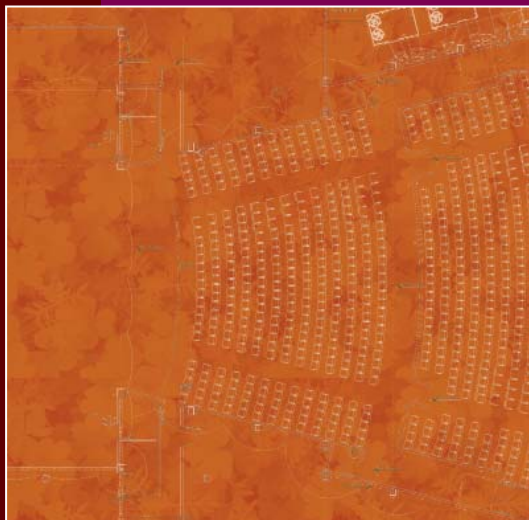


Cuaderno de las Artes



# Dos almas residen en mi pecho

Apuntes sobre la experiencia teatral

Sandra Ferreyra (coordinadora)

Universidad Nacional  
de General Sarmiento



Este libro es el resultado del proyecto “Recepción crítica de lenguajes teatrales” dirigido por Sandra Ferreyra.

Editores: Sandra Ferreyra y Juan Rearte  
Notas: Sandra Ferreyra, Juan Rearte y Alejandra Figliola.

Diseño gráfico y producción gráfica:  
Gonzalo Martínez y Andrés Espinosa

Fotografías:  
*Mi joven corazón idiota*: Paula Soldavini  
*Los sensuales*: Ernesto Donegana  
*La pesca*: Andrés Barragán  
*Prometeo hasta el cuello*: Leonardo Vaca  
*Marathon*: Fernando Armani

ISBN: 978-987-630-100-8



Licencia Creative Commons 4.0

Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada (by-nc-nd)

# Dos almas residen en mi pecho

Sandra Ferreyra (coordinadora)  
Sandra Ferreyra y Juan Rearte (editores)

Universidad Nacional  
de General Sarmiento 



# Índice

	Pág.
Dos almas residen en mi pecho	6
Miradas sobre el teatro porteño	8
Tiempo de realismo	9
Rituales de la intimidad	12
La tragedia política	16
Evadir la superficie	18
Sucesos argentinos. Apuntes sobre Acassuso	20
Un Gorki actual	25
A través de los lenguajes	29
Elogio de la incomodidad	33
Baile a sala llena	36
¿Berlín en Buenos Aires?	40
Dos miradas sobre el oficio del director	47
Con la urgencia de contar y reconstruir	49
Apuntes de una puesta en escena: Marathón de Ricardo Monti	58

# Dos almas residen en mi pecho

Es la confesión que, en el drama de Goethe, Fausto hace a Wagner y con la que declara que una fuerza lo afirma, lo retiene en lo terreno y en lo transitorio y que otra lo impulsa a lo inabarcable. La fuerza de la indolencia, que por un lado pone al individuo a contemplar el paso de la multitud a través de una ventana, y la de la imaginación, que, por el contrario, atribuye prometedoras formas a todo lo que es deseable, plasman el conflicto de la representación pero también el problema de nuestro *ser acá*. El hecho teatral supone una responsabilidad en la que se funda su ética: ¿qué representar? ¿para quién? ¿cómo? Y finalmente, ¿para qué? Ya sea que el teatro reafirme al individuo en su presente, como demostración de una conquista, la de la conciencia o la del pasatiempo, o que le permita acceder a una imagen de conjunto, el hecho teatral es un presente para ser pensado, discutido, hasta que deja de ser mera imagen que transcurre.

