto, con otros no lo hablo tanto. Porque también a

veces uno marea. No de una, un director entiendo que estás armando esto, si ya te conoce cuando pasa un tiempo ya sabe que estás así, asociando cosas. Entonces se trata de no ser arbitrario, de no traer cualquier cosa a una fiesta a la que no fui invitada. A mí me funciona mucho hacer este tipo de procedimientos en los ensayos. Estas son las experiencias que yo tengo. Mi aprendizaje. Utilizo este tipo de procedimientos también en las obras de Mauricio Kartun pero hay mucho que ya sabemos porque hay un texto, una forma que ya está planteada: lo que va a suceder, las derivaciones de las peripecias de los personajes. Generalmente, él me pasa la obra bastante antes, aunque después se hagan varias versiones. Siempre hago una lectura “ingenua” que me inspira, de la que guardo dos o tres cuestiones importantes, las primeras impresiones. Yo leí *Terrenal* y le mandé un email al toque: “Es negra, un espacio concreto pero rodeado de incierto”, le puse. Y es un poco así.

En el caso de *El pecado que no se puede nombrar* ya teníamos un imaginario, el del director en primer lugar, y el de Roberto Arlt al que el director quería adherir, el imaginario de época, y ya eso configura algo. En Boris el imaginario es menos esperable, diríamos. Y en Kartun se muestra desde el título. En una segunda lectura de su texto ya uno va a dejarse afectar por el anclaje tan poderoso que tiene su escritura, que tiene su razón de ser y de existir. Entonces, ahí comienza la mirada técnica sobre esos textos.

Yo no me siento una artista plástica. Durante algunos años transité las situaciones de ser

una artista visual o plástica generando obra, que no tenían que ver con el teatro y estuvo muy interesante, fue a partir de una beca Antorchas que me gané y trabajé en el taller del artista Sergio Bazán e hice algunas obras que tuvieron su importancia para mí y que fueron muy bien recibidas. Son lugares por donde he pasado pero no me siento específicamente eso, sobre todo por el lugar de donde vengo, por eso creo que todos los aspectos visuales son importantes.

Hago vestuario y escenografía porque me encanta hacerlo y siempre he fluido muy bien ahí y a veces digo –contenta–, qué suerte que tuve, qué bueno que me di cuenta que acá soy feliz –porque de verdad soy feliz– porque cuando actuaba me sentía más tensa, aunque tenía momentos intensos y felices, tenía otros de un gran dolor y no me lo soportaba y la exposición me ponía loca y quería insultar a los espectadores. Vengo de producir vestuario y escenografía y aprenderlo ahí en el taller de actuación, en los ensayos, aunque empiezo a estudiar después de hacer varios trabajos.

Me formo con Gastón Breyer, me voy a la escuela de Saulo Benavente, tomo cursos particulares, estudio Escenotecnia con Héctor Calmet, pero en realidad mi formación es como fotógrafa y como actriz. La fotografía también fue muy importante para mí hasta hoy. Y hasta siempre está muy cerca de mí como procedimiento y también porque me salvó. Al principio no sabía dibujar un árbol. Hoy sí, no soy una gran dibujante pero puedo resolver figurines, puedo resolver planos... pero cuando no sabía y me llamaban (por ejemplo, Boris con *El sabor de la derrota*) para hacer y diseñar vestuario, yo sentía que tenía que dar una respuesta a esa demanda. ¿Qué

quiero decir con esto? Necesito llevar un figurín, presentar ideas, herramientas con las que uno tiene que contar. ¿Qué tenía yo? ¡Mi cámara! Entonces iba a los ensayos y fotografiaba a los actores con la ropa que les llevaba y después en mi casa (no existía la fotografía digital) pintaba arriba, trabajaba sobre el color, modificaba, ponía pelo mío que me cortaba, en los bocetos. La resolución de un problema técnico da como resolución una respuesta poética que hoy en día todavía es una marca mía en los bocetos, porque aunque haga figurines sigo sacándoles muchas fotos a los actores, y trabajo muchas veces los bocetos sobre esas fotos que hago. Porque eso también a mí me abre puertas interesantes: la idea, por ejemplo, de que no hay figurín estilizado, de que no hay siluetas ideales porque este (el de la foto) es el cuerpo que vamos a vestir: tiene panza, poco cuello, piernas cortas, son personas que andan por ahí y van a estar en escena en esta obra. No responden al paradigma que a veces está pidiendo el director, y entonces tengo que resolver cómo llegar a ese lugar. O también decirle: a ese lugar no podemos llegar con este cuerpo, lo que nos interesa es otra cosa que puede ser más importante que ese ideal.

Yo podría ocupar otras áreas si quisiera, me siento capacitada para hacerlo. No me siento por fuera de las otras áreas ni son áreas que no han sido sentidas o pensadas por mí o estudiadas o incluso en algunos momentos, atravesadas. En relación al valor del autor pienso en Kartun que desde el título escribe: “Pequeño misterio ácrata”. Alguien puede tomar la obra y no hacer nada con eso y hacer *Térenal* en otra época (un alumno me

decía en una clase que la quería hacer con los tres personajes desnudos) y yo le decía que lo importante es reconocer si el material lo resiste. Porque hay materiales que no resisten nuevas maneras de ser representados. El dramaturgo presenta. Yo voy a re-presentar, a volver a presentar. Hay dramaturgos que te están diciendo, que te están marcando: vamos por acá y no admiten tal cantidad de variables de puestas.

Cuando leía *El arquitecto y el emperador de Asiria*, de Fernando Arrabal, que dirigió Corina Fiorillo, pensaba que ese texto podía tener muchas hipótesis de puestas en escena. Pero no creo que todas las obras tengan diferentes hipótesis de montaje. El dramaturgo a veces instala una hipótesis y uno se puede correr solamente un poco. *La Madonnita*, por ejemplo, no tiene muchas hipótesis de montaje, podemos pensar solo en algunas, y eso está dado por el lenguaje que usa Kartun, porque de cada una de las palabras, muchas son de otra época, y esas palabras nos remiten a un imaginario muy preciso o bastante rotundo.

El coreógrafo Pablo Rotemberg ya sabía de antemano que en *La idea fija* los cuerpos iban a desnudarse, pero también quería utilizar vestuario. En *La Wagner* sí están todas desnudas. Martín Churba diseñó el vestuario para esa obra y lo dejó poner solamente ¡unas batitas!.... En danza trabajamos viendo ensayos, decimos siempre, pero en realidad eso es relativo porque uno trabaja mirando ensayos, hablando con el coreógrafo, hay música: Pablo también es músico; por ejemplo, en general, trabaja con músicas diversas (pop, clásica) y es muy refinado lo que elige. Hay algo de la dramaturgia que

se impone en la escena que tiene que ver con los temas musicales que él selecciona. En *La casa del Diablo* utilizaba mucho Shostakóvich y eso me invitó a investigar lo romántico, lo que hay “pegado” a esos temas, a esas canciones, va apareciendo un corpus de imágenes. Hablás con el coreógrafo de las cosas que le interesa plantear pero también uno va viendo lo que pasa en los ensayos: ¿cómo son esos movimientos? No son los mismos movimientos los que diseña Pablo Rotemberg que los del grupo Krapp. No tienen la misma dinámica, no dicen ni significan lo mismo. Trabajo bastante sobre impresiones, sobre cómo me impresionan a mí esas cosas más allá de lo que voy hablando con el coreógrafo. En las obras de danza también circulan textualidades, vuelve el valor de la palabra. La palabra está siempre —el texto más bien—, como lo piensa Eugenio Barba: el texto como tejido (*texere*: tejer, trenzar, entrelazar) y lo que es trama se va convirtiendo en dramaturgia, formada por todas las cosas. Las obras danzarias trabajan muchas veces con textos poéticos o de la filosofía. Yo siempre indago, le pregunto directamente al coreógrafo, no para leérmelo todo, pero sí un poco, y algo en mi cabeza detona. También está bueno hablar. Además de toda la experiencia y de todo lo que uno aprende, hay un gran trabajo que uno hace desde la intuición que tiene que ver con funcionamientos muy personales de cómo uno va resolviendo problemáticas del trabajo que tienen que ver con lo creativo.

Con el grupo Krapp, que dirigen Luis Bissotto y Luciana Acuña, sobre todo en sus inicios, el trabajo fue distinto porque eran obras

menos abstractas. En *Mendiolaza* ya traían el universo del cuarteto, de los personajes, de un club en la adolescencia de ellos, años 90, y era más teatral todo el trabajo. Después han ido variando. En ese espectáculo también fui trabajando con la música y con el trazado de la escenografía que hacía Ariel Vaccaro. En obras como las de Rotemberg o Valeria Kovadloff que tienen mayor nivel de abstracción, lo que se hace desde el movimiento, desde el cuerpo, las energías que se manejan, las dinámicas, las fuerzas... tienen mucho significado, incluso en su propia forma abstracta. Ahí no te queda otra que estar, mirar lo que pasa espacialmente y entre los cuerpos en el espacio porque a veces no se está contando específicamente algo (como en *Mendiolaza* o *La casa del Diablo*) pero la posición de los cuerpos en el espacio sí enuncia algo. Son todas cuestiones de las que yo me agarro para poder proponer un vestuario. En general, la danza no se pregunta una época nunca, hay que agarrarlos contra la pared para que te digan por qué es contemporáneo / contemporánea. Trabajé con Mariana Bellotto hace unos años atrás y había toda una onda de los años 40 y 50, también Pina Bausch trajo esas enaguítas y esos vestidos de fiesta pero después de que todo eso pasó, empezó “lo contemporáneo”: la capucha y el pantalón. Hablo bastante de este tema con estudiantes de danza de la UNA donde doy clases: si las cuestiones de las que estamos hablando no podrían estar pasadas por otras estéticas, como de más experimentación, y así salir de imágenes tan recurrentes. Mi sensación es que estamos repitiendo un corpus de imágenes y no estamos pudiendo salir de ahí y ya se empieza a tornar aburrido. Así de simple.



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

El teatro no te permite trabajar con hipótesis técnicas previas o determinadas visualidades de antemano. No así, sobre todo como trabajo yo. No hay nada por fuera de lo que pasa en el proceso de trabajo, salvo en los teatros oficiales o comerciales donde se imponen las cuestiones de producción que son importantes y uno necesita presentar los bocetos y una propuesta porque en dos meses se estrena y hay que empezar a diseñar y todavía no he visto ningún ensayo. Con todo lo que yo me “cargo” en el marco del teatro independiente donde sigo investigando, experimentando,

aprendiendo y probando (esa es otra cosa que se hace en el ensayo), puedo resolver estas situaciones, sobre todo porque siempre hay un texto, la palabra tiene una gran importancia. Por las charlas de mesa con el director acerca de ese texto vamos a definir todo lo que se va a ver en la escena aun no habiendo visto todavía ningún ensayo. Es una manera de trabajar desde la forma que propone en un principio el texto, y una propuesta escénica que hace uno. Y luego, rogar que funcione. No todos los directores pueden tomar un texto, hacer un planteamiento y luego ir a un teatro y resolverlo tal como se planteó. A veces, las experiencias son demoledoras para los directores. Yo he vivido de las buenas y de las malas y acompañé una y otra de la mejor manera que pude. Un director como Rubén Szuchmacher, por ejemplo, suele resolver muy bien estos desafíos, arma con su escenógrafo Jorge Ferrari una propuesta como *Galileo Galilei* (1999), de Brecht, y sin ningún tipo de problema la lleva adelante.

¿Cuándo se dijo que el escenógrafo, el vestuarista y el iluminador no tienen que probar, no tienen que ensayar como lo hace el director y los actores? ¿En qué momento pasó eso? No sé, pero es horroroso. Uno está condenado a que muchas veces lo roce esta tendencia resultadista: vos tenés que —aun teniendo tiempo de ensayar y de probar— solo con la lectura del texto, llegar con las ideas, los bocetos y que eso funcione. ¿Yo puedo ir a los ensayos a ver cómo fracasa el actor y no puedo probar una campera varias veces sin recibir mohines? Yo habilito esto porque vengo de ahí, de la actuación. El ensayo me sirve para probar, para fallar y en general salgo

muy fracasada en algunos momentos y pienso que está bueno eso. A mí no me angustia llevar cosas que no funcionen, porque si no pruebo, no me entero de las cosas nuevas que pueden aparecer y que pueden funcionar. En mi casa haciendo dibujitos no me va a salir, sino en el ensayo llevando, haciendo circular las prendas, probándolas en los cuerpos. No es nada caprichoso. Cuando uno está en los ensayos trabajando, las cosas son orgánicas aunque quizá no lleguen a funcionar. Es importante habilitar la situación de la prueba no solo como instancia creativa. Si vos estás ahí y no querés, finamente, no resolver tu problema nada más; si querés resolver tu problema con todos y de eso hablás, lo más probable es que tengas campo para laburar. Entonces cuando hago, luego exijo mi lugar. Yo también puedo probar y equivocarme y también hay que invertir plata en mí. Si se invierte plata en el pago de la sala de ensayo, ¿por qué no vamos a invertir en comprar una bolsa de ropa y probarla? Por suerte a mí me pasa un montón, puedo hacerlo, de hecho el vestuario de *Terrenal* sale de decir dame mil pesos porque mañana quiero ir a comprar ropa. Quiero comprar ropa negra, ¡qué sé yo si va a servir y no sé si la vamos a usar después! En verdad se usó mucha de esa ropa. Probamos una cantidad tremenda: iba metiendo un saco y –a lo bestia– con la aguja arriba del saco del actor iba achicando, modificando, cosas que pueden parecer bizarras, pero de ahí salió todo el trabajo de escala que se hizo sobre esa ropa: los cuellos están todos achicados, las sisas, está todo achicado en el diseño, no solo quedan cortos los pantalones y cortas las mangas, las solapas son pequeñas como los saquitos de comu-

nión de los niños. No salió en un dibujo, no salió de una idea. Fue algo que se fue armando sobre el cuerpo de los actores, probando, cortando, cosiendo. Las ideas en el teatro no importan mucho. Están, las probamos, pero se caen mucho, son solo ideas. Después siempre hay que ver si funcionan o no.

Es una zona problemática en el diseño de vestuario cuando el director incluye el componente de época en la puesta. Y los cuerpos en escena no dicen esa época ni a palos. Ese es un error muy común, o si no es error, pienso que necesita una observación recurrente; porque a veces, se pretenden generar verosímiles de época –yo lo hago mucho, Kartun lo hace mucho–, pero de la manera en que se mueven los actores hoy no condice con el imaginario de época que se quiere proponer, y cuando se empiezan a probar prendas con la intención de construir esos imaginarios, aparecen problemas de todo tipo: las prendas no se ven como deberían verse. Es muy difícil lograr siluetas de época porque las siluetas también fueron cambiando. La silueta ideal de cada una de las épocas tienen que ver con estructuras internas, con la arquitectura interna de esos vestuarios: en su momento, el miriñaque, el corsé, el polizón, la corsetería, pero también la forma y la sastrería y cómo están cortados esos trajes. Para hacer vestuario de época uno se da cuenta de que hay que trabajar con sastres muy buenos porque la sastrería de época es muy difícil y para lograr determinadas líneas hay que hacer muchas pruebas y utilizar textiles determinados. Y además, están los cuerpos y los movimientos: a veces las fotografías antiguas me sirven para mos-

trarle a los actores (en *Ala de criados* vimos muchas) cómo colocarse un sombrero, cómo pararse. El vestuarista tiene que hacer todo eso, no es solo tarea del actor. El vestuarista trabaja con todo ese material y si trabaja así, participa de la obra en su profundidad, es un lugar muy creativo que hace que uno se gane un lugar. Para mí es muy importante.