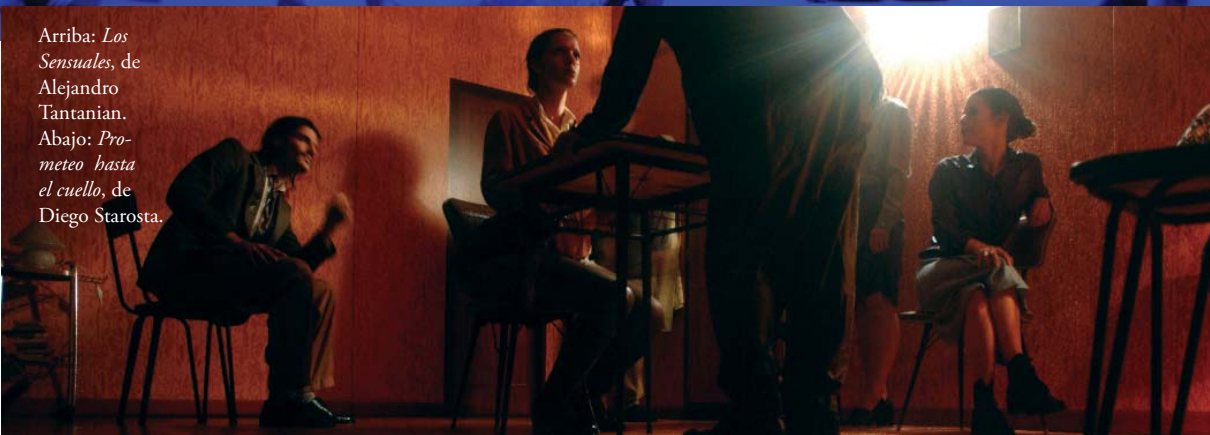
El volumen de presentación de *Dos almas residen en mi pecho* es parte de los resultados del proyecto Recepción crítica de lenguajes teatrales, que en la Universidad Nacional de General Sarmiento dirigió la profesora Sandra Ferreyra. De ese proyecto participamos investigadores y docentes de la Universidad y estudiantes de la carrera de Cultura y Lenguajes artísticos, que asistieron a varios montajes, participaron de debates y que son destinatarios, junto con el resto de la comunidad universitaria, de esta publicación. Tanto como en el contexto de dicha carrera, este boletín participará de las actividades del Centro de las Artes de la Universidad, como una contribución desde la investigación y la gestión al desarrollo de las artes escénicas en el ámbito académico y en su marco social. El compromiso y el interés de la Universidad por esta disciplina artística se comprueba con el diseño de la futura programación anual de teatro, con la construcción del nuevo Auditorio, obra que se concluirá en 2012, así como en el apoyo a los elencos de actores, docentes, técnicos y coordinadores de los talleres dictados en el Centro de las Artes.