A veces los diseñadores de vestuario podemos resolver problemas específicos, aunque nuestro trabajo todo consiste en resolver problemas de manera creativa. Por ejemplo, a veces un texto se puede volver complicado, el actor no encuentra —por la propuesta que tiene ese texto— acciones específicas que le indiquen qué es lo que hay que hacer; el texto empieza a ponerse difícil para ser transitado por el actor (para decirlo de alguna manera). *El niño argentino*, por ejemplo, era una obra en verso, los monólogos tenían cierta extensión, y como yo era además la asistente de dirección estaba absolutamente presente en todo el proceso. En un momento le digo a Kartun —ya estábamos trabajando la puesta con la dialéctica del payaso blanco y del Tony que no estaba en principio en el texto—: ¿por qué no los sentamos en un lugar y que se empiece a maquillar como el payaso blanco? Esos pequeños detalles: abre el baulcito, saca el jaboncito, el espejo, el maquillaje, los bigotes, la boca... cinco o seis rasgos... Las áreas se interrelacionan. Después un dramaturgo puede que me pregunte: ¿pero de dónde saca todo esto? Y es lo bueno de trabajar con un director-dramaturgo: pensaremos de qué manera se puede habilitar, no hay nada caprichoso. En otro momento el protagonista tenía un pequeño texto en el que dice algo

así como que: “en una partida de póker que perdí en el camarín de tercera, que son músicos, actores, me quedé con el baúl”. Ese baúl entra a escena producto de esto y es el que contiene los elementos que después lo vemos utilizar. Ningún espectador va a decir: ¿de dónde salieron todos esos maquillajes?, ¿por qué están esos maquillajes en la bodega? Que el protagonista se maquille sale de pensar qué actividad pueden hacer los elementos en escena. Por ejemplo, con los estudiantes de danza hago mucho el ejercicio de hacer todo lo que se pueda con la ropa: vestirse, desvestirse, patear, escupir, doblar, dar..., eso para mí es un corpus para la escena. Otro ejercicio es respecto de lo que un cuerpo le puede hacer a otro: les digo como consigna que alguien desde una ventana los espía a ellos (una pareja) cuando se visten. A la consigna se suma de que no pueden usar las manos. Y surgen cosas muy interesantes, extrañas formas de poner y sacar prendas. Todo eso me va quedando como registro en la cabeza, como forma de incorporar posibilidades, de acumular otras experiencias.

Elijo el nombre de *Dramaturgia de la indumentaria* para el taller que doy porque la dramaturgia es el arte de componer *con-ponere*. Poner una cosa con otra. Tiene que ver con la definición que propone Eugenio Barba, creo que es en su libro *Quemar la casa* donde está esa idea. A mí me gusta buscarle títulos a los seminarios, me ayuda a organizarme acerca de qué estoy pensando. Imparto otro de escenografía que le he puesto *El orden de la mirada*. Recién ahora me estoy dando cuenta de cómo miro. *Dramaturgia de la indumentaria* sale de las charlas con Kartun, de la lectura

de *Quemar la casa*, de entender que hay dramaturgia en todos los órdenes de la escena, que los signos que produce el actor son una dramaturgia en paralelo a los textos que dice y que completa una cantidad de cosas que el texto no puede y que la palabra no diría porque no tiene cómo nombrar, porque en general, también hay una cuestión emocional desde lo visual que conforma el relato de la escena, su dramaturgia, su devenir, que se relaciona con lo que veo y lo que me va produciendo en el tiempo.

Y también *Dramaturgia de la indumentaria* por empezar a darle un valor. Tengo una preocupación verdadera por darle un valor a mi tarea, por darle un valor en la mirada de los otros, porque no es una tarea que está desvalorizada pero sí poco reflexionada. Hay muy poco escrito: lo que abundan son libros de historia de la indumentaria pero no acerca de lo que un diseñador de vestuario hace. El diseño de vestuario suele estar en un lugar menor, incluso en los contratos de los teatros. El escenógrafo gana un poco más —no importa si tienes más trayectoria o no—, es algo muy jerárquico, no está puesto en valor. Cuando además el trabajo físico y de presencia del diseñador de vestuario es infinitamente mayor al escenógrafo y al iluminador, porque estás trabajando el vestuario de varios actores, estás diseñando también accesorios. Para hacer un saco de sastrería tienes que ir a buscar la muestra de lana, de las entretelas distintas que van adentro, de los hilos, los botones, las hombreras, del rellenito... todo eso lleva un tiempo enorme. El vestuario tiene también zapatería, sombrerería, peluquería, maquillaje, accesorios, utilería de vestuario... Y además, está sobre el cuerpo de alguien que

te opina. Al iluminador nadie le dice nada, lo más que se le dice es: “no se me ve” pero al vestuarista todo el mundo le dice algo.

El vestuarista está acompañando del periplo existencial del personaje en la obra, es mucho el intercambio y todo el tiempo se está modificando y cambiando. No propicio esas obras en que está el personaje con un cigarrillo así de principio a fin. En la medida que puedo, propongo, soy de hacer la utilería del vestuario y la utilería pequeña, porque creo que ahí está “la papita” de lo que yo hago, no es lo mismo pender un cigarrillo con un encendedor que con unos fósforos porque toda la dinámica cambia. Y eso debe estar desde el principio porque si se lo damos veinte minutos antes y el actor está diciendo un texto mientras prende un cigarrillo, lo que hace la mano está en total conexión con lo que hace la cabeza, por tanto la rítmica de ese movimiento va a cambiar y va a afectar a la composición en su conjunto. Yo leo muchos textos que estudian partes del cuerpo: la mano, la cabeza, los tendones. El otro día me preguntaban: ¿qué hay que leer para ser vestuarista? Hay que leer un montón de cosas porque todas las áreas son pensadas. No puedes imaginar un vestuario sin darte cuenta de la cantidad de cosas que están sucediendo en el ensayo: la arquitectura del lugar en que se va a hacer —si tienes la suerte de estar ensayando ahí— o la música que empieza a aparecer, las sonoridades que producen esos cuerpos por las tensiones que manejan, los actores con sus diferentes códigos de actuación si los hubiera.



GABRIELA AURORA FERNÁNDEZ

4.

GONZALO DEMARÍA

“EN EL TEATRO EL AUTOR ES UN GRUPO DE GENTE”

“Ya no son los mismos tiempos, dioses y reyes podían ser héroes para los griegos pero hoy es gente que no tiene interés para nosotros, pienso. Han perdido el respeto, se han ganado eso. Para mí, los reyes son estos personajes. No solo para mí, para muchos dramaturgos gigantes que nos preceden. Ionesco en *El rey se muere* no habla de un rey, habla de un payaso. Estos son los equivalentes a los héroes: gente que resiste. No gente con poder. Entiendo que en esa época fueran interesantes, pero ya no lo son. En *Conurbano I* este tipo resiste en su departamento hasta el final y yo simpatizo enormemente con ese acto de resistencia de él. Y Miss Miller, asesina y todo, me parece una persona que resiste. Para mí son héroes. Hoy, son héroes. Alguien que se planta y dice “la palabra vale, existe” contra un mundo que se le pone en contra, para mí, ya es una especie de Medea”.¹⁰

— GONZALO DEMARÍA

10. Entrevista a Gonzalo Demaría por El Crítico Enmascarado, <http://www.actualidadartistica.com.ar/2014/06/teatro-entrevista-gonzalo-demaria-por.html>

Siempre digo que el teatro no es literatura, pero por otro lado, me reconozco una escritura muy sobre la palabra, con mucho trabajo allí, soy muy voraz lector, así que la idea de lo literario del teatro está presente en lo que escribo. Es una paradoja –insisto– porque tengo muy presente siempre que cuando un texto mío transita del papel al escenario va a ser otra cosa, incluso al punto de las reescrituras, que siempre son necesarias. Nunca un texto quedó tal cual, impoluto; ni yo mismo cuando dirijo soy respetuoso con lo que escribo, corrijo, corto, me tacho... Cuando dirige otro pienso que tiene que tener la libertad de trabajar sobre el texto, jamás se me ocurrió pensarlo como una falta de respeto porque también asumo que hay una confianza: nos hemos elegido como director y dramaturgo... entonces vuelvo a la paradoja, y es que no considero al teatro literatura, pero escribo como si lo fuera. Hay que pensar en un autor como Shakespeare, hay que saber que *Hamlet*, por ejemplo, esa obra emblemática, no tiene un texto original, tiene por lo menos tres versiones originales. Durante tiempo, todavía hoy los filólogos discuten cuál es el original. Todos los son. El caso es que Shakespeare, que era un hombre de teatro, tampoco tenía respeto por sus textos, los cambiaba de una temporada a otra: los cambiaba si se actuaba frente a la corte, si lo hacía en el Teatro El Globo, si tenía disponible a tal actor que podía decir determinados textos. ¿De esos *Hamlet* cuál sería el original? Los tres. ¡Cuánto menos apegados tenemos que estar entonces todos los demás!

Confieso que leía teatro antes más que ahora. Leí mucho teatro de muy chico,

muchísimo, los clásicos: todos. Leo todavía teatro, pero menos que otros géneros, que ensayo, por ejemplo. Y tengo baches en literatura de ficción contemporánea, lo confieso. Me gusta mucho la literatura medieval, creo que en el teatro medieval –volviendo a la literatura dramática– hay mucho que aprender: la fantasía, la libertad. Autores contemporáneos que para mí son los que están todavía muertos como Valle Inclán (me parece bastante reciente un autor como él) tiene una escritura que me hace pensar en la libertad del teatro medieval, en *Divinas palabras* por ejemplo, son impresionantes de leer sus didascalías. Ahí cito de memoria: “la bruja se sube al campanario de la iglesia y sobrevuela”... ¿Y cómo cree que se puede hacer esto? No importa, después lo resolverá el director o quien sea, pero es sin dudas una escritura teatral de mucha potencia. Insisto que mucha de esa libertad se la debemos a cuando el teatro se despega de la iglesia, de los llamados misterios y/o milagros –esas obras que se escenificaban en los atrios–. En las didascalías se observa al autor. Otro autor profuso en acotaciones es George Bernard Shaw. Y del lado opuesto uno tiene una obra muy exitosa como *Copenhague*, de Michael Frayn, que dirigió Carlos Gandolfo en 2002, que no tiene una sola didascalia; nunca se dice quién entra o quién sale; nunca se dice quiénes están hablando. Y es muy interesante como ejercicio escribir así también; no hay ubicación ni siquiera escuetamente, empieza con el diálogo. Así se conservan las obras de los grandes trágicos y comediógrafos griegos; no existían la didascalías, eran poemas que se leen corridos en los restos de papiros que se han encontrado.

Pienso en una obra como *La verdadera historia de San Ginés (Le Véritable Saint Genest)* del dramaturgo francés Jean de Rotrou, contemporáneo de Molière, porque me parece muy interesante el juego de teatro dentro del teatro que propone, que aunque es un dispositivo muy empleado, fue muy novedoso haberlo usado en el siglo XVII. En realidad, también es un recurso muy barroco. Sobre este tema también escribió una obra Lope de Vega, *Lo fingido verdadero*. Tratan el mismo tema, el de un actor romano que se convierte en escena, ocurre durante la persecución cristiana en el Imperio Romano; el actor tiene una especie de “llamado” haciendo una farsa contra los cristianos, escucha una especie de voz que lo hace desdoblarse en escena: por momentos habla el actor, habla el personaje, y en otra instancia, el santo... una especie de caja china. Suena muy moderno. Podría hacer listas de obras que me impresionaron y me impresionan. Escribo siempre acompañado de libros, de obras, mi casa tiene un espacio biblioteca, siento que además de compañía, son libros de referencia, me encantan los diccionarios de todo tipo de cosas. Todo el tiempo estoy buscando, cuando escribo también. Escribo con mi fantasía y de corrido pero todo el tiempo recurro a los libros.

El teatro es espectáculo, es lo que se ve en un escenario, y para eso contribuyen el director, los actores, los músicos. En mi opinión, se parte de un texto aunque no haya un texto, un teatro mudo, sin palabras, pero siempre hay un texto. Creo que es inútil discutirlo en términos de autoridad si bien tiene una raíz común, pero en el teatro el autor es un grupo de gente. El director también lo está firman-

do y lo está escribiendo cuando monta una pieza. Creo de todas maneras que hay épocas donde el texto tiene más importancia y otras en las que tiene menos importancia. Quizá mi decisión de escribir a veces en verso tiene más que ver con valorizar lo textual, valorizar la palabra porque en algún momento me sentí asfixiado por la superabundancia de un teatro en el que la palabra no importa o da lo mismo decirlo, o en cualquier situación un actor puede pensar “digo esto porque más o menos suena parecido”. Y no creo en eso, creo en otra cosa.

Será porque yo escribo, que en un momento se me prendió la lamparita: “si yo escribo en un verso perfectamente ritmado y rimado y con una estructura precisa, eso es imposible de soslayar o de cambiar”. Lo que no quiere decir que eso quede como una especie de Biblia. No me desdigo. El texto lo escribo en verso y hay una forma de decirlo, no se puede cambiar una palabra por otra porque sí, pero entiendo cuando en el caso de *Tarascones* que dirigió Ciro Zorzoli, él hizo unas muy inteligentes observaciones y lo pude ver en el juego con las actrices, y a partir de eso reescribí gran parte del final de la obra. Y hubo otros versos que corté y edité porque sé que la realidad del papel es otra en el escenario, pero con esa obra y otras que he escrito quise decir que no da lo mismo una palabra que la otra. Es mi forma de trabajo y es en lo que creo.

La maestra serial es un texto en prosa, pero también tiene una respiración muy particular y la escritura no se puede decir de otra forma ni en otro orden ni se puede sustituir una palabra por otra porque justamente es la historia de la locura de una persona y su lenguaje.

Y aquellos que hemos sido heridos por palabras por una persona o por otra, sabemos del valor que tienen las palabras y sabemos que en nosotros resonarán para siempre de esa forma.

He vivido procesos de investigación muy nutridos en los que confluyeron muchas áreas de estudio. Inicialmente tengo, quizá, un personaje o una anécdota o una idea o una imagen, pero no me lanzo a escribir de inmediato. Hay obras que me han tomado muchísimo tiempo porque estuvieron germinando en la cabeza años hasta que se me ordenó y encontré la forma. Después, cuando me pongo a trabajar, escribo a mano, no en computadora... por supuesto después sí, la voy tipeando y ahí corrijo ya sobre el impreso. Pero la primera escritura es a mano. Tengo la fantasía de que mi pensamiento fluye de otra forma con este movimiento, que si escribo directamente en el teclado, así que compro un cuaderno, alguna birome negra que corra fácil, a medio camino entre birome y lapicera, tomo notas, anoto fragmentos de diálogos que me vienen a la cabeza y leo.

Para *Tarascones* leí y releí el Siglo de Oro español no porque tuviera que ver. Investigué sobre perros y animales en general en un libro titulado *Los perritos bandidos*, de Silvia Urich, un libro reciente que habla de la protección a los animales desde Sarmiento hasta acá. Tengo entendido que es Sarmiento quien impulsa la Ley de Protección Animal con el doctor Ignacio Albarracín. Así que leo, tomo notas, investigo sobre lo que estoy escribiendo. En este caso, en este libro, aparece una mujer que presidía la Asociación de Protección Animal, y en verdad asesinaba a los

perros. La escritura en sí, una vez que estoy nutrido, corre sola, fluye.

Había leído la biografía de Fanny Navarro de César Maranghello y Andrés Insaurrealde y me había quedado la imagen del momento cuando le muestran la cabeza de Juan Duarte. La detienen para interrogarla sobre su vínculo con él (esto por supuesto, después del golpe a Perón y la llegada de la Revolución Libertadora) y es llevada puertas adentro del Congreso de la Nación. Se dice que en ese interrogatorio le muestran la cabeza de quien había sido su amante. Lógicamente enloqueció y ese detalle macabro es lo que me quedó en la cabeza. En los días de lectura de la biografía no lo escribí, pero con el tiempo se me fue formando la idea de una conversación de esta mujer aislada en su caserón de la calle Castex. No hay nada peor que una actriz retirada (no le puede pasar nada peor a una actriz que estar retirada), todavía ella con la necesidad de encarnar personajes, hablando en el aire con la cabeza de su amor en esta mansión vacía. Está mi decisión en *Deshonrada* de asimilar la referencia de *Antígona*, que Fanny Navarro había interpretado —la *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal en el teatro Cervantes, antes de la muerte de Juan Duarte—. Ella habla de una cabeza, el hermano en este caso, “estaba iluminada la cabeza de él con un balazo como una estrella”, que es la forma en que murió Duarte. Cuando lo leí me impresionó mucho pensar en ella que durante equis cantidad de noches había hablado, había actuado de y con esa cabeza, como una anticipación de lo que iba a pasar. Estaba servida la referencia a la obra de Marechal y a la tragedia de Sófocles.