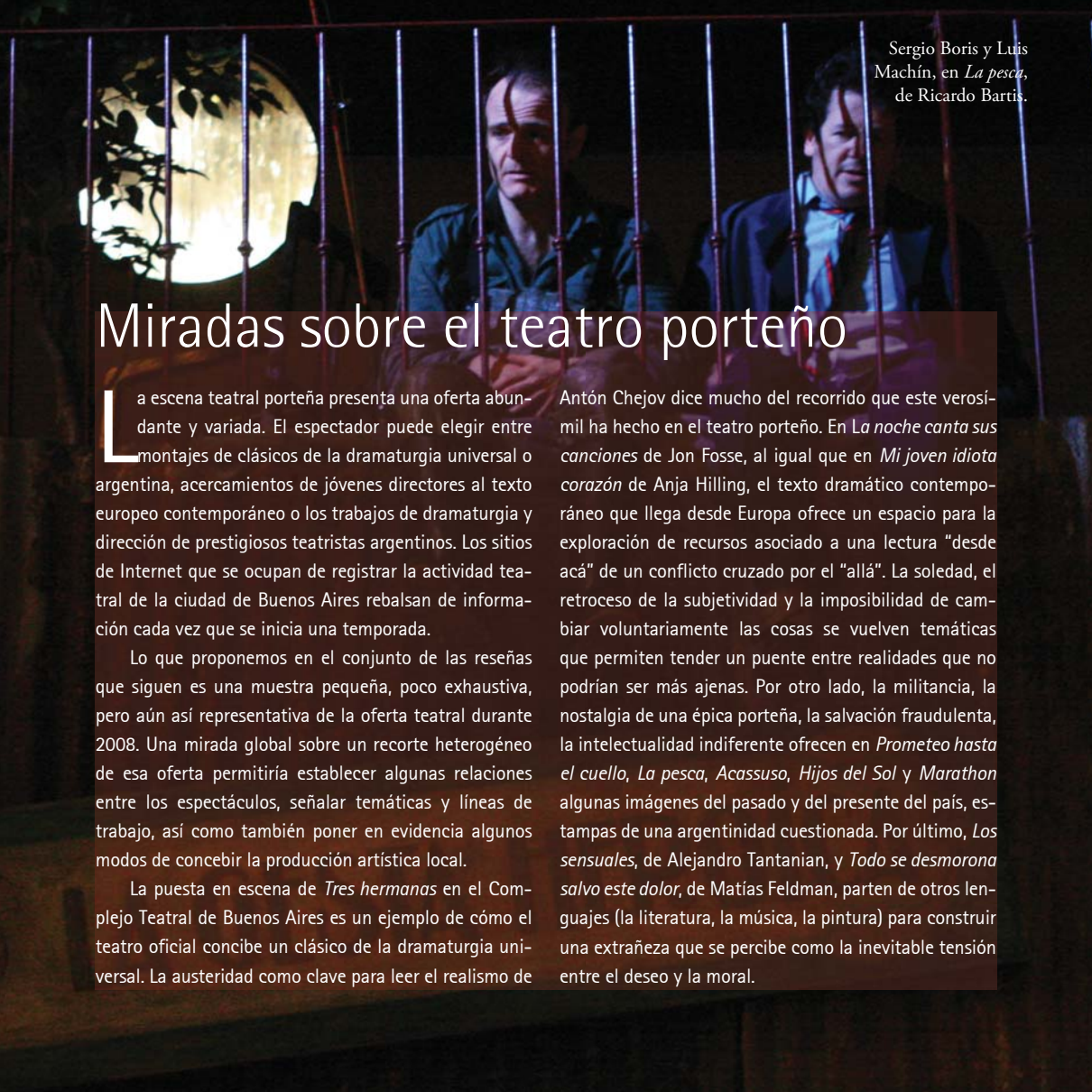
Este número se ocupa de analizar y discutir algunas producciones del año 2008, año en que se ejecutó la mayor parte del proyecto. La selección se limita a un con-

junto de experiencias representativas del teatro actual de las que han participado los autores de los artículos así como los estudiantes. Finalmente, el volumen se divide en dos partes, una enfocada en la materialidad de la producción y del montaje y la otra orientada a la crítica. Por otra parte, no nos propusimos estrechar y limitar aspectos de género en las reseñas, a fin de que este espacio sea receptivo ante la diversidad de disciplinas que se relacionan con el teatro contemporáneo.



Arriba: *Los Sensuales*, de Alejandro Tantanian.  
Abajo: *Pro-meteo hasta el cuello*, de Diego Starosta.



A photograph of two men behind vertical metal bars. The man on the left is looking directly at the camera with a serious expression. The man on the right is looking slightly to the side. The lighting is dramatic, with a strong light source from the left creating a circular glow behind the bars. The overall mood is somber and contemplative.

Sergio Boris y Luis Machín, en *La pesca*, de Ricardo Bartís.

## Miradas sobre el teatro porteño

La escena teatral porteña presenta una oferta abundante y variada. El espectador puede elegir entre montajes de clásicos de la dramaturgia universal o argentina, acercamientos de jóvenes directores al texto europeo contemporáneo o los trabajos de dramaturgia y dirección de prestigiosos teatrístas argentinos. Los sitios de Internet que se ocupan de registrar la actividad teatral de la ciudad de Buenos Aires rebalsan de información cada vez que se inicia una temporada.