GONZALO DEMARÍA



GONZALO DEMARÍA

Hablamos con Alfredo Arias que finalmente dirigió esta obra, *Deshonrada*: él, que ama el cine argentino y lo ha homenajeado en el mundo. A Arias le gustó mucho la idea de la obra y me sugirió concentrarla en el diálogo con la cabeza en el momento del interrogatorio. Y escribí *Deshonrada* de un tirón. La pieza tenía una necesidad de escritura así porque pasa en tiempo real; transcurre en la hora del interrogatorio, no hay escenas. Es un acto único, un diálogo, nunca mejor dicho, de dos. La actriz y el policía que la interroga.

La escribí rápidamente y de una sentada. Tuvimos la suerte o el talento de Alfredo

Arias para elegir a actores como Alejandra Radano y Marcos Montes que hicieron un trabajo como yo nunca vi. Fue un trabajo titánico, no solamente encarnaron los personajes sino que después la hicieron en francés, con una traducción de mi texto de René de Ceccatty. En París fueron ovacionados y el presidente de Francia, Francois Hollande, que fue a ver una función y les hizo una cena de festejo, se sorprendió por la excelente pronunciación de estos dos actores argentinos, pensaba que vivían allí; Radano y Montes trabajaron de una forma como nunca había visto.

Sangre, sudor y siliconas es una reescritura totalmente, una obra nueva que parte de la tragedia *Tito Andrónico*, de Shakespeare; quedan la anécdota y algunos personajes solamente y la escribí junto a Damián Dreizik. La historia se remonta a 1996, veinte años atrás, cuando Helena Tritek dirige mi obra *Nenucha, la envenenadora de Monserrat*. Al final del espectáculo había tres cadáveres en el escenario: la señora de la casa envenenaba a las tres amigas que caían muertas. Helena me advertía del problema de los muertos en escena, tenía veinticinco años en ese momento, y desde luego, muchísima menos experiencia, pero a mí no me importó y dispuse que esos personajes cayeran muertos. Ella entonces me recomienda leer *Tito Andrónico*: “ahí mueren todos”, me dijo. Y es verdad, es una obra truculenta y contra la norma; cuando la consulto me asombró no darme cuenta si era una comedia, una tragedia y eso me deslumbró. Me preguntaba todo el tiempo: “¿cómo la recibiría el público de aquella época y el de ahora?” Puntualmente

hay una escena a la que se le llama “La escena de la mosca” y que se pudiera contar así: el personaje de Tito es un general romano que vuelve victorioso de la guerra contra los godos pero en vez de ser premiado recibe solamente humillaciones, desaires. Se ve obligado a matar a uno de sus hijos y violan a una de sus hijas. Después de vivir aberraciones y de soportarlas llega un momento en que estalla, y es cuando alguien de su familia durante una comida pincha con un cuchillo una mosca cerca de su plato; entonces interviene violentamente para reclamar por qué se ha matado a esa mosca. Cuando uno lee esa escena escrita por Shakespeare no puede creer lo que está leyendo, no parece escrita “en serio”: parece parte de un *sketch* de Olmedo y Portales, aquel donde uno le contaba al otro una serie de desgracias: le entran a la casa, le violan a la mujer, le roban todo, sin embargo permanece impasible... hasta que uno de los ladrones le moja el pan en el huevo (habían estado comiendo milanesa a caballo) y entonces, por ese motivo, estalla... A mí me parecía que estaba leyendo algo así cuando me enfrenté a esa escena de *Tito Andrónico*. Y me surge la idea de escribir a partir de esa tragedia.

Entre las cosas más crueles que me venían a la cabeza era una clínica de cirugía estética que me parecía que era posible trasvasarla a ese universo. Leí mucho sobre el tema, busqué imágenes, fue una larga decantación, iba sumando lecturas y temas como el de las investigaciones genéticas. Diez años después, escribí una versión en verso que la estuvo por hacer Luciano Cáceres, que por suerte no se estrenó —y digo por suerte—, porque casi inmediatamente me pareció que era un

material muy plano, muy poco efectivo, que quedaba en el chiste de hacer *Tito Andrónico* en una clínica de cirugía estética. Me di cuenta de que había un problema de lenguaje, que había que darle espesura para que se impusiera sobre la anécdota; intenté hacer una escritura en verso blanco, una forma similar a la que escribía Shakespeare, muy diferente a la del Siglo de Oro español. El verso blanco es técnicamente el pentámetro yámbico de Shakespeare, una suerte de endecasílabo para el español sin rima. Pensé en hacer un ensayo de escritura sobre este tipo de verso y así la reescribí, me tomó mucho tiempo porque, además, el pentámetro yámbico tiene una acentuación particular, no son las once sílabas del endecasílabo sino que hay una especie de acento que seguir, así que fue muy difícil armar la nueva versión con esta acentuación pero me comencé a divertir. Me han dicho los que leyeron *Tito Andrónico* o vieron la película de Julie Taymor que la reconocen en mi obra. Muchas veces me preguntan sobre el universo femenino de mis textos, de las mujeres radicalizadas que suelen ser mis personajes, y en esta obra de Shakespeare pienso que hay una denuncia encarnada en Lavinia, con todas las agresiones y latrocinios que recibe.

El teatro de Shakespeare era/es muy musical, está la escritura en pentámetro yámbico que le otorga una sonoridad específica, un poco cantada. En *Macbeth* hay canciones: el número de las brujas era cantado, por ejemplo, y en *Sangre, sudor y siliconas*, esta reescritura que he hecho a partir de *Tito Andrónico*, quise conservar que los comentarios funcionasen como ironía y números musicales, un poco aparte de la acción y un poco divertimento.



GONZALO DEMARÍA

Me había anotado en Historia del Arte pero no me veía —con toda la disciplina que tengo para el estudio— en las aulas, ese tipo de rutina. Mi formación es muy autodidacta, de lector, fundamentalmente. Creo mucho en el estudio y en la formación académica, pero no creo que la escritura pueda enseñarse. El propio Mauricio Kartun, que además de un gran autor es un gran maestro, piensa que no se puede enseñar a escribir, en todo caso a orientar una escritura, a señalar algunos problemas. Yo tampoco creo que se aprenda a ser autor. Tomé el taller de Kartun ya habiendo estrenado en el Teatro Cervantes

En la jabonería (junto a Helena Tritek), quería hacer esa experiencia, sería 1998, 1999, era muy personal el taller entonces, fue una experiencia estupenda. A las cosas que ya sabía Kartun le puso nombre y fue revelador en otros sentidos; del taller salió *Don't cry Ceferino*, que después re-trabajé.

Uno aprende mucho viendo mucho teatro aquí y también fuera, viajando. Acá tenemos un sistema muy endogámico y nutre mucho ver teatro en otras partes. Mi experiencia internacional no ha sido —como le ocurre a la mayor parte de mis colegas— participando con una obra en festivales internacionales (una sola vez ocurrió con *El cordero de ojos azules*, que dirigió Luciano Cáceres, en el Festival de Manizales, en Colombia), sino con producciones que nacieron afuera, algunas de esas obras no se han visto en Argentina, como *Mambo místico*, por ejemplo, protagonizada por Marilú Marini.

En la casa donde nací y me crié había una gran biblioteca. Soy hijo de abogados pero tenían y habían heredado una habitación biblioteca. Ahí empecé a leer, a descubrir de muy chico a Edgar Allan Poe que me impresionó enormemente. No es que hubiera mucho libro de teatro en esa biblioteca, pienso que habría muy poco, pero ese poco me llamó mucho la atención: el formato, el poner los nombres de los personajes, las líneas de diálogo... Y empecé a escribir obritas de teatro estando en la primaria para un acto del 25 de mayo; la maestra me propuso co-escribir una obra y yo me sentí ya escritor, actué del Virrey Cisneros y después, ya en el secundario, cuando mi viejo ve que iba más en serio con esto de escribir y llenar cuader-

nos con obras de teatro, le consultó a Tito Cossa, antiguo compañero suyo, si podía leer lo que estaba escribiendo. Y Tito fue muy generoso conmigo porque me citó —como si yo fuera un adulto—, no recuerdo en detalle todo lo que me dijo pero sí me preguntó (cosa que nos vuelve a remitir a los libros): “¿vos qué leíste de teatro?”. Le nombré a Molière, a Bernard Shaw... , “¿qué es lo más moderno que leíste?”, Bernard Shaw, le respondo. “Hay un teatro después... , Samuel Beckett, por ejemplo”. Y eso me hizo pensar en todo lo que me faltaba por leer, en todo lo que creía que yo estaba inventando y que ya había sido escrito, pero sobre todo, me dio confianza porque él me trató como a un escritor aunque yo tendría quince años. Le debo ese impulso a Tito Cossa.

Insisto en que el teatro no es literatura e insisto en la pregunta tan manida que siempre subsiste: ¿y entonces, qué es el teatro, entre otras cosas, además de que se mira, se escucha? Y como me interesa tanto trabajar sobre la palabra, y como las palabras tienen sonidos y música, un poco dicho en general: el teatro es música siempre. Recordemos que el teatro griego era cantado, pertenecemos a esa tradición.

Cuando escribo soy libre, es la lección Valle Inclán que mencionaba antes: me subo al campanario y me tiro, no me tiene que importar quién resuelve eso; y cuando dirijo no lo soy para nada. A veces suena a tortura dirigir para mí, y me he dicho en algún momento: “¿para qué me metí en esto?”, “¿para qué lo estoy haciendo?”. Evidentemente es porque tengo una necesidad sobre el mate-

rial, es porque todavía me queda algo por decir por fuera de la escritura. No me considero un director; mi amigo Luciano Cáceres cuando me escucha decir esto se enoja y me dice: “¡no podés decir eso a esta altura!”. Lo digo no con falsa modestia sino porque me considero un autor, una persona que escribe y que, eventualmente, puede dirigir, y sé que lo hago razonablemente bien, pero no elijo dirigir. Hasta hoy no dirigí textos que no fueran míos, no porque no me atraigan ciertos textos, como el de Jean de Rotrou del que hablé antes, sino porque tengo mucho respeto al trabajo de dirección. Elijo dirigir algunos de mis textos por esta sensación que a veces me queda: esas otras cosas para decir del material, y también porque me cuestiono: “¿quién va a hacer esto si no? Me ha pasado —pensando en estos roles— que la diferencia se me hace más entre la soledad y la compañía porque repito que no me apegó al papel si veo que no funcionan en el escenario las propuestas del texto, no tengo ningún problema en cortar, lo hago incluso ya en la instancia del espectáculo. Por ejemplo, *Conurbano I*, que fue una muy buena experiencia artística y de público más que fantástica, al segundo año de funciones la empecé a cortar de nuevo y a modificarla sobre lo ya probado, cuando lo más común en esos casos sería repetir lo que ya se hizo. Negociación entre personas, no me gusta tiranizar a los actores, así que me gusta trabajar en un clima de armonía, y poder después ir a comer todos juntos o a tomar una copa de vino en paz y no mirarnos con odio.

5.

CONVERSACIÓN CON INGRID PELICORI, JUAN PARODI Y GABRIEL COSOY

“LA PALABRA ESCRITA TIENE MÁRGENES, TIENE FRONTERAS, Y EN LA ORALIDAD ESO NO ESTÁ”

“Esa música que es la voz, pura presencia de sonidos, se muestra ahora en relación con el lenguaje, con el sentido. Es el contenido lo que da forma (informa) a la voz. Personalmente, me sentí siempre atraída por la cuestión del decir; esto es, lo que le hace la voz a la palabra, cómo la revela, la desoculta, la ilumina, permite que el sentido fulgure. Pero la voz es también la posibilidad de penetrar en la palabra y ofrecer su misterio, su espesor, sus oscuras huellas, su reminiscencia. Y porque ofrece el misterio de las palabras, ofrece también su sombra, lo que la palabra vela, el enigma del silencio. En la voz se inscribe también todo lo no dicho, incluso lo que nunca podría decirse. Y se inscribe como ritmo, como temperatura, como aire que baila. Algo queda latiendo entre el sentido y el enigma.” [...] Decir también es tocar. Al otro. A los límites del lenguaje.”¹¹

11. Ingrid Pelicori, Pensar la voz – una perspectiva actoral, en Cristina Banegas (org.), Caligrafía de la voz, Leviatán, Buenos Aires, 2007. Disponible en <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/viewFile/54991/33493>

En los últimos años se ha “instalado” un repertorio de espectáculos que parte de la literatura no teatral, y más específicamente de la poesía, para explorar nuevas textualidades, poéticas de actuación, espacialidades y vínculos con la palabra más metafóricos, desde la escena misma, pero también desde la recepción del espectador.

¿Qué hace la palabra en el teatro cuando proviene del poema? ¿Tendencia solamente o persistente utopía? ¿Ofensiva contra la parodia, contra el mandato de la ficción, del deber de contar una historia? ¿Pero la poesía en estos casos, no termina por crear necesariamente nuevas ficciones, tramas? ¿Qué nos pueden estar diciendo esta serie de obras inspiradas en la escritura de la poesía? ¿Este tipo de obras configura un nuevo espectador? ¿Fuga y fijeza del fenómeno underground? ¿Nostalgia? ¿Qué dice el teatro entonces?

INGRID PELICORI

Toda la vida tuve mucho gusto por la poesía, es lo primero que tiene que ocurrir para que uno quiera hacer espectáculos de poesía. Desde chica fui muy lectora de poesía, todo mi entorno familiar, mi padre Ernesto Bianco hizo espectáculos de poesía, muchas actividades alrededor de la poesía, hay discos grabados con él leyendo poemas, recuerdo también los discos de Nati Mistral. No solo es el gusto por la poesía sino por la voz, el gusto por la oralidad de la poesía, por la poesía en la voz, por lo que las palabras revelan de la poesía, porque pienso que revelan eso y algo más o algo menos, porque si es algo menos lo revelará otra vez una zona más invisible que aparece en la temperatura de una voz que estaba y no estaba en la poesía, en el poema.

Me ha tocado desde muy joven hacer presentaciones de libros, lecturas, hice muy tempranamente con Horacio Peña un espectáculo que se llamaba *Martes erótico*, que consistía en que durante una cena nosotros leíamos tres bloques de literatura erótica. Habíamos armado nosotros la dramaturgia y lo dirigió Rubén Szchumacher, pero era fundamentalmente una lectura entre plato y plato.

La primera vez que hice un espectáculo que no tenía que ver con la lectura fue *Ahora somos todos negros*, dirigido por Leonor Manso y estrenado en el Centro Cultural de la Cooperación en 2004. Nos preguntábamos entonces qué textos poéticos nos gustaría hacer, y encontramos muchos relativos a la crisis de 2001 y 2002 y, particularmente, nos gustaron un libro de Diana Bellesi y otro de Susana Villalba; el proceso devino en un espectáculo todo de poesía escrita por mujeres vivas argentinas. Y de ahí se articuló el siguiente rasgo que caracterizó a esa experiencia: la necesidad de darle un poco más de resonancia a la poesía que se escribe actualmente en nuestro país, porque pasa que se lee poca poesía, y cuando se lee, se tiende a leer a los muy consagrados y a los clásicos. En el proceso nos interesó trabajar con poesía que se estaba escribiendo en ese tiempo; entonces a los textos de Bellesi y Villalba sumamos otros de Andi Nachón, Paula Jiménez y Claudia Masin. También sentíamos que nuestro país había pasado por momentos muy poderosos e importantes que el teatro a veces no termina por contar, se demora más en poder contar. El teatro teme, ante hechos históricos tan recientes, ponerse literal, siente que no resulta, pero la poesía inmediatamente es testigo de su tiempo, da testimonio, y lo dice de una



INGRID PELICORI



GABRIEL COSOY

manera muy conmovedora. Sentimos la necesidad de difundir la poesía de acá; nos dimos cuenta con este espectáculo, en el proceso de selección de los textos, que la poesía puede hablar antes que el teatro de algunas cosas.

JUAN PARODI

Mi cercanía con la poesía siempre fue desde la lectura. Cuando comencé a hacer teatro no apareció la posibilidad de trabajar con materiales poéticos, textos poéticos o con poetas, hasta que surge el proyecto de hacer *Rosa brillando*, a partir de la poética y de la obra de la uruguayaya Marosa di Giorgio, y por mu-

chos motivos, siento que ese trabajo —no solo por lo que ocurrió después con la obra terminada, sino por el proceso de creación mismo— modificó mucho mi forma de trabajar. Y no necesariamente porque volviera a trabajar con poesía, con textos poéticos, sino por la experimentación tan grande que permitió la textualidad de Marosa, que nunca antes me había sucedido. Después, volví a trabajar con poesía en el ciclo *Poesía argentina en escena*, organizado por el teatro Cervantes en 2015. Soy un director que no es autor, aunque me pongo a trabajar con los textos no me siento a escribir y no me considero autor. Lo que ha pasado en los últimos años, al haber tantos dramaturgos que dirigen sus propios textos, es que los que no escribimos estamos siempre buscando otros motivos, y en ese sentido encontrar la poesía como provocación, como estímulo, fue algo increíble para mí, muy revelador. Fue una sensación de gran abismo porque di Giorgio tiene mucha obra, había mucho material para investigar, y por un lado es interesante pero por otro, implicaba tomar decisiones sobre qué elegir, qué no elegir. Eso lo coloca a uno en la paradoja de tener mucha libertad pero también en la necesidad de decidir un camino. Ella además fue una poeta que se conoció mucho en Buenos Aires en los años 80 en el teatro *under* a través de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, y aparecía muy ligada a la expresividad que ellos tenían escénicamente. Me tocaba entonces tener mucha claridad sobre qué mirada nueva aportar a ese material poético, y me costó mucho despegarme de lo que había alcanzado a ver (hay filmaciones de aquella época que se pueden ver). Pero en verdad el tipo de

acercamiento que había hecho el teatro *under* no me resultaba cercano y tampoco tenía que ver con lo que quería hacer, con mi opinión, digamos, de la poesía de Marosa.

Como director sentía que la palabra escrita tiene márgenes, tiene fronteras, y en la oralidad eso no está. El gran fantasma que nos aparece a los directores cuando llevamos a escena textos poéticos es: ¿cómo no volvernos representativos de eso?, ¿cómo encontrar caminos paralelos?, ¿qué resonancias tienen esos poemas que en definitiva no están contando lo que está ocurriendo? Dicen eso y mucho más, como la frase de Alejandra Pizarnik: “Cada palabra dice lo que dice y además más y otra cosa”. Desde la dirección creo que es el trabajo más arduo, el de encontrar ese otro camino que propone la poesía: está el cuerpo del poema, está la palabra —que es lo importante— pero está también el desafío de cómo generar poesía con otros elementos que son teatrales, porque el teatro tiene sus propios recursos. Algo que fue pensado para ser leído en soledad, o en el formato libro, de pronto uno lo toma y lo convierte en un hecho escénico para ser compartido.

GABRIEL COSOY

También empecé como un gran lector de poesía, desde muy chico, y en mi casa se compraban discos de poesía grabados con actores y poetas, y en ese tiempo era usual escuchar poesía leída con cierta cadencia, con cierto ritmo, con cierta solemnidad. Uno siente que la palabra escrita genera un temor, un respeto porque no está en el aire. Entonces empecé por ese lugar doble: por el de la lectura y por el de la escucha de la poesía. Tuve la posibilidad de ver espectáculos como

Andar por los aires y *Andar por los fuegos*, de Inda Ledesma... los actores de esa generación tenían una vocación de trabajo con la palabra: Alicia Berdaxágar, Alfredo Alcón... Y antes, Berta Singerman.

Tuve una excelente profesora de literatura en la secundaria pública en la ciudad de Buenos Aires, que me abrió las puertas al poeta español Francisco de Quevedo, del que me enamoré. Mientras más sucio, burdo, se ponía Quevedo, más me interesaba su condición de clásico; y esas lecturas y esas escuchas fueron constituyendo un lugar a la par que el teatro porque para mí si hay un tema que me interesa indagar y producir es esa contradicción: el teatro es carnal, el teatro son sujetos de carne y hueso con determinada voz, sujetos que sudan, que respiran, y la poesía parecería que no. La poesía parecería que está en un lugar sublime. Desde el romanticismo la vemos en torre de marfil, y siempre me pareció que había algo ahí que iba a hacer chispas, que si se ponía a friccionar iban a salir chispas y de las chispas sale el fuego.

INGRID PELICORI

En el origen, la poesía y el teatro están juntos; de algún modo se siguen reclamando.

GABRIEL COSOY

La poesía es el género literario que está más relacionado con un esfuerzo corporal. Nosotros, para hablar, ponemos en funcionamiento una gran cantidad de órganos y músculos, y la poesía nos propone que esos sonidos salgan de una manera distinta. Quiero decir: uno puede pensar al lenguaje como un sistema concebido para comunicarnos, y si hay algo subversivo del lenguaje como sistema de



JUAN PARODI

comunicación, es la poesía. Y en esa subversión aparece el hombre, la dimensión humana, que es de lo que habla el teatro. Y no puede hablar de otra cosa así hable de perros en la luna; el teatro habla de los problemas de los seres humanos. Y que la poesía permita eso es detonar el sentido, y hacer detonar el sentido es ponernos a mirar las cosas de otra manera, a no llevarnos tan bien con la realidad (que además es una construcción), y a darnos cuenta de que hay algo más de lo nominado. O sea, parecería que en el lenguaje existe lo que parece ser llamado, nominado

(a lo que le podemos poner un nombre), ¿y a lo que no le podemos poner un nombre? Y ese es territorio de la actuación.

INGRID PELICORI

Pienso en un poema de Paul Celan que dice: “Habla / Pero no escindas el No del Sí. / Posibilidad de las imposibilidades. / Da a tu sentencia también el sentido: / Dale la sombra.” Es darle sombra.

GABRIEL COSOY

Dramaturgos como Chéjov, como Strindberg o Ibsen, pensaríamos que “dan sombra” porque los personajes ya no saben lo que quieren, porque no son más roles, sino que viven en estados más de confusión, de incertidumbre. Aparecen estas sombras junto a la luz eléctrica, que en el teatro permite que la iluminación se achique; que toda la luz le dé a un actor, por ejemplo, mientras todo el resto, incluido el público, queda a oscuras.

JUAN PARODI

Y que se haga de noche aunque afuera sea de día.

GABRIEL COSOY

Y nace la dirección de actores porque hay que hablar de todo lo que no tiene palabras, de lo que no se ve: lo que está oculto y es lo que luego va a sostener una actuación. Me pareció que eso era poesía también.

NARA MANSUR

En 2015 el teatro Cervantes se acerca a la poesía con el ciclo de semimontados *Poesía argentina en escena* del que Gabriel Cosoy fue su curador, Juan Parodi uno de los directo-

res invitados e Ingrid Pelicori actuó en *El tiempo abundante de la noche*, que dirigió Analía Fedra García a partir del tema *Las figuras existenciales*. ¿Cómo fue esta experiencia?

GABRIEL COSOY

Fui asesor de la gestión de Rubens Correa y aunque todavía trabajo en la institución, hay otro equipo del que ya no formo parte. Todo nace de una propuesta que nos hace el Ministerio de Educación, que dirigía Alberto Sileoni, de armar a partir de la poesía, una serie de *spots* para el canal Encuentro. El proyecto no se llega a concretar pero yo en ese intervalo había contactado a Américo Cristófalo, poeta y vicedecano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y me propone hacer una antología temática. Américo, junto a Luciana Del Gizzo y Facundo Ruiz, preparan esta selección para ser llevada a escena: poesía sobre el amor, el trabajo, la guerra, la ciudad, el río, los paisajes, los viajes, la violencia, el exilio, la política... hasta llegar a doce. Entonces me tocó convencer a los directores del teatro para hacer este ciclo buscando maridar los textos, las temáticas y los directores. Y que en ese maridaje apareciera algo sin ninguna pretensión previa de bajada de línea al tratarse de un teatro estatal, nacional, sino todo lo contrario: la idea que el Estado proponía este ciclo como experimentación, con la posibilidad de que saliera mal, por ejemplo. No significaba un riesgo económico porque no fue costoso.

JUAN PARODI

Esta experiencia fue el caso inverso a lo que explicaba que me había ocurrido con la poe-

sía de Marosa di Giorgio. El espectáculo lo titulamos *Todos los paisajes nos hacen pequeños* y el tema asignado fue “La ciudad y las ciudades: el centro y los barrios”. Había disponibles una cantidad copiosa de poemas con los que había que trabajar, poemas de distintos autores argentinos, en la Sala Trinidad Guevara, siempre la misma sala para todos los espectáculos del ciclo, una misma espacialidad, también con una cantidad fija de actores y una misma iluminación. Lo que se creaba tenía que ver con todo lo anterior. Situaciones concretas que a la hora de llevar los textos a escena determinaban el laburo. Viendo el trabajo de otros directores invitados uno reconocía enfoques, resoluciones muy diferentes, miradas muy diversas también a la poesía. Cada obra fue muy rica por separado pero, a su vez, el ciclo como totalidad también lo fue. Siempre pensé que es el tipo de proyecto (ciclo) que debería circular por todo el país y estar en temporada permanente.

GABRIEL COSOY

Se había pensado que circulara por las escuelas porque eran espectáculos breves, de poquísima complejidad técnica, muy fácilmente escenificables en espacios como el de los centros escolares, pero después esa idea no prosperó.

JUAN PARODI

Algo para destacar es que fuimos convocados doce directores¹² que no tenemos acceso al teatro oficial, como en mi caso. Esto parece muy periférico a lo otro pero no, tenía que ver con lo interesante de la propuesta: se armaba también un ciclo de directores que trabajamos en otros ámbitos con ese tipo de

12. El ciclo Poesía argentina en escena estuvo integrado por Legión, de Luis Cano, a partir del tema “Los idiomas de los argentinos”; Noche en el río, de Tatiana Santana (“El desierto, la llanura, el campo y el río”; Todos los paisajes nos hacen pequeños; de Juan Parodi (“La ciudad y las ciudades: el centro y los barrios”); Rubio amor, de Maruja Bustamante (“El amor”); Las rapsodas van a Marte, de Nahuel Cano (“Las Poéticas”); El tiempo abundante de la noche, de Analía Fedra García (“Las figuras existenciales”); Entre cadáveres y ausencias, de Marcelo Savignone (“La guerra y la violencia”); Ensayo para palabra dicha, de Manuel Santos Iñurrieta (“La política”); ¿Adónde voy? / Viajes y exilio, de Diego Starosta (“El exilio y los viajes”); El deslome y la fatiga, de Mariana Chaud (“El trabajo”); Los viajeros, de Diego Faturos (“Los paisajes”); y Lengua la traba, de Gustavo Tarrío (“La traducción, la tradición y los cruces”).



INGRID PELICORI

material en una de las salas de nuestro único teatro nacional.

NARA MANSUR

¡Cuando la política cultural nos sorprende con gestos poéticos!
Hablemos ahora de los procesos, de los poetas, de los textos con los que han trabajado.
¿Qué les ha interesado de esa poesía?

INGRID PELICORI

En los espectáculos que mencioné antes:
Martes erótico y *Ahora somos todos negros*, y tam-

bién en *Absorta y desnuda*, con textos de Leonor García Hernando, que dirigió Mariano Dossena, había una unidad temática. Pienso que si hacés un espectáculo teatral a partir de la poesía tienes que conducir la escucha. Si hacés una simple superposición de poemas puede que el que escucha se canse o se disperse, entonces hay que conducir esa escucha, a veces se logra porque es el universo de un mismo poeta o porque se trata de una misma temática. Muchas veces he participado de las dramaturgias de estos espectáculos y el desafío es ver cómo se va desplegando un tema, cómo van cambiando los climas, cómo se pasa de un clima gracioso a un tema más sensible o doloroso. Conducir la escucha, de modo que se pueda acompañar, que pueda entrar el que está del otro lado; lo hicimos con los textos de Leonor García Hernando, con Borges, por ejemplo, en varias ocasiones.

En relación a la idea de antología temática me gustaría recordar una experiencia que compartí con Susana Villalba conduciendo un programa de radio de la Biblioteca Nacional llamado *Antología de aire*, que todavía se puede oír por internet porque estuvo mucho tiempo disponible en la página de la institución. En la primera parte del programa yo leía poemas de doce autores argentinos e internacionales, de todas las épocas, siempre organizados por temáticas, las que fuera: amor, animales, supermercado, etc. Y el proceso de lectura voraz y de selección fue muy apasionante y complicado porque debíamos encontrar cada semana poetas distintos, poetas que nos conmovieran, que en medio del proceso de investigación y armado de los programas nos hicieran detenernos y elegirlos.

Con Leonor García Hernando ya había trabajado para *Los poetas de Mascaró* que también dirigió Leonor Manso. En ese espectáculo habíamos elegido textos relacionados con la dictadura, porque era una generación que estaba contando su experiencia de ese tiempo desde la voz no de los secuestrados ni desaparecidos sino de los sobrevivientes, de los que fuimos atravesados en nuestra juventud por la dictadura. Haciendo *Los poetas de Mascaró* nos encontramos con la poesía de Leonor y pensamos que era una poeta para hacer algo más con ella, para darle mayor difusión, y por eso hicimos *Absorta y desnuda*, como un homenaje, y llevando a escena otro tipo de poemas de los que antes habíamos dado a conocer de ella. El desafío fue darle unidad al mundo de una poeta porque creo que la belleza, al hablar del dolor, nos redime también de ese dolor.

NARA MANSUR

En relación a la idea de conducir la escucha, ¿qué reglas o particularidades son esas que el teatro sigue teniendo y que cuando se toman textos provenientes de la poesía hay que acordar, re-ver? ¿Cómo se asocian elementos tales como personaje, acción, espacio, tiempo? ¿Se convierten en otras instancias, como presencias, voces, figuras, atmósferas? ¿Cómo narrar esos recorridos, traducciones, equivalencias? ¿Y el vínculo con el espectador?

JUAN PARODI

En los inicios del proceso de *Rosa brillando* era una gran incertidumbre para Vanesa Maja –la actriz del unipersonal– y para mí, el presente escénico del material, o la idea del personaje: ¿quién dice esto?, ¿el personaje, la actriz? Investigamos mucho sobre Marosa, la

autora; leíamos reportajes, y cada respuesta que daba era un poema más; le preguntaban, por ejemplo, ¿cuál ha sido el gran amor de su vida?, y ella respondía: “el bolero de Ravel”. Imagínense todo el material que había para investigar en un registro como la entrevista; en una de esas entrevistas encontramos una palabra que ella acuñó, que es ‘recitatriz’ (una mezcla de actriz y recitadora), y eso nos iluminó mucho el trabajo escénico que estábamos armando. A partir de ahí Vanesa era una recitatriz. Y después, empezaban a aparecer las asociaciones: “yo vi a un adolescente”, “vi a una mujer grande”..., lo que el espectador va armando en su cabeza, pero para nosotros ese término, esa palabra imaginada por la propia autora nos trajo una verdad, un presente: “Va a ser una recitatriz que está contando sus textos”. Después vino una unidad muy importante que es la relacionada con las temáticas, con etapas de la vida, que nos sirvió para armar el entramado del espectáculo. Pero, fundamentalmente, el presente era el de la recitatriz, una mezcla de recitadora, actriz y algún personaje que vinculaba a alguna otra persona con Marosa di Giorgio.

GABRIEL COSOY

Previo a este ciclo que coordiné en el teatro Cervantes en 2015, en los años 90 organizaba una actividad mensual en Paraná, donde residía, que se llamaba Circo de Poesía, y era un circo con pistas. En cada pista, una poesía *ad hoc*. Por ejemplo, una de las pistas era la peluquería. Habíamos conseguido cuatro antiguos secadores de pie e investigamos en las antiguas revistas femeninas los poemas para mujeres que aparecían publicados..., una de las revistas consultadas fue *Vosotras...*, a partir



GABRIEL COSOY

de esto planteamos un gesto paródico que conducía a un tipo de actuación determinada: un tipo de encuentro de personajes femeninos que en vez de conversar de lo que hicieron los nenes y del fin de semana se hablaban y se respondían con fragmentos de poemas sacados de estas revistas. En el teatro aparece siempre —y en la actuación— una estructura oculta que sostiene al actor, que sobre ese texto hay un meta-texto o un subtexto, hay distintas variantes de denominación, que sostienen la actitud —lo actitudinal—, y que le dan a la palabra dicha un sentido que tal vez no es el primero que uno advierte en el texto cuando lo lee.