Lo que proponemos en el conjunto de las reseñas que siguen es una muestra pequeña, poco exhaustiva, pero aún así representativa de la oferta teatral durante 2008. Una mirada global sobre un recorte heterogéneo de esa oferta permitiría establecer algunas relaciones entre los espectáculos, señalar temáticas y líneas de trabajo, así como también poner en evidencia algunos modos de concebir la producción artística local.

La puesta en escena de *Tres hermanas* en el Complejo Teatral de Buenos Aires es un ejemplo de cómo el teatro oficial concibe un clásico de la dramaturgia universal. La austeridad como clave para leer el realismo de

Antón Chejov dice mucho del recorrido que este verosímil ha hecho en el teatro porteño. En *La noche canta sus canciones* de Jon Fosse, al igual que en *Mi joven idiota corazón* de Anja Hilling, el texto dramático contemporáneo que llega desde Europa ofrece un espacio para la exploración de recursos asociado a una lectura "desde acá" de un conflicto cruzado por el "allá". La soledad, el retroceso de la subjetividad y la imposibilidad de cambiar voluntariamente las cosas se vuelven temáticas que permiten tender un puente entre realidades que no podrían ser más ajenas. Por otro lado, la militancia, la nostalgia de una épica porteña, la salvación fraudulenta, la intelectualidad indiferente ofrecen en *Prometeo hasta el cuello*, *La pesca*, *Acastuso*, *Hijos del Sol* y *Marathon* algunas imágenes del pasado y del presente del país, estampas de una argentinidad cuestionada. Por último, *Los sensuales*, de Alejandro Tantanian, y *Todo se desmorona salvo este dolor*, de Matías Feldman, parten de otros lenguajes (la literatura, la música, la pintura) para construir una extrañeza que se percibe como la inevitable tensión entre el deseo y la moral.



# Tiempo de realismo

La puesta en escena de un clásico de la dramaturgia universal es siempre un desafío. La versión de *Tres hermanas* que dirige Luciano Suardi no elude la pregunta por cómo se retoma la tradición teatral de un texto representado recurrentemente. Por el contrario, la obra plantea el juego entre lo que permanece y lo que se modifica en esa tradición. Es *vox populi* que en Buenos Aires los espectadores valoran muy especialmente a los autores que, como Chejov, se inscriben en una línea realista; autores que saben mostrar la complejidad que encierra la moderna idea de “individuo”. En *Tres hermanas* el dramaturgo ruso se regodea a más no poder en esa complejidad para contar la historia de una familia varada en la estepa rusa. Por eso resulta tan interesante ver cómo el director potencia esa complejidad del texto dramático simplificando materiales y formas escenográficas, registros y estilos de actuación.

Luciano Suardi participó como actor en *Un hombre que se ahoga*, una versión bastante radical de *Tres hermanas*, escrita y dirigida por Daniel Veronese. Allí, las protagonistas eran reemplazadas por tres hermanos varones, en esa propuesta había una intervención fuerte

al texto original. Como director, Suardi elije tomar la obra de Chejov en su totalidad, sin mayores cambios; elige enfrentarse al clásico en busca de una esencia que se haga visible desde el presente. “El asunto es encontrar la expresividad propia que sea equivalente a lo que Chejov está pidiendo”<sup>1</sup>, sintetiza el director.

En este sentido, los espacios aparecen sugeridos en una perturbadora interacción entre los objetos que están y el vacío. Los personajes son siluetas que se recortan en esos espacios, figurines de una realidad desolada. Se trata de un montaje que reduce la escena chejoviana a lo esencial, unos pocos muebles, unos vestidos que son casi túnicas, la despoja de todo lo accesorio para hacer del tiempo el gran protagonista<sup>2</sup>.

En el primer acto la mesa familiar, agigantada y colocada diagonalmente, domina

---

<sup>1</sup> Saavedra, Guillermo. “Un abrazo piadoso”, entrevista a Luciano Suardi. En: *Teatro*. Año XXIX-Nº94. Buenos Aires, junio de 2008, 26-33.

<sup>2</sup> En relación con esto, Suardi señala: “quise una definición espacial que evocara lo esencial de la casa en cuanto a muebles y objetos sin renunciar del todo a ellos [...] para poder crear también esos grandes huecos, esos espacios vacíos que aluden en la obra a esa desolación, a esa estepa interior a la que me refería antes.” Saavedra, Guillermo. Op. Cit.

la escena. Según desde qué perspectiva se la observe, llega a tapan la acción de algunos de los personajes que se ubican en el extremo más alejado de la platea. Esto no puede ser entendido como un error de cálculo, por el contrario, esa visión parcial de la acción es uno de los grandes aciertos de la obra: propone al espectador una mirada fragmentada y no totalizadora de los conflictos que se plantean en esa mesa, rodeando el samovar. Esa mirada fragmentada de la situación de los personajes resulta un efecto realista pero en los términos del teatro argentino actual. Poner a los personajes de Chejov en un espacio doméstico de pocos objetos y muchos vacíos los hace verosímiles hoy.

La enorme mesa será más adelante un sillón o una cama, otros muebles alrededor de los cuales se teje de uno a otro acto la asfixiante cotidianeidad. Un pequeño bonsai, elemento totalmente ajeno a la campiña rusa, condensa el paso del tiempo: Este objeto permanece en un extremo de la mesa; ese tras escena sufre una serie de cambios “naturales” (verde al inicio, sin follaje en otro momento, con flores después) que funcionan como metáforas escénicas de las estaciones del año. Evidentemente, señalar dramáticamente el paso del tiempo y el deterioro que produce en los personajes es un punto clave de esta puesta en escena. En el texto de Chejov, el interés

por este devenir se evidencia desde el primer parlamento: *Hoy hace un año que murió papá*, dice una de las hermanas.

El vestuario y el maquillaje profundizan el contraste entre los tres personajes centrales, contraste que va haciéndose más obvio a medida que transcurre la obra. Los colores claros son para Irina, la más joven y optimista de las hermanas. Los colores oscuros son para Masha, la decepcionada hermana del medio; Olga, la mayor, viste de bordeaux, color que le imprime un carácter institucional similar al de los uniformes de los militares que visitan a la familia. Se trata de tres siluetas bien diferenciadas; Olga es la matrona que contiene a todos; Masha, la atormentada; Irina, la fresca. Este contraste responde fundamentalmente a la relación que cada una tiene con el deseo y con lo que el paso del tiempo le hizo perder. Es ahí donde los personajes masculinos, que a diferencia de los femeninos forman un todo bastante homogéneo, adquieren su función de ayudantes u oponentes de esos deseos.

Desde la escenografía, la iluminación y el vestuario, desde la actuación, la puesta en escena de *Tres hermanas* construye una representación minimalista, fragmentaria y, sin embargo, realista. Lejos de ser fría o distante, como podría pensarse desde una lectura convencional, la propuesta de Suardi

quiere buscarle un lugar nuevo al realismo de principios del siglo XX en el imaginario del espectador actual. Así, esta puesta no rompe con lo que Chejov propone, sino con la idea que podría tenerse de “un Chejov” representado en Buenos Aires y en una sala oficial.

*Sandra Ferreyra*

## Tres hermanas

---

Versión y dirección de Luciano Suardi.

Actúan: Carolina Fal, Alberto Segado, Daniel Fanego, Malena Solda, Stella Galazzi, Muriel Santa Ana, Osvaldo Bonet, Nya Quesada, Guillermo Arengo, Iván Moschner, Gustavo Böhm, Germán Rodríguez, Alejandro Ojeda, Francisco García Faure, Marta Pomponio, Lucas Lagré, Tomás Raele y Ulises Levanavicius.