JUAN PARODI

Son muy distintas opciones, no hay reglas fijas. Vi toda la gama de espectáculos de poesía, y si están bien hechos, todas pueden funcionar. Una vez que se arma el espectáculo, ya es un elemento del teatro. Uno puede querer dar cierta relevancia a la palabra y retirar un poco al actor, a la actuación y simplemente permitir que esa palabra resuene lo más posible y genere resonancias. O puede utilizarla como un elemento más dentro de un espectáculo teatral. La gama es muy amplia y variada. No hay reglas, depende de cada material. Personalmente, como me gusta tanto la poesía no me gusta sobrecargarla de actuación o llevarla a decir “otras cosas”, es un gusto personal en el hacer, me parece que entra en juego esto porque me interesa particularmente trabajar en el orden de lo visual, qué imagen tiene eso. Cómo se ve la poesía de determinado autor en el teatro. Pero cuando soy espectador de este tipo de obras no tengo ideas preconcebidas de lo que está bien o está mal.

INGRID PELICORI

Sin embargo, del otro lado, por ejemplo, un espectáculo como *Tuñón (esquinas y banderas)* de Horacio Roca, con textos de Raúl González Tuñón, era de una gran austeridad; estaba ordenado en orden cronológico, como alguien que va contando su vida, y resultaba muy bueno también. No hay reglas.

NARA MANSUR

Circula mucho, fundamentalmente en los talleres de escritura, la idea de pensar la dramaturgia como narrativa o en una proximidad mayor con este género literario que con la poesía. ¿Cómo han vivido estas relaciones y cruces?

INGRID PELICORI

El teatro, en comparación con el cine y otras artes, es donde el actor está más cerca del elemento poético y donde se da la posibilidad más intensa de explorar la palabra porque se corre del naturalismo, o se puede correr al menos. Lo que ha sucedido en los últimos tiempos es que a la palabra se la ha despojado de esa trascendencia y se ha vuelto excesivamente naturalista y pedestre. Y este tipo de experiencias, que parten de la poesía, quieren permitirle a la palabra ser otra cosa. En el caso de la poesía el actor debe encontrar alguna respiración posible, que quizá no es la original.

GABRIEL COSOY

La poesía exige otros procedimientos: correrse del naturalismo, del coloquialismo. En el libro *Las vueltas del río*, de Hugo Gola, sobre Juan L. Ortiz y Juan José Saer, una de las ideas que expresa Saer aquí es que

la poesía provoca un proceso de extrañamiento porque la poesía “es naturaleza y no lenguaje”. Y si es naturaleza, hay algo de lo humano interesado, como atravesado. Me permite entonces emparentarla con el cuerpo, con la actuación.

NARA MANSUR

¿Se pueden entrenar modalidades de actuación específicas más cercanas a la enunciación de la poesía?

INGRID PELICORI

Cuando era chica se estudiaba declamación con Blanca de la Vega, pero ya mi generación no pasó por esa experiencia. Nunca he dado clases de nada excepto una vez que di “de decir poesía en voz alta” porque había leído textos de San Juan de la Cruz en la presentación del libro de un amigo psicoanalista y al finalizar, se me acercó una psicóloga para pedirme que le enseñara “eso”, a “hacer eso”... para mí fue muy bueno, la mayoría de los alumnos eran psicólogos. Más tarde escribí un artículo para el libro *Caligrafía de la voz*, en el que también hay textos de Cristina Banegas, Liliana Herrero y María Inés Aldaburu, porque la voz en el trabajo del actor es algo que siempre me ronda; quizá hasta por razones familiares: desde muy chica estuve bañada por las voces, las palabras, los poemas. Algo pude transmitir. Algo he podido transmitir. Me parece un universo hermosísimo.

No se me ocurre un entrenamiento: como todo entrenamiento tiene que ver con el deseo, tiene que ver con cómo uno atendió a eso que vio y lo conmovió –le doy mucha importancia a atender–; el deseo recorta lo que uno

atiende, se te impregna, te enseña, y después con eso cada uno hace su propia experiencia.

JUAN PARODI

En el hacer, en el desafío y en la oportunidad: en ese sentido el material poético brinda una gran oportunidad, da una gran libertad –más que la que te da un texto teatral que fue pensado para ese fin–; el material poético en mi caso fue más del orden del atrevimiento: qué poder elaborar a partir de un material de los que habitualmente no tenemos a mano.

Este año estrenamos *Dulce amargo*, sobre la poesía de Safo, una investigación de Daniela Horovitz, y antes había dirigido *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig y *Banquete de palabras*, sobre textos de Isabel Allende, Rohal Dall Isak Dinessen y Laura Esquivel.

No me siento a escribir pero, por ejemplo, *Boquitas...* fue un gran trabajo de adaptación de la novela en el que había que versionar y adaptar. Y en el caso de Safo también; es una poeta de la antigüedad que está dialogando con el presente. Y tenía que hacer eso mismo desde la dirección, es lo que más me importa. ¿Qué mirada contemporánea tener sobre esos autores? Me permite y me interesa mucho trabajar una idea de urdimbre. En *Rosa brillando* las palabras del espectáculo eran las palabras de Marosa pero no en el orden que ellas las había colocado y en los tiempos que ella lo escribió, ni trasladamos un poema todo entero. Hay alteraciones del tiempo, de los puntos de vista; se modificaron algunos tiempos verbales del pasado al presente porque preferíamos que la obra esté ocurriendo en el aquí y ahora; también hubo un trabajo de mucha edición y mezcla en los momentos en que se enumeraban nombres de mujeres



JUAN PARODI

y de flores: todos esos nombres son los que aparecen en los textos originales.

NARA MANSUR

Siempre hay un nuevo texto que es creado por quienes hacen la dramaturgia, la dirección. Un nuevo texto que es también un nuevo poema, puede “leerse” así también.

INGRID PELICORI

Y decirlo. Por la idea de interpretación, de la actuación: intermediar; por la voz entre el autor y el público, entre el autor y el actor.

NARA MANSUR

¿Qué es el actor ahí: un médium, un vehículo, el que conduce la ceremonia?

INGRID PELICORI

Un testigo...

JUAN PARODI

O todas esas cosas...

NARA MANSUR

¿Cómo se imaginan al espectador y cómo se plantea este vínculo, qué hace la palabra y al encuentro en estas experiencias?

INGRID PELICORI

Uno busca un espectador particular, que permita la entrada a una intimidad, a un tiempo particular; no es cualquier espectador. Cuando uno cuenta que hace un espectáculo de poesía la gente te responde: “qué lindo, qué lindo... voy otro día”. Si es de Borges más... pero a veces pasa a la inversa: viene alguien por compromiso, arrastrado, no sabemos cómo fue finalmente, y te dice: “che, yo pen-

saba que no me gustaba la poesía, pensaba que era otra cosa”. Depende de cómo esté armado el espectáculo, es importante no abrumarlo, no machacar sobre un mismo tono, sino airearlo, integrarlo, acompañarlo. La poesía es algo maravilloso, si tiene algo de sensibilidad el espectador sale diciendo que quiere leer poesía, que es parte de lo hermoso de hacer espectáculos de poesía. A veces hay prejuicios, que si la poesía es vieja es aburrida, que si es joven, que no se entiende...

GABRIEL COSOY

Tenemos tendencia a darle sentido a las cosas; nos cuesta dejar de ser sujetos constructores de sentido, nos cuesta dejar a un lado la relación causa efecto, “el cuentito”. La poesía es un estallido, es subversiva, nos obliga a colocarnos en otro sentido... es un acto de sensibilidad, nos instala en un lugar humano no capitalista, en un lugar donde no hay roles, por fuera del sistema de intercambio, nos pone en un lugar más desnudo. A mí me interesaría que algo de esto le pase al público.

JUAN PARODI

Los propios prejuicios, los ajenos: contra eso lucha toda una propuesta que está armada con la poesía. *Rosa brillando* la hicimos mucho tiempo y en esos años nos abrimos a públicos insospechados; nos empezó a ocurrir que se abrió a públicos más amplios (no ya el que la conocía o tenía sus libros); recuerdo un mensaje en Facebook de una espectadora en el que decía: “no la entendí, pero me emocioné mucho”. Y es que realmente Marosa en momentos se pone muy surrealista, construye imágenes que son imposibles de capturar por

completo, pero algo había movilizado a esa espectadora, y eso creo que es la síntesis de lo que puede pasarle a un espectador en este tipo de experiencias. Y por otra parte, algo muy concreto que le sucedió a la actriz fue que a partir de ese montaje, le costó mucho no estar tan cerca del público, no poder mirar a los ojos de la audiencia, como lo había podido hacer con esta obra. A partir de entonces sentía que necesitaba más luz en la sala para poder mirar a los espectadores.

INGRID PELICORI

Tuve a mi cargo la traducción de *Bajo el bosque de leche*, de Dylan Thomas, que llevaron a escena Mariano Stolkner y Gustavo García Mendi —una obra concebida como radio-teatro en su origen—, porque creo que en los materiales escénicos importa mucho lo poético, conservar la musicalidad, mantener operaciones poéticas que están en el origen de los textos. Esta traducción me permitió meterme en toda la poesía de Thomas, que es fascinante. ¡Qué problema el de las traducciones en la poesía! Muchas veces no me gustan las traducciones, y como actriz, siento que una traducción que no es buena conspira contra

la actuación, ya no solo contra la poesía. Eso me ha arrojado muchas veces a hacer traducciones como en esta ocasión.

JUAN PARODI

En Safo tomé las diferentes traducciones como material para generar teatralidad, porque sobre un mismo verso hay siete traducciones diferentes y las siete las pongo en escena. ¿Qué pasa con eso, por ejemplo? O, por otra parte, solo existe un poema completo, los demás terminan con puntos suspensivos... esos puntos suspensivos ahora son posibles de leer pero antes se solían completar con palabras. ¿Cómo escenificar esos vacíos?

GABRIEL COSOY

No me olvidé de la traducción de Rubén Darío del poema *El cuervo*, de Edgar Allan Poe: son dos poemas que dialogan. La investigadora canadiense Josette Féral utiliza el término transtraducción para denominar el procedimiento de transportar un lenguaje a otro y esa transportación está llena de traiciones, como la traducción. Traducir es solamente elegir a qué renunciás, y uno intenta que sea lo menos dañino para el material.

6.

MARÍA JOSÉ GABIN

“EL ACTOR SIEMPRE REESCRIBE SOBRE EL TEXTO”

“Los distintos elementos van tomando contacto entre sí. Algo del vestuario, mucho de la distancia y, sobre todo, tomar dimensión del espacio y del impacto de las imágenes proyectadas sobre el cuerpo en movimiento. Ver la escalera en relación al tiempo y al espacio, su mutación, su presencia; escuchar la voz, sentir la presencia de los otros dentro de los límites ampliados de la platea. Primeras verificaciones, correcciones, ajustar la forma al fondo. Imaginar sobre lo concreto, imaginar lo que aún falta, proyectar, volver a usar la imagen como disparador. Como cada ensayo, elementos vueltos a ver como si fueran nuevos, pequeños descubrimientos, risas tontas, disfrute, algo de emoción.

La primera reunión de las áreas visuales: foto fija, iluminación, proyección. Una suma que multiplica. Promediando la última parte del trabajo, mayor certeza y más estímulo”.¹³

– MARÍA JOSÉ GABIN.

13. . Primer ensayo en la sala, jueves 25 de febrero de 2010, en <http://lenguavivalaobra.blogspot.com.ar/search?updated-max=2010-04-02T12:55:00-03:00&max-results=20>

El teatro es de por sí un medio jerarquizado donde esa jerarquía se marca del autor para abajo, y el actor es el último a pesar de ser quien se enfrenta con el público; el actor es el último escalón antes del maquinista, prácticamente. Un señalamiento que los actores hacemos a la crítica teatral es que en general se ocupa 80% del autor, de la obra escrita (que no es lo que se ve en el escenario sino solamente lo que está escrito en el papel) y después, con suerte, un párrafo y medio para el director, y después, con ganas, si “estuvieron muy bien”, dos o tres líneas para los actores. Fíjense cómo es la estratificación y lo poco que se valora el trabajo del actor. Aunque no figure (generalmente no figura) en los créditos ni haga una escritura ortodoxa sobre la dramaturgia, el actor siempre reescribe sobre el texto. Para mí, en el trabajo del actor está siempre inherente la dramaturgia (del actor) porque su escritura, su cuerpo, siempre va a imprimir sobre el texto, cambie o no las palabras (eso sería secundario). Por eso es que las mismas obras hechas por actores diferentes dan como resultado obras distintas, es decir, que hay una escritura que forma parte del trabajo del actor. Cuando se habla de dramaturgia del actor se habla de algo específico donde el actor funciona como creador del texto, pero me interesa señalar que el actor siempre es dramaturgo lo quiera o no; según su formación lo va ser un poco más o menos.

El actor siempre trabaja con el cuerpo. Artaud decía que si la obra es lo que está escrito, entonces ¿para qué se va al teatro? La leería, sería mucho mejor, tendría más tiempo. La obra de teatro puesta en escena es eso que yo



MARÍA JOSÉ GABIN

veo, por eso me resulta patético que muchas veces la crítica trate sobre la obra escrita cuando no es una obra literaria la que se está estudiando. El actor escribe el texto más allá de las palabras porque hay una textualidad, un tejido que está formado por acciones físicas, vocales, por toda una corporalidad que pudiéramos pensar como lo específicamente teatral que no pasa por el registro de la dramaturgia escritural. Puede intervenir o no la escritura; las palabras pueden cambiar pero hay una poética del actor.

Me tocó ser jurado de un festival en el que se presentó *Postales argentinas* y para mí era rarísimo porque era como estarme viendo, y al mismo tiempo, parecía la imitación de la imitación de la imitación. No era solamente el texto sino que se imitaba “lo que hacíamos”, en la puesta en escena de 1988 que dirigió Ricardo Bartís. Pompeyo Audivert y yo somos difíciles de imitar... En este caso quizá sería válido colocarse en otro lado: ¿qué pasa si esa obra la hacen actores con otra poética? Porque ahí sí la poética de esos actores sería inherente al texto porque es un armado que se hace de forma paralela o el texto pudiera salir de sus propuestas de acciones, por ejemplo.

Tuve la dicha de pertenecer a una generación que se formó bajo la dictadura militar. Tuve la dicha de conocer a Ángel Elizondo como un primer referente. Su último espectáculo *Apocalipsis según otros* que se estrenó en El Picadero paralelamente a Teatro Abierto fue prohibido por la dictadura. Elizondo y sus actores trabajaban básicamente con dramaturgia del actor, no con un teatro de texto sino un teatro físico, muy distinto del que hizo después. En esos momentos tenía entre sus actores a Omar Viola, Horacio Marassi, Verónica Llinás, Gabriel Chamé Buendía, Horacio Gabin, Eduardo Bertoglio, la compañía eran más de veinte, algunos después no siguieron trabajando. Hacían un mimo de acción, la escuela se consideraba de mimo y expresión corporal pero no tenía nada que ver con el quehacer de Roberto Escobar e Igón Lerchundi, más representativo del estilo de Marcel Marceau, sino que su labor era la acción pura, neta, sin texto. La recuerdo

como una experiencia muy fuerte, muy intensa; había un espectáculo que se llamaba *La leyenda del ka...kuy* que era muy novedoso e impactante para la época; en *Apocalipsis según otros* también actuaban desnudos la mayor parte del tiempo.

Yo me formé en esa escuela poco después de haber hecho danza teatro y antes me había formado como bailarina. En la danza teatro hice espectáculos con Silvia Vladiminsky y Raúl Rizzo en su grupo Teatro Fantástico, que también para ahora lo siento como “la prehistoria”, allí los espectáculos coreográficos tenían una zona dramática, y sí había una historia. Ellos estaban afiliados al Partido Comunista y los espectáculos eran muy contestatarios: unos chicos entraban a un bar donde había unos ricos tomando y querían robar un pan y los pobres terminaban desgarrados por los ricos... una cosa un poco lineal pero en la danza resultaba muy extraño porque, en general, la danza es un lenguaje muy abstracto, eran los primeros tiempos de ver a Pina Bausch, el máximo exponente en Europa, y aquí nosotros estábamos haciendo estos espectáculos en los que combinábamos la danza con lo dramático.