# Rituales de la intimidad

En una sala teatral que se abre como un espacio ritual dentro de un espacio doméstico (*Fuga Cabrera* es el teatro que Daniel Veron ese acaba de inaugurar en su casa), se abre un espacio doméstico que es, en realidad, un espacio ritual. Una alfombra señala el límite de un living, la geometría se completa con un taburete y un sillón, elementos indispensables de la cotidianeidad representada. Una pareja joven, padres recientes, exhibe su conflicto sin pudor. Él es un escritor desocupado que no puede con su humanidad, ella está harta de él pero no lo puede dejar. La historia es simple, sin embargo, no podemos decir que se trate de personajes simples; el minimalismo de la puesta de Daniel Veronese es correlato del maximalismo de los personajes de Jon Fosse. El espectador puede intuir en la inquietud de la joven, en sus movimientos abruptos y sin conclusión, un universo de deseos frustrados. “No puedo”, “no podemos” es el estribillo de lo que este personaje tiene para decir. El joven, en contraposición, muestra en la inercia el peso de una derrota de la que no se va a recuperar. La intimidad de los personajes, entonces, aparece en esta obra como un punto de tensión, un estado a partir del cual todo puede pasar.

Fosse, dramaturgo noruego que empieza a conocerse en nuestro país, se ubica en la tradición

de la más conocida de las obras de su compatriota Ibsen cuando elige desnudar una relación de pareja en crisis, y la reelabora cuando propone que esa desnudez se muestre desde la perspectiva de la propia intimidad. Como consecuencia de este cambio de enfoque, no es una red de valores sociales lo que se rompe a los ojos del espectador; es un tejido mucho menos visible, el que dibujan las relaciones cotidianas y su ritualidad. Porque de eso se trata en definitiva el conflicto de esta pareja joven, del progresivo abandono de un ritual y del espacio potencial que se abre: *podría ser que tengas que hacer algo totalmente diferente*, le dice la joven a él, cuando este recibe la carta de rechazo de un nuevo editor.

Como en obras anteriores, Veronese juega con la oposición entre el espacio escénico y el espacio de expectación. El público se ubica en torno al living, más allá está la cocina, arriba la biblioteca, y puede imaginar que alguna de esas puertas lleva al baño o a la habitación. En *La noche canta sus canciones* se asiste a una escena hogareña desde el momento en que se ingresa a la sala: los actores caminan por la casa, leen un libro, juegan con el gato o mantienen entre ellos una breve conversación. La única referencia explícita a las convenciones del acontecimiento teatral son las butacas de cuero recicladas, pro-

bablemente, de algún cine barrial. Entre tanto elemento doméstico (recordemos que es una sala teatral instalada en la sala de una casa), dan la pauta espacial de dónde será la representación. Cuando empieza la acción, no hay música ni efectos sonoros que la modalicen; hay una mínima utilización de la iluminación. Los cinco actores están a la vista desde el principio y mientras no participan de la escena se mezclan con los espectadores en la penumbra.

A la búsqueda de la cercanía del espectador con la escena se suma la búsqueda de la cercanía del espectador con el texto. Los diálogos son básicos, simples, proyecciones de una conciencia apresada en su cotidianeidad; y en estas circunstancias la palabra poética le gana a la prosaica. El texto de Fosse busca el lirismo que se esconde detrás de situaciones ordinarias; detrás de las repeticiones, los monosílabos, las pausas, los sobrentendidos que constituyen la más vulgar intimidad. El *voyeur* de esta pequeña historia puede percibir cómo en cada silencio se suelta un punto del tejido, se rompe una pauta del ritual, y puede percibir también aquellas palabras que intentan cerrar el agujero, componer el dibujo otra vez. Lo que resuena en esos huecos del discurso (que en esta puesta, como dijimos, no son tapados por la música o por el efecto sonoro) no es tanto el sentido de esta relación sino su posibilidad en el vacío. Lo que pasa entre estos jóvenes excede la intervención de los padres del él, que realizan una fugaz visita para

conocer al bebé, y del amante de ella, que en el final llega para ayudarla a dejar ese lugar. Ni uno ni otros podrían ser la causa del final, llegan para mostrar que la verdad de la pareja va más allá de un entorno familiar disfuncional y malicioso o una infidelidad. Hay algo, una explicación, un sentido del orden del deseo que inevitablemente se les va a escapar: *¿Qué es lo que hace que pasen las cosas? ¿Soy yo o es otra cosa?*

Como la mayoría de los rituales este también termina con un gesto sacrificial: el joven se va de la escena, se encierra en la habitación y habilita el final trágico. Cuando ella decide quedarse y dejar que el amante se vaya solo, cuando elige que todo siga igual, el sonido (silencioso) de un disparo marca la diferencia. Él se pega un tiro y algo inevitablemente cambia.

*Sandra Ferreyra*

## La noche canta sus canciones

---

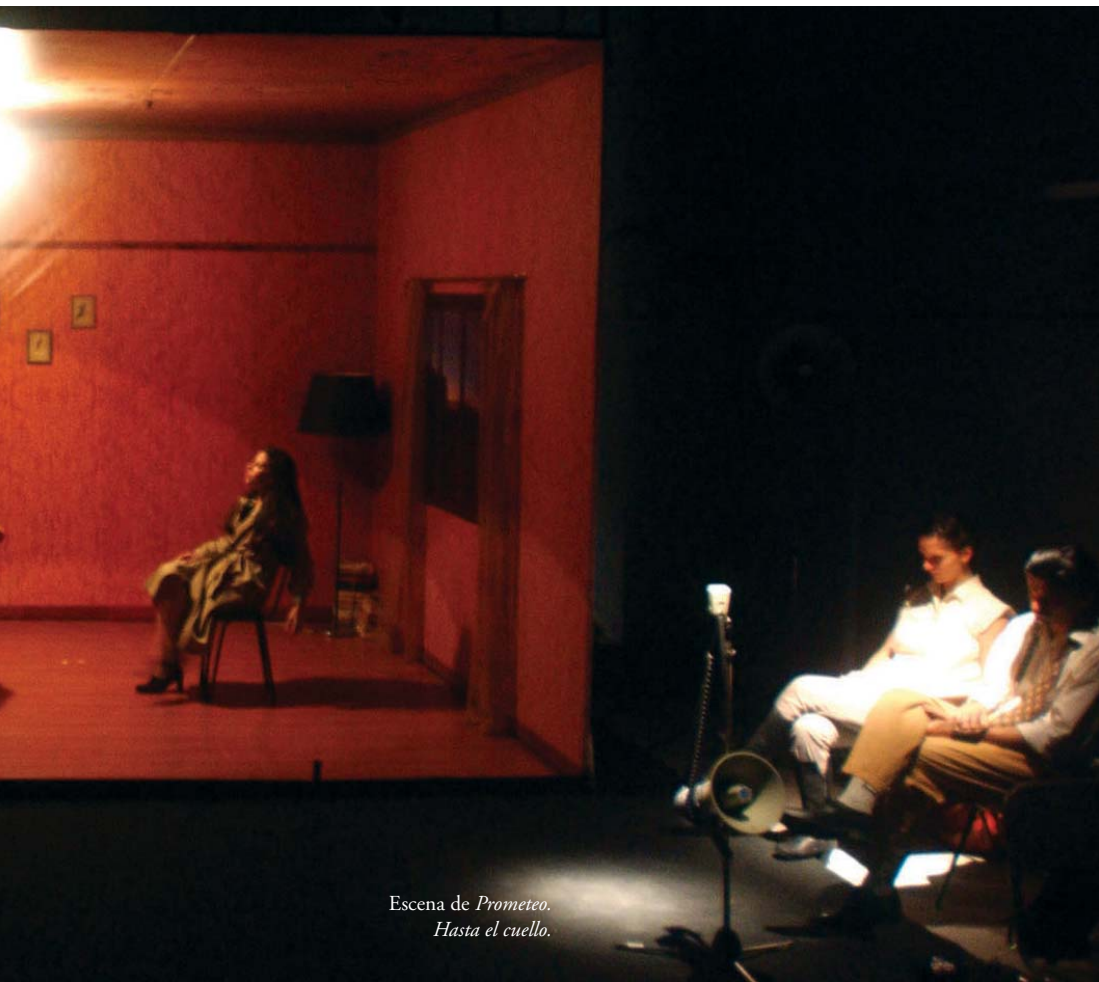
Autoría: Jon Fosse

Actúan: Eugenia Guerty, Pablo Messiez,  
Claudio Tolcachir, Luis Gasloli, Pipi Onetto

Dirección: Daniel Veronese

Julio a septiembre de 2008, Fuga Cabrera,  
Buenos Aires





Escena de *Prometeo*.  
*Hasta el cuello.*

# La tragedia política

**E**n *Prometeo. Hasta el cuello*, el lenguaje teatral no parece el suelo firme en el que se recoge la certidumbre de una serie de acciones enlazadas por la continuidad, la linealidad y el encadenamiento del sentido. Más bien compone un conjunto de tensiones que se dirimen y que postergan el desarrollo de una forma nueva, y la remisión a la forma de la tragedia —a su vez— permite una entrada y una salida para el espectador. Asistimos a la condensación de una época, hoy reevaluada y discutida, y al drama de la opción por las armas como parte del conflicto político. Atravesar ese túnel no es sólo volver a reflexionar, a reflejar retrospectivamente, sino que es una experiencia que nos constituye si aceptamos que el lenguaje no se consolida en el transcurrir del tiempo, sino en la plataforma más concreta del espacio. La tragedia se vuelve espacio, pura limitación y puro límite y lo que queda de la historia y de sus protagonistas heroicos son apenas gestos, sombras de procedencia incierta, de facciones confundidas. Como acto político, el discurso debe ser articulado, es la imposible llave de la libertad de Pontani-Prometeo, así como también fue el lenguaje un arma dirigida contra el Líder-Zeus.

Hemos dicho que en *Prometeo. Hasta el cuello* la forma también permite una salida, y