Este es un antecedente importante para pensar la dramaturgia del actor porque el cuerpo del bailarín –incluso más que el actor– es “el instrumento”, y allí había una combinación de lenguajes al utilizarse elementos dramáticos cruzados con un lenguaje abstracto que por lo general no tiene historia; esto que fue Teatro Fantástico estaba ocurriendo entre 1979 y 1981. La primera edición de Teatro Abierto fue en 1981, el Parakultural se abre cinco años después... fue un quiebre entre

lo que fue el final de la dictadura y el principio de la democracia. Había una tendencia mundial –europea más que nada, acá muy tomada– de este principio de combinación de lenguajes, de cruce de lo dramático y otras áreas. También me formé con Miguel Guerberoﬀ, un director para el que su disparador era utilizar todo lo que tuvieras; en sus clases no hacíamos memoria sensorial, trabajábamos un teatro más de acción pero nos hacía recurrir a todas las armas y recursos que tuviéramos. Algunas éramos bailarinas, otros venían del mimo, por lo que aparecían elementos muy diferentes. Esa formación me hace llegar al Parakultural; entonces nos juntamos con Alejandra Flechner, Verónica Llinás y Laura Markert para hacer *Gambas al Ajillo* con esta mezcla de lenguajes, a los que se sumaba la música intervenida. Teníamos unos veinticinco años muy alocados, queríamos hacer todo lo que podíamos.

En ese cruce aparece Bartís con la propuesta de hacer *Postales argentinas*. Ahí hay una raíz de la dramaturgia del actor acá que toma, abrevia, de tendencias que había en distintos lugares, tanto afuera como acá. Es el principio del posmodernismo y la idea del fin de la historia. El fin del relato es la creación de un relato diferente, terminamos con un relato como pensábamos que era y ahora podemos empezar por “detrás”, podemos contar diferente. Esa libertad y esas artes intervenidas comienzan a tomar gran preponderancia. Ahí es donde hace pie, donde puedo ubicar los inicios de la dramaturgia del actor. Después, los procesos históricos hacen que eso se vaya modificando, las nuevas generaciones traen otras cosas. Pero ahí hubo un inicio.

Veníamos de la dictadura, nos sacaron el tapón y todos –porque fue muy notorio que muchos grupos empezaron a trabajar– dijimos ¡sin director, sin autor, sin patrón!

La experiencia de *Postales...* fue la de un teatro más de texto, al contrario de la de las *Gambas al Ajillo*, porque prácticamente no había texto, o muy pocos, algunos eran improvisados. *Sé tú misma* es el único que fijamos y aparece en el libro *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo...* los espectáculos eran prácticamente sin textos escritos; *La Sarmientina* también fue creado con dos o tres tópicos en las funciones. La manera de trabajar en *Gambas...* era muy aleatoria, al no haber un director, cualquiera podía proponer un material. A partir de que alguien podía proponer: “Tengo ganas de hacer un baile con muletas”, Verónica decía: “Mi papá perdió el brazo en un accidente de auto y se había comprado un brazo ortopédico”. Como Julio Llinás, escritor de gran sentido del humor, es muy coqueto, no le gustaba cómo le quedaba el brazo ortopédico, nunca lo había usado y quedaba disponible para nosotras.... Poníamos una con muletas, la otra con brazo ortopédico, la otra con un cuello ortopédico y pelada... para nosotras eran *Las sifiliticas*, así se llamaba el número, pero la gente decía: *Las paráliticas* o algo parecido... y así surgían las cosas, de la nada: “Quiero hacer o me gusta esta imagen”..., como sale cualquier obra, como disparadores de una dramaturgia: bailarinas pero discapacitadas, bailan con esa discapacidad; ese cuadro no tenía un conflicto dramático..., pero en el medio del baile se caían, tropezaban, y daban unas vueltas, terminaban peleadas o algo por



MARÍA JOSÉ GABIN

el estilo. La secuencia dramática era mínima. En el Parakultural, Omar Chabán decía: “Preparen algo para el 9 de julio” Y nosotras teníamos unos vestidos de paisanas que prácticamente habíamos sacado de la basura. “Hagamos de paisanas con la música de *Las mañanitas* y con unas escarapelas de telgopor” y armábamos un baile tipo chamamé, y al final, nos rompíamos la escarapela en la cabeza. Era todo muy ingenuo. En un día podíamos preparar estas coreografías. O sea, eran de una elaboración muy limitada. En otros casos, por ejemplo, teníamos ganas de hacer algo con monjas. Nos imaginábamos a unas monjas con una escalera, hacíamos unas peripecias con una escalera, las monjas trataban de poner una piñata que se rompía y después se sacaban los hábitos y cantaban “¡Qué calor en la ciudad!” En ese tiempo esto que ahora suena muy ingenuo llamaba mucho la atención.

Trabajábamos entre todas, inventábamos una coreografía muy elemental, éramos bailarinas Alejandra, Laura y yo; Verónica siempre hizo acrobacia y más o menos cantábamos. Nos llevaba bastante tiempo armar una coreografía, entre cinco yeguas que se la pasaban peleándose, era un trabajo agotador. Si bien una de las motivaciones era que teníamos que vivir de nuestra profesión porque ninguna quería trabajar de otra cosa, estaba el Parakultural (que ya no existe) desde donde Chabán nos convocaba: “tienen este lugar, úsenlo para lo que quieran”, y armábamos números de tres minutos e iban en toda una noche, en la que había otras cosas también, era todo bastante improvisado; en el medio estaban Batato Barea, Alejandro Urdapilleta..., todo tenía mucho que ver con la noche,

con la supervivencia, con las ganas de hacer cosas, con las ganas de correr los límites, tenía que ver con el tedio por el teatro de texto contestatario, por el alejamiento muy claro de esa cosa más ideológica.

El clown apareció como un lenguaje muy fuerte en ese momento, todo lo que tenía que ver con el acercamiento del público y el ida y vuelta también formaba parte de una creación colectiva, es decir, se excedía el escenario, y lo que pasaba culturalmente entre todos era lo que tenía gracia.

Postales argentinas fue la propuesta de un director que tenía ideas sobre algunos temas que quería tratar y convocó a Pompeyo Audivert, a Carlos Viggiano y a mí para armar eso que sí fue más creación colectiva porque Bartís tenía ideas/tópicos, decía: “la escena del robo de cartas”. Ideas sueltas, como, por ejemplo, “los reclamos”. Entonces nos largaba al escenario: “Vos le reclamás a él y vos le tratás de robar textos”, y empezábamos a trabajar e iban saliendo cosas.

Como la temática era que el personaje robaba de las cartas y le robaba a la madre cosas que decía, recurriamos a textos que sabíamos de memoria en medio de la improvisación, por lo que de pronto aparecía *Macbeth* o *Almafuerte*, *Platero y yo*. Elena Berro, que fue la productora y alumna de Bartís transcribía las improvisaciones junto a Guillermo Saavedra y Alfredo Ramos. Empezamos a preparar el espectáculo para el Festival de Cádiz, era una verdadera creación colectiva porque venían compañeros y amigos a los ensayos, proponían, nosotros éramos los cuerpos en escena, nuestras cabezas quemadas la mayoría de las veces. Bartís organizaba el material, estimu-

laba. Así como Ángel Elizondo fue para mí un *pater* porque en la escuela había números de los alumnos todos los meses, que te generaban la idea de no ser un intérprete sino un creador –y eso era una parte fundamental de la formación–, con Bartís sentí, aunque no tomé clases con él, que me formó como maestro en esta idea de: “ahí están los cuerpos con disparadores disímiles y con temáticas determinadas”, que él iba apuntando, orientando –Alberto Ure también lo hacía, Cristina Banegas– dictando al oído, llevando... La ropa de *Postales...* era la que cada uno de nosotros tenía; el saco de cuero que usaba Pompeyo no era un saco cualquiera; era ese tapado de cuero “horrible” o la ropa que yo usaba... formaban parte de ese lenguaje. Cuando en la escuela de teatro más tradicional (memoria sensorial, acciones físicas) se nos dice que trabajemos con lo que tenemos, con el bagaje propio, siempre se está haciendo referencia a la interpretación del texto. En dependencia de la experiencia de cada uno completás el texto y hacés tu dramaturgia sobre el texto. Pero en lo que venimos hablando esto excedía lo personal, digamos que la temática –en una experiencia como *Postales argentinas*– atraviesa el cuerpo del actor, entonces es como si las palabras salieran del cuerpo –no tanto de la experiencia psicológica sino de las entrañas–. Artaud dice que está poseído, que estás atravesado por eso. Depende de los lenguajes: en el caso de Bartís está alejado de los lenguajes naturalistas –aunque la dramaturgia del actor puede trabajarse desde cualquier lenguaje–, era muy singular lo que pasaba con nosotros en la obra, por la formación, por los cuerpos, la estatura de Pompeyo, mi manera de moverme. Reitero

que la dramaturgia del actor excede las escuelas, los lenguajes.

Una experiencia del último tiempo ha sido *El tao del sexo*, una obra de Ignacio Apolo y Laura Gutman producida por el Teatro Cervantes. Es bastante complicada porque hay mucha narración sobre lo que sucede y mucho texto a público y también interacciones con el otro personaje. Es una pareja que está en el velorio del padre de él y hay un proceso de no escucha entre los dos. Él –que el padre nunca lo abrazó y que siempre quiso al hijo menor más que a él– y ella, que es anoréxica y que él nunca la ve, es transparente. Son las problemáticas de cada uno. La estructura de la obra tiene un juego muy atractivo en el que hay mucho cuento a público como mencioné antes, y ella tiene una relación con el paseador de perros de la que él se entera al final. Cuando lees el texto es una cosa pero los que la vieron reconocen otro mundo en el escenario. Es lo que pensábamos antes: la posibilidad del actor de completar, de reescribir..., la posibilidad de un trabajo como este en el que el director –en este caso, Apolo– está interesado por los procedimientos actorales y dramáticos. El personaje interpretado por Raúl Rizzo es un abogado serio y formal y ella tiene cincuenta años y va a tener una relación en las escaleras con el paseador de perros. Imagínense el mundo. Los cuerpos nuestros, además de la dramaturgia, arman algo muy atractivo; aunque estemos diciendo el mismo texto –vuelvo a lo mismo– hay toda una dramaturgia que seguramente los críticos no van a registrar sino más bien desde el tipo de comentario “qué plástica, qué bien se mueve”, y hay todo un sobre-escrito en



MARÍA JOSÉ GABIN

mi opinión que es inherente a nosotros dos como actores en esa experiencia concreta. En procesos como los de *El tao...*, no trabajo al estilo de “estudio la letra y luego la digo”; es inevitable que muchos momentos creativos aparezcan porque mi impronta como actriz es que encuentro la oportunidad de proponer paralelamente a las indicaciones del director y al texto que hay que decir. Por ejemplo, cuando hacen el amor lo hacen con líneas del tao..., ella hace toda una puesta en escena con velas... como que hicieran el amor, mientras ella dice cosas me voy moviendo, respi-

rando, y se nos ocurrió que él vaya repitiendo los movimientos de ella –eso no está en la obra–, es una propuesta desde la actuación, crear con el otro... no siempre se da la oportunidad, a veces lo único que uno tiene para ofrecer es la gracia natural.

Hice un espectáculo de narración oral con una serie de cuentos que escribí, en una escuela de narrativa, eran ocho cuentos que no estaban hilvanados y en los ensayos se suponía que iba a tener una silla y una mesa de acuerdo a las necesidades de los personajes. Pero pensaba: “qué feo tener una silla y una mesa”, pero necesitaba un lugar donde sentarme y otro para apoyarme en algún momento. Soy muy fetichista de las herramientas –además de los cuadernos y las cosas de librería–, me gusta mucho la ferretería porque mi hobby es la construcción (siempre estoy planeando alguna reforma en mi casa con tal de tener un albañil), me encantaba la escalera andamio que mostraban en la televisión que sirve para colocarla en diferentes posiciones o formas. Entonces usé esta escalera andamio para evitar la silla y la mesa; la escalera se transformaba en una vía de un tren, un escritorio, un ascensor, por ejemplo. La obra, que se tituló *Lengua viva*, en su origen era esta serie de ocho cuentos y terminó siendo la historia de una mina que está queriendo escribir un cuento y no le sale y va probando distintos cuentos. A medida que va narrando va modificando la escalera (los que venden estas escaleras, que se llaman Escaleras Mil me dijeron que fue el mejor showroom que tuvieron. Este ejemplo es una de esas experiencias en las que estamos en el escenario con el material y nos es imposible usar determinados objetos. En el es-

pectáculo se proyectaban imágenes sobre mi cuerpo, la mayoría, abstractas: la chapa de un conventillo, un tren, el antiguo puerto de La Boca. Con estos relatos hice libros de autor a partir de collages: cada libro es completamente único porque son obras originales, hice una serie con ellos. No escribo mucha dramaturgia (me resulta difícil), me llevo mejor con la narrativa y también con el guión de cine. Me gusta mucho escribir.

En la cátedra de Dramaturgia del actor de la Maestría en dramaturgia en la UNA intentamos que el material que trabajan los estudiantes en el papel lo puedan confrontar con la escena; no trabajamos con otros actores. Los mismos autores son los actores de los textos de los otros. La idea original es que el texto escrito se ponga en discusión con los cuerpos de los actores. Como el proceso de escritura que conduce Ariel Barchilón es largo se me ocurrió ir trabajando y no esperar al texto terminado; empecé a ver que hay otros elementos que le faltan a los autores y que se relacionan con la escena y los aleja de esa zona de “me senté, me imagino todo un diálogo y lo escribo”. Muchas veces lo que pasa es que el diálogo dice y dice pero no hay acción, falta lo que pasa en escena. Lo que te da el actor en esos casos –como no tiene el texto (porque no lo estudian de memoria)– es su trabajo de improvisación sobre la situación, porque los actores tienen un mundo de acciones pero de menos texto. Quizá aparezca un hallazgo de texto pero lo más importante es lo que sucede ahí. Pasa también en las obras “profesionales”, cuando el texto escrito queda muy en el diálogo y hay poca acción, los actores “profesionales” bus-

camos por distintas posibilidades: el espacio, los objetos, otros aliados para que la escena “suceda”, así no estamos tan preocupados por las palabras que decimos.

Los ejercicios tienen más que ver con: hay objetos, invento una situación con esos cinco objetos, qué historia puedo armar con esos cinco objetos; y el trabajo entonces no deviene tanto de las palabras sino de “mundos”... o sobre el espacio, por ejemplo. A veces llevo libros o trabajamos a partir de imágenes, de cuadros, de personajes, Otto Dix, por ejemplo, es uno de los pintores preferidos en cuanto a los personajes que crea: ¿qué le pasó?, ¿cuál es su historia?, esto nos permite entrar más a la imagen y a la acción, y menos al diálogo... llegar más tarde al diálogo.

No soy muy intelectual, no me llevo tanto por los textos o por cómo se nombran las cosas en los libros. Lo mío es más vital, expongo mi cuerpo, juego con todo lo que tengo, como creadora, como directora, como maestra. Las clases me las planteo como programas anuales. Cuando comienza un nuevo curso digo: “mejor por este lado”, “mejor reforzar por acá”, voy buscando. Hay libros como *Sacate la careta*, de Alberto Ure y *Cancha con niebla*, de Bartís, que son referentes muy importantes para mí. Los alumnos cuando empiezan las clases me detallan qué piensan qué es la dramaturgia del actor, todos inventan, los extranjeros la suelen relacionar con la creación colectiva. Hay poco publicado sobre la experiencia del actor. Todas las escuelas aportan algo, con una línea de actuación solamente no es suficiente, faltan aportes, herramientas, testimonios, variables, me gusta cuando puedo combinar. Hay momentos del material de trabajo en el teatro en que necesitás usar la

memoria sensorial y otros en los que no tenés que pensar nada y moverte.

Me gusta trabajar sobre lo que sucede pero especialmente sobre lo que no sucede, lo que los personajes no dicen: “el teatro es el arte no de la acción sino de la imposibilidad de la acción”, al decir de Bartís; lo psicológico no lo trabajo tanto, pienso que el personaje está ahí, en esa realidad.

Nuestra generación miró mucho a Europa, más que a EE.UU. en relación a los lenguajes teatrales: Pina Baush, Lindsay Kemp, Tadeuz Kantor, antes Grotowski...., una escena más visual, algo diferente a lo que es/era el teatro de texto. Ese teatro europeo imprimió mucho acá a mi generación... pero también abrevamos del histrionismo descontrolado: el cómico rioplatense. Muchos de nosotros somos sobrevivientes, de la dictadura, del sida, de las drogas. Sobrevivir a semejante negrura es solo posible con humor. Teníamos como referentes a Pepe Arias, a Niní Marshall, a Alberto Olmedo, ese humor un poco bastardo de la revista, más bizarro, son referentes muy mezclados, ellos son muy diferentes entre sí, pero tienen en común al actor con su imaginería. Nuestra generación se apropió de esos referentes en respuesta a la generación de autores anterior a la nuestra,

que nos parecía demasiado solemne. Ahora yo leo algunas obras de aquella época y digo: “mira lo que estaban escribiendo”, pero tal vez entonces no lo podía ver. Ahora también lo vería distinto, si por ejemplo, hago *Los prójimos*, de Gorostiza, lo haría diferente. Porque creo que hay otras ideas, otros elementos que se pueden decir sobre ese material. Creo que vinimos a romper –como cualquier generación que emerge– determinado dogma que decía que las cosas solo se pueden hacer de determinada manera. Ya no hay ningún director que pueda decir cómo son las cosas, yo me invento las cosas ahí, si lo hago mal, mañana lo hago distinto. Nuestra generación tuvo una mirada que revalorizó lo despreciado, lo que está por fuera, por los bordes, lo que sobra, lo marginado (los vestidos que venían de no sé de dónde...). Con los restos creo que trabaja el que hace dramaturgia del actor, con los deshechos.

La generación del 80 sí trajo algo fue esos pilares. Muchas veces me consultan: “¿qué legado dejaron?”. Hoy pienso que la generación de Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, El Clú del Claun, Los Macocos, Los Melli, Guillermo Angelelli, entre otros, sentó las bases para que pensemos la dramaturgia de otra manera. El actor se para en el escenario y dice: “yo puedo escribir con mi cuerpo”.

7.

MARIANA OBERSZTERN

“ME GUSTAN MUCHO LOS RESTOS, MANEJARME CON LO QUE QUEDA”

“Trabajo con una noción de argumento que tiene más que ver con el tiempo, o sea, tal vez no tan agarrada al personaje, sino a todo lo que está en el escenario, como si el argumento fuera todo lo que está en el escenario desde que la obra empieza hasta que la obra termina. Casi te diría que el teatro es el tiempo deslizándose sobre el espacio. Siempre me titila en la cabeza esa ecuación de espacio sobre tiempo, que es la fórmula de la velocidad. Si parto de esa noción, me pongo muy minimal, porque empiezo a escuchar todo lo que emite, y cuando estoy dirigiendo estoy todo el tiempo diciendo cosas que tienen que ver con el frenar... No actúes, esperá; no emitas, esperá que se gaste la reverberancia de lo último que hiciste... Y cuando voy a ver cosas, me siento apabullada porque veo mucho texto, la voz fuerte, la gesticulación excesiva, y me da la sensación de que están rompiendo el teatro, no permitiendo que la profundidad del espacio escénico se haga presente”.¹⁴

– MARIANA OBERSZTERN

14. . M. S. Dansey, Mariana Obersztern: La palabra, los cuerpos y una teoría del poder, en <http://elgranotro.com.ar/index.php/mariana-obersztern-la-palabra-los-cuerpos-y-una-teoria-del-poder/>

No hay diferencias entre el texto teatral y la literatura. A mi gusto lo que hay es lenguaje. Lo que existe son maneras de organizar el lenguaje, que en una época adquieren un nombre u otro, organizaciones del estilo de los géneros, pero no son lo esencial, son artificios de la época, lo esencial es el lenguaje. Me gusta pensarlo así porque eso me da libertad para escribir, y también para leer. Uno tiene contacto con la palabra de distintas maneras, no solo en los libros; pienso por ejemplo en la escritura del cine de autor, algo que para mí siempre fue un intenso alimento literario; pienso especialmente en Antonioni, siento que tengo gotitas de él en la sangre, que se me infiltró. También fueron impactantes las primeras películas que vi de Godard: ese lenguaje crudo, impune. O Fassbinder, o Andrei Tarkovski. No hay nada más moderno, genial y revulsivo que Tarkovski. Siempre pienso que aunque trabajemos y trabajemos lo más “nuevo” ya ocurrió, y fue Tarkovski. A veces autores geniales de cine se toman unos permisos con el lenguaje que tal vez la literatura o el teatro no se toman tanto. Como si allí el lenguaje fuese una zona que, a priori, no está tan señalada, tan cargada, entonces discurre con más libertad y llega a lugares un poco más raros, con menos control de la razón. Son buenos esos lugares para la creación, cuando no todo es el control de la razón. También disfruto de la razón, claro, el pensamiento, pero prefiero pensar que el ‘saber’ es un espectro más amplio que la pura razón, porque hay maneras muy distintas de pensar, de percibir; por ejemplo, el cuerpo ‘sabe’ de distintas maneras que la cabeza. En el momento de trabajar tengo la sensación de que estoy con todo eso a disposición, con el

espectro completo. O por lo menos intento estar con el espectro completo. A ese otro saber podría llamársele intuición, pero la palabra intuición no me atrae, la siento muy inocente, prefiero la palabra ‘saber’. Un saber, que no es del raciocinio, pero es un saber. No me refiero a algo místico, es algo concreto, es el saber del cuerpo.

Uno aprende a leer o genera un modo de contacto con el lenguaje y con la literatura muy en los inicios del ser, y queda esa impronta para siempre. Siento que sí, que me influyó Antonioni, como ese flash que contaba, pero antes de eso debería nombrar a María Elena Walsh. Yo tenía ese librito, *Tutú Marambá*, “se me ha sentado un ángel en el manubrio, acaricio las alas del ángel rubio”. Y María Elena Walsh tenía otras cosas tremendas, “estaba la pájara pinta, viuda del pájaro pintor, su marido era muy hermoso, y un cazador se lo mató, con una escopetita verde, el día de San Borombón”. ¡Tremendo! pero muy necesario, una idea de que el niño ya está sabiendo cómo son las cosas, y el dolor... Puedo remontarme más atrás todavía: me acuerdo de mi madre leyéndome *Los cuentos de Polydoro*, ahí todavía había muchos dibujos y poca letra, pero cuando venía el librito se me hacía agua la boca. Antes ella me inventaba los cuentos, me contaba los cuentos del enanito Pip; el enanito Pip tenía una alfombra mágica, y algo más, que también era mágico, pero no me acuerdo si era una taza, o algo así, recuerdo tener una especie de pensamiento, “¿cómo algo tan fabuloso como una alfombra mágica y algo tan inútil como una taza mágica?”. Después sí vino Polydoro —entonces Polydoro debe haber sido el pasaje de lo oral a lo escrito—, esperaba



MARIANA OBERSZTERN

con ganas los cuentos o las lecturas de esas historias. Creo que a partir de entonces se me generó un estado de dependencia de la lectura. Mis padres tenían una casa en el Tigre, en el río Rama negra, a una hora de viaje en lancha. A mis amigos no los dejaban venir porque se suponía que era peligroso, era lejos y no había luz. Solo venía mi amigo Fabián porque sus padres también tenían una casa en la isla. Pasaba mucho tiempo sola, era una experiencia –diríamos– de corte un poco existencial; uno de niño aún no tiene tanta tela para manejarse en la soledad, o justamente la está desarrollando. Enrique, así se llamaba el segundo marido de mi madre, se iba en la semana a trabajar a Buenos Aires y al volver me traía tres revistas, eso se había instalado como costumbre, yo las esperaba con ansias, tenía una necesidad de leer, una cierta desesperación: me traía sobre todo *Archie*, y *La pequeña Lulú*, y alguna que otra *Susy*, pero se me gastaban muy rápido. Un día me di cuenta de que en el quiosco había unas revistas más gruesas, se llamaban *El Tony*, *Intervalo* y *Dartagnan*..., y las pedí. Al principio no me gustaban tanto, había gladiadores y unos climas densos, excepto en la *Intervalo* que era más romántica, pero me duraban el cuádruple de tiempo y eso era muy importante. Fue una cierta engañifa que hice porque las pedí sin blanquear que eran más gruesas (y seguramente salían el doble), me hice la que simplemente cambiaba el nombre de las revistas. Esas cosas de la niñez, cuando uno todavía no sabe bien qué puede hacer y qué no. Uno todavía no puede decir: “Enrique, te quería decir que las revistas me están quedando cortas, si te parece bien podemos pasar a estas otras, más extensas, o mante-

ner las anteriores pero por favor traéme una cantidad mayor”. Igual de ahí en más me vinieron las revistas gorditas.

En mi casa de la calle Paso, donde viví hasta los veinte años, había una biblioteca de pared a pared, llena de estantes con libros de distintos géneros, épocas... me trepaba y sacaba libros de ahí, por supuesto sin ningún tipo de criterio previo, tendría ocho o nueve años. Ahí me encontré por ejemplo con Bernard Shaw, sin tener ningún indicio de quién era Bernard Shaw, claro, sólo que a medida que fui creciendo el libro seguía estando ahí, y calculo que en algún momento, mirando la biblioteca habré advertido que ya había leído a Bernard Shaw. Vaya a saber por qué agarraba un libro u otro, seguramente sería por las tapas, o alguna cosa que me atraía en el título. Estaba *¿Puede prestarnos a su marido?*, de Graham Greene. Vaya título intrigante, cómo no leerlo. Me acuerdo también de *El grano de mostaza*, de Vicki Baum. Un día encontré, en esa especie de selva que era la biblioteca, el *Kamasutra*. Ahora pienso qué gracioso, porque seguramente hacía no tanto tiempo era que me habían regalado *Pedro y Carolina*, un libro para chicos sobre la explicación de los sexos; es interesante pensar que yo estaba leyendo *Pedro y Carolina* y el *Kamasutra* al mismo tiempo.

Un día, y eso sí fue especial, leí *El oro de sus cuevas*, el autor se llamaba Charles Gorham. Recuerdo el impacto que me produjo esa lectura. Ya era más grande, pero me seguía sirviendo “raciones” de la biblioteca. Era un libro sobre Paul Gauguin, lo tragué, me sumió en un delirio de lectura... era sobre la vida del pintor, su viaje a la Polinesia, los colores... Era un libro afrodisíaco –no en

términos sexuales, sino afrodisíaco de los sentidos todos—; si tuviera que elegir un libro que me produjo un shock sería ese. No diría Joyce o algún otro de los autores geniales con los que luego me he encontrado, sino ese. Creo que fue el primer libro que me hizo entrar como un caballo, prestarle el cuerpo a las sensaciones, estar en contacto muy intenso con el libro desde toda mi persona, como si la superficie de contacto con el libro fuera muy extensa, desde todas las partes. Una especie de bautismo como lectora. También hay que aprender como lector a hacer contacto con las cosas para interaccionar, ¿no? Uno puede leer las palabras, sí, pero a veces las palabras son solo la epidermis. Hay también un talento de lector que se entrena.

El *Diario del Che en Bolivia*. Un libro que, ya por mi propia cuenta, leí hacia los trece años y que, probablemente, me hacía superponer la persona real con un personaje. Seguí cada detalle de sus dichos y luchas. Nunca estuve después en mi vida tan dispuesta, como en ese entonces de la mano del Che, a dejar todo por la humanidad. ¿Qué será dejar todo por la humanidad? No lo sé con exactitud, pero es algo, algo que muchas veces olvidamos, olvido, olvido y recuerdo, y recuerdo y olvido. No me calcé unas botas y me fui a Bolivia con un fusil al hombro para salvar a un pueblo. No tengo buena relación con los fusiles. Elegí un trabajo de hormiga, chiquito casi privado, seguramente más cobarde. Trato de encontrar valentía en mi pequeño territorio privado, un pequeño territorio que en algunos momentos se vuelve público, y ahí sentir una vibración, una extrañísima conexión con la humanidad. Mi pequeño territorio, que sin embargo está regado, yo lo sé, con una rega-

dera que tiene en su fondo algunas gotas oxidadas del sudor del cuerpo del Che. Hay ahí una letra, palabras, una canción hermosa que canto a solas, caída de la época y me hace a veces reunir mis propios pedacitos cuando estoy disuelta. “Tu amor revolucionario, nos conduce a nueva empresa, donde esperan la firmeza, de tu brazo libertario”. A veces para vivir se necesitan ligeros goteos, unas curaciones o inoculaciones del coraje de los otros. Hay libros, y obras, y vidas, que a uno le han entregado ráfagas de sentido como un ramo de flores en momentos de temblequeo de incerteza o de desazón.

Cuando estoy trabajando en alguna obra no leo nada que no tenga que ver con eso. Como si tuviera que encerrarme un poco, generar un circuito cerrado, o no del todo cerrado pero que se señala a sí mismo... Y a veces se abre un poquito si necesita algo del exterior y vuelve, es como si yo solo tuviera que estar dedicada a la obra. No me puedo distraer mucho, hago mi vida igual pero la libido sobre la vida en sí baja un poco, a veces hay que tener cuidado con eso en relación a las parejas, porque uno gasta bastante energía en la obra. Siento que a veces hay que poner un poco de coto, o incluso disimular. Pero cuando estás con la persona indicada podés compartirlo. Me parece que las parejas que me han funcionado son aquellas con las que he podido compartir eso que soy en los momentos de trabajo, y que no esté mal escribir en la cama, o llenar la mesa de papeles y papeles. Creo que *Kantor*, *Wielopole*, *Mezrich*, *Wielopole* fue la obra que más “me tomó”, por algo del modo de ser de la obra, o del modo en que decidí encararla. En principio, porque mi



MARIANA OBERSZTERN

cuerpo estaba en escena y hablando en polaco. Había decidido hacer de MK, una suerte de cruce entre Kantor y yo. Tomé unas clases con Magda Banach, que además hizo la traducción al polaco, para entrar en la lógica de la lengua y memorizar el texto. ¡Era mucho texto! ¡Mi parte autora no le avisó a mi parte actriz que iba a ser tanto texto! Las cosas que estaban en el escenario la mayoría las fui encontrando en la calle y las fui llevando a casa. Después las trasladaba al estudio pero como muchas las encontraba al volver a casa quedaban unos días ahí. En *Kantor...* siento que di mi cuerpo. No sé qué quiere decir eso pero me sale decirlo así. Me traje ese elástico de cama, uno marrón de estructura metáli-

ca; lo encontré en la esquina de Ravignani y Freire, en el barrio de Chacarita, a buena cantidad de cuadras de mi casa, era de noche, la calle era un páramo, lo vi y evidentemente era para mí. ¡Lo llevo! Lo acarree, era pesado, hacía muchísimo ruido por la calle porque lo tenía que arrastrar, llegué agotada. Lo puse en el pasillo de entrada a mi casa. Otro día me encontré los listones, los detecté en un volquete a unas cuadras, unos treinta listones un poco resecos pero divinos, justo lo que estaba necesitando. Unos muchachos los estaban sacando de una casa y cuando me vieron forcejeando con eso me ayudaron a llevarlos. Los puse en el lavadero y quedó un manojito de listones ahí, que se veían desde la ventana de la cocina: vista al manojito de listones. Qué suerte que pude hacer *Kantor...*, y el amor continuó. Después hicimos unos listones especialmente para la obra, un poco más largos para que dieran la proporción de la sala del Cultural San Martín, aunque siempre ensayamos con las maderas del volquete. El proceso fue un estado de asamblea permanente. Las músicas de la obra las busqué a lo largo de noches enteras en YouTube. Me di cuenta de que estaba buscando músicas que ya tenía en la memoria, como si las estuviera rastreando: tenía memorias nubladas, recordaba un vals pero no sabía que era de Shostakóvich. En algún momento en alguna de las pesquisas noctámbulas por compositores rusos y polacos lo encontré. “El waltz n° 2”, ¡qué felicidad!

Me gusta mucho pensar que la obra no es el texto de la obra. La dramaturgia de una obra de teatro está hecha de todo el material que se sube a escena, del tejido complejo que se gesta en la coexistencia de todo. En *Kantor...*, por

ejemplo, se podría seguir el argumento por el texto y obtener una lectura posible, pero también podríamos “leer” la obra por el recorrido que hacen los objetos y los listones de madera, llevados al centro por los actores y luego sustraídos por la roldana una y otra vez; y son esos mismos listones con los que los actores arman la estrella en la escena de la crucifixión. Me gusta mostrar eso, el artificio sin ilusión, o con un poquito de ilusión solamente; invitar al espectador a constatar el esfuerzo en relación a la materia y no tanto generarle la ilusión de que está en un bosque o una estepa. Somos adultos y sabemos que lo que hay en escena son personas. En *Kantor...*, me gustaba mucho que se vean en primer plano estos procedimientos, los muebles encontrados en la calle, los listones de madera, su ir y venir, y cómo se armaban con ellos los distintos espacios; la acción también está allí. Y por otro lado, ¿por qué estos listones de madera van a ser menos que lo que podríamos imaginar a través de ellos? Tengo mucho gusto por las cosas, por los objetos, nunca quiero anularlos, ni asordinarlos, ni subordinarlos.

El aire alrededor formó parte del ciclo Biodrama. Se trabajaba con la vida de una persona real viva. Hasta ese momento había hecho *Lengua madre sobre fondo blanco*; *Kandinsky*; *Baldomero, poeta entre los hombres*; *La puntuación de la secuencia de los hechos*; y *Dens in dente*, obras en las que creo que iba probando distintas cosas, algunas cosas me gustaban, y había también otros aspectos que aún no sabía cómo resolver y simplemente no les prestaba tanta atención, como si los dejara para resolver más adelante, en otra obra. Se aprende mucho haciendo. *Lengua madre sobre fondo blanco* me

gustó. Siento que algo me pasó a mí misma con esa obra; me gustó –cómo decirlo– hubo una relación entre los elementos..., como si hubiera obtenido alguna revelación como directora. Sentí que había podido conducir a las actrices a un lugar que quería, un lugar de actuación específico –y que imaginaba en sintonía con el material visual–, y que a priori no me era tan evidente cómo iba a llegar: eso que vas aprendiendo de a poco, a detectar, a pedir, a sugestionar, a colaborar con el actor. Eso y, por supuesto, el hecho de que del otro lado tenía a Marta Lubos, María Merlino y Tatiana Saphir, hermoso momento.

Lengua madre... era más chiquita que *El aire alrededor*. Y *El aire...* fue la que produjo un efecto visible en el público, como un contacto especial que tuve con el público, esos momentos en el trayecto creador que te empujan hacia delante, como si dijéramos: te agarran en un lugar y te dejan en otro. Para el público –si pudiera decirlo así– calculo que la obra iniciática fue *El aire...*; para mí, artísticamente, fue *Lengua madre...* Como si esa obra me hubiera permitido advertir todas las cosas sobre las que podía maniobrar en la puesta en escena y en el modo de estar de los actores en escena. Concederme que un actor no necesariamente tiene que hacer esto o lo otro. No hay una manera de actuar. Había muchas cosas que no me resultaban afines en el teatro que veía usualmente: la idea de personaje que se construye psicológicamente, la idea de precisar detalladamente el contexto geográfico o temporal, de que por efecto de esa contingencia un personaje estuviera determinado a obrar de cual o tal manera; en el escenario no alcanza con eso. Eso es una relación de causa y efecto propio de la vida pero el escenario es

un contexto poético: las causas y efectos del escenario son muy distintas.

Empecé a percibir y ver, y creo que a fascinarme, con la impronta de los materiales, de todos los materiales, y con la importancia de atenderlos: cada uno en particular y todos en relación; En *Lengua madre...*, que trataba sobre la relación de una madre y sus dos hijas, puse un fondo blanco de doce metros de largo, que diseñó Dino Bruzzone, y las escenas se sucedían de izquierda a derecha, como el lenguaje, la escritura, como una máquina de escribir. La mayoría de las escenas transcurren en una mesa con dos sillas y todo muy blanco. El texto contrastaba con el fondo blanco, y el lenguaje, aunque fuese inmaterial se volvía quirúrgico por tener ese plano neto y quieto atrás, de ese modo yo podía poner en primer plano el decir de las actrices, como si subiera el volumen o el cuerpo de la voz: subir el volumen sin subir el volumen; permitir un histrionismo más aquietado. No tengo tanto gusto por la expresión, o por eso que en el teatro se suele llamar expresión, me deja en deuda con el realismo o la figuración que no me sirven tanto. Me interesa la emoción, sí, esa energía humana que se metamorfosea en el escenario, que a mi gusto es la emoción del actor, no del personaje. La sinergia entre eso, el cuerpo del actor y el texto.

El aire alrededor fue lindísimo de hacer. Cuando Vivi Tellas, curadora del ciclo me llamó, enseguida me acordé de Mónica Martínez, una maestra que había conocido algunos años antes. Una maestra de Naón, un pueblo chiquito, en la provincia de Buenos Aires, de ochocientos habitantes: me gustan los maes-

tros, tengo algo especial con los maestros, son lo más importante. En un momento la profesión estuvo más valorada que ahora y es una gran equivocación haber perdido eso. Es muy importante que los maestros tengan peso y respeto en la sociedad, y que, en lo posible, ejerzan esa profesión las personas que tienen algún talento para eso, los que sientan que se juegan algo. Hay mucho para hacer. Algunas veces doy unos seminarios de escritura en FLACSO, es para profesores y directores de escuelas e instituciones de distintos lugares del país, son dos jornadas largas e intensas. Me invitaron una vez, estuvo muy bueno y lo hemos seguido haciendo cada año, siempre me reservo esos días libres. Siento que estoy trabajando con las terminales nerviosas de algo, todas las personas que vienen y están en esa sala son gente que está en contacto con cosas que me interesan mucho, o que siento muy esenciales. Trabajamos mucho y conversamos mucho. Conversamos sobre asuntos de sus propias tareas en distintos puntos del país, escucho problemas a veces muy diferentes de los míos aquí en esta ciudad; cuando salgo de ahí —por unos molinetes que hay en la planta baja— salgo porque mi vida está en otro lugar, pero volvería a entrar.

Para hacer *El aire...* yo tenía que obtener el sí de Mónica Martínez, que me “prestara” su vida para trabajar. Fui especialmente al campo, ya con un grabadorcito por si me dejaba. Teníamos mucha empatía mutua de modo que iba con bastante esperanza, pero igual con un poco de nervios. Me dijo que sí, que lo podía hacer. De allí en más viajé varias veces, charlábamos mucho, mate de por medio y yo grababa las conversaciones. Una de las veces fui con ella a la escuela, la vi con

los chicos trabajando en el aula; tenía siete grados en uno, dos chicos de primero, cuatro de segundo, y así... era muy emocionante ver lo que ponía ella en esas clases. Y también es muy conmovedor pensar en lo que hacían esos chicos por educarse. Ellos vivían a kilómetros de donde está la escuela y para llegar tenían que caminar una hora o más, y si está inundado, y si es el invierno... La maestra, los alumnos, las generaciones, la alfabetización, la responsabilidad por alfabetizar y por alfabetizarse, por encontrar esos lazos con los coetáneos, esos lazos de lenguaje, por ejemplo. Es un tema importante.

En los casos de invitación a ciclos suelen existir pautas curatoriales precisas que generan un borde, pero al mismo tiempo cuando uno va hacia allí, no va neutro, sino con todo lo que tiene encima; así que el trabajo es una especie de encuentro entre ese borde nuevo y uno mismo. Con las invitaciones a los ciclos me suele pasar que ni bien corto, ya hago algo, en ese mismo instante que corto. Y me parece que si no me pasa eso es porque no me va a interesar, le tengo que decir que no. Por ejemplo, en *Proyecto Manual*, un ciclo curado por Matías Umpiérrez, en el Centro Cultural Rojas, cortamos el teléfono con Matías y googleé la palabra “manual”; aparecieron infinidad de nombres, la mayoría eran tutoriales sobre cosas prácticas. En esa misma pesquisa me quedé con un par de títulos que me atraían, y decidí internarme en uno de ellos: el *Manual de procedimientos de auditoría interna*. Empecé a leer, era un material tan hermético que casi parecía una lengua extranjera, impenetrable. En algún momento lo empecé a leer casi como una música. Items y

sub ítems, una página muy parecida a la otra, parecía como si el manual se estuviese leyendo a sí mismo. Decía cosas muy paranoicas, como: “probabilidad de ocurrencia de errores: remota, posible, probable”. Evidentemente ya había elegido, ya estaba dentro de eso, afectada por todo lo que el manual me decía y no me decía. En la obra, que se llamó *Si el destino viene a mí*, la idea de auditoría interna tomó la forma de una pregunta por el ser. Los actores en estado de pregunta: ¿Qué tengo que hacer? ¿Tengo que hacer ‘algo’? Esa duplicación actoral: por un lado el impulso actoral en busca del personaje, y por otro, la mirada auscultadora sobre ese impulso y una creciente pregunta existencial en la que iban quedando paulatinamente sumergidos, se convirtió en la materia de la obra.

Si algo me atrae, enseguida estoy escribiendo, como una resonancia inmediata. Aparece una voz, y después otra, me empiezo a dar cuenta de si son muchas o son pocas. Y con los días aparecen los cuerpos de los actores y sigue la escritura ya como si hablara determinado actor específico. Al escribir *Si el destino viene a mí* uno de los “personajes” tenía el cuerpo de Luciano Suardi, un gran amigo y divino actor con quien nunca había trabajado previamente; y después aparecieron Laura Paredes, Agustina Muñoz y Laura López Moyano; y luego los más jóvenes, Denise Groessman y Federico Gelber; y luego se sumó Valentina Pagliere en la asistencia. Aquí era muy importante dar con los actores indicados... aunque siempre lo es, es esencial; pero aquí especialmente porque no había personajes en sentido estricto, o más bien los personajes eran una suerte de ellos mismos intervenidos por unas circunstancias y un monto de ficción. Era im-



MARIANA OBERSZTERN



MARIANA OBERSZTERN

portante eso que todos irradiaban, un *glamour* que no era del personaje sino de la persona. De todos modos creo que siempre es así, lo que está en escena es la persona. La pasamos especial haciendo esa obra, ensayando, y hablando sin parar hasta altas horas de la noche. Éramos un grupo de distintas edades pero con mucha sintonía. Y muchas veces todo terminaba en bailar, había algo muy energético entre todos. Escénicamente creo que es la obra más hermética que dirigí, estaba hecha muy a mi gusto, y ¿quizá contagiada del *Manual de procedimientos de auditoría interna*?

Si tuviera que decir dentro del teatro qué sé hacer bien, diría, elegir a los actores. Eso estaba muy bien en esta obra. Con Agustina Muñoz fuimos desarrollando una especie de complicidad artística. Estuvo en mi taller hace mucho tiempo, con ese grupo hicimos un montaje muy lindo a partir del *Diario* de Katherine Mansfield que se llamó *Por fin ha terminado este fastidioso día*; más tarde la llamé para actuar en *Si el destino viene a mí*. Y después escribimos juntas *Para el pueblo lo que es del pueblo*, trabajamos a la distancia porque ella estaba en una residencia en Ámsterdam, y más tarde ensayamos una obra performática que hicimos en galería Foster Catena. Es genial que digo algo en voz alta, una idea o un rumor de idea y ella dice “hagámoslo” y ya estamos trabajando. Después hicimos juntas *Una conversación francesa*. Le había contado: “Tengo una entrevista a Simone de Beauvoir, que John Gerassi le hizo en 1976, creo que me gustaría hacer un documento en vivo, como si fuera exactamente la misma entrevista...”; y ella respondió: “Hagámoslo”. Empezamos a ensayar, memorizamos los textos en francés;

era una entrevista por los veinticinco años de la aparición de *El segundo sexo*... lo hicimos en el MALBA, en el marco del FILBA.

En *Oberek, un bemol mayor. Pieza para piano, mujer, público y orquesta*, desde el principio yo sabía que la obra iba a tener una gran porción de música. Tenía esta imagen: una orquesta proyectada en video en una pantalla, tamaño natural, en primer plano los músicos. Y en escena, en vivo, una pianista. Quería ver a la orquesta como una escena en sí misma, me imaginaba eso proyectado en un tamaño real. Llamé a Ulises Conti, con quien ya había trabajado en *Inspiratio* para que hiciera la música. Hizo una música genial. Y trabajé con un equipo precioso, Agustín Barrutia (dirección de fotografía) y Sebastián Orgambide (dirección de arte); hice un casting para encontrar a la actriz, necesitaba una actriz muy buena que tocara el piano, y ahí conocí a María Zubiri, estupenda actriz que hizo de La Joven Pianista. Ella tenía que hacer un trabajo re loco porque tenía que interaccionar con esa orquesta de dieciséis músicos en el video, con quienes por momentos tocaba, junto a ellos, y en otros momentos tenían, “juntos” otra clase de interacciones, e incluso surgían alguna clase de desavenencias bastante graciosas. La música que compuso Ulises Conti para *Oberek*... es genial. Al principio tuvimos una conversación, le comenté las cosas que imaginaba pero a la vez lo quería dejar trabajar tranquilo. Había que buscar una zona de cierto clasicismo porque iba ser una música que iba a ser interrumpida varias veces por La Joven pianista y tenían que vivirse como interrupciones; si la textura era muy contemporánea no ocurriría. Al mismo tiempo tampoco

tenía que ser tan clásica porque texturalmente tenía que ser permeable a ser interrumpida. Hablamos sobre algunos antojos instrumentales, yo quería un fagot y platillos, Ulises, un corno francés... Pudimos armar la orquesta con todos esos deseos incluidos. Esto gracias a Mariano Malamud que fue el encargado de armar la orquesta y a Mariana Mitre que hizo la producción.

Era compleja de hacer esta obra, tenía muchas partes, muchas capas de cosas que tenían que estar en perfecta sintonía unas con las otras. No podía creer el día que finalmente nos juntamos en la Usina del Arte a grabar el video con la orquesta. Carlos Britez, director de orquesta, dirigía a los músicos en las partes musicales –desde lejos para no entrar en cuadro en la filmación–; después la música se interrumpía y yo los dirigía en las acciones que tenían que hacer, también desde lejos, mirándolos por un monitor y por un micrófono, también para no entrar en cuadro. Sebastián Orgambide había armado unos banderines que sembró entre las butacas de la platea para usar de puntos de referencia, porque teníamos que lograr falsear que, una vez en la sala del teatro Sarmiento, los músicos en el video debían parecer “mirar” a La joven pianista en escena. ¡Qué gustos me di! ¡Tener a todos los músicos hermosamente vestidos con sus trajes de concierto y sus hermosos instrumentos musicales! ¡Tener allí un arpa! ¡Y la primera fila con las violas y los violines! Cuando en el video final vi que aparecía todo eso que estaba buscando... veía la coreografía de los arcos de los violines... los arcos, moviéndose como en una geometría, y en todos los instrumentos el esfuerzo de la construcción de la música. Imagino que es una obra

que solo podría haber hecho con producción del CTBA, porque para ocurrir necesitaba una cierta escala, una pantalla muy grande, un proyector poderoso, y un equipo muy grande de gente para producir todas las facetas tanto artísticas como técnicas.

El registro más idóneo puede ser un buen video, eso si me pongo pragmática, porque no me gustan las obras de teatro en video. Me gustan las fotos, y sobre todo me gustan mucho los restos. Manejarme con lo que queda, con lo que me cuentan, las anécdotas que quedan girando en los elencos, o en las personas del público. Hace un par de meses estaba en Uruguay y me llega un mensaje telefónico de unos amigos que hace un tiempo no veía: “¿Cómo se llamaba la canción de María Bethania del *play back* que hacía la actriz de rulos que se acostaba en la mesita blanca en esa obra tuya en la que hablaban en portugués?”. Divino. (La canción era *Drama* y la obra, *Espina no peito*). Y me gustan los restos en general, los objetos y demás porquerías que me quedan en el Estudio, y que a veces alguno vuelve a aparecer en otra obra. El texto de la obra puede ser también un registro, pero igual es solo una parte del teatro. Me ha gustado editar los textos siempre sabiendo que es una parte. No creo que una obra sea el texto. El decir de la obra no es solo el decir del texto, el decir de la obra es toda la obra. Igual es hermoso el elemento libro. Siento que es un plus. Cuando veo una cosa mía editada, por ejemplo *El gran ensayo* –que es gordito–, no siento que sea un testimonio riguroso de la obra sino al revés: ¡están haciendo un objeto con mi texto! Lo convirtieron en otra cosa más, algo después, como bombones.

STAFF

AÑO XIV - #33 / ABRIL 2018

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

CORRECCIÓN

Daniel Caamaño

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz, Germán Frers

DISEÑO DE MAQUETA

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfl

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Jimena Toledo

FOTOS RETRATOS

Catalina Bartolome.

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA



Instituto Nacional
del Teatro

EDITORIAL