así como ingresamos a ciertas convenciones de la tragedia clásica, también encontramos respuestas, desencantadas, pero respuestas al fin. Las preguntas y las respuestas que se plantean en ese pasado mítico tienen resonancias en la tragedia y en el grotesco de la historia política; en este punto el carácter didáctico de la propuesta del grupo que dirige Starosta es acertado y va más allá del homenaje. La reescritura del clásico es una presión sobre el pasado para que *expres*e la situación del presente, limitado por las tres paredes de la habitación y por los cuerpos de los asistentes en la sala.

Con respecto a la posibilidades de la referencia del texto de Juan José Santillán, *Prometeo. Hasta el cuello* señalaría un repliegue de esa capacidad en cuanto a que la condensación de una época no es suficiente para que asistamos a una sucesión de acontecimientos. La cuestión no es caprichosa, se plantea esa dificultad como constitutiva y la transposición de Prometeo a los años '70 no es sustancia volcada en un molde: el espectador debe reconstruir la tragedia, paradójicamente interminable.

El diseño escénico es un verdadero dispositivo que acompaña e interactúa con los actores, la idea de que el espacio no es un decorado contra el que choca o se amolda la





Escena de *Prometeo*.  
*Hasta el cuello*.

forma plástica y dinámica de la escena, sino que es parte de un sistema de representación y de producción de drama es uno de los puntos a destacar del proyecto. Asimismo, creemos que la noción de espacio pierde parte de su potencial en la yuxtaposición de escena-galpón de una de las salas de la Ciudad Konex y en cierta reiteración de efectos que dispersa un poco la centralidad de ese nudo que se descubre en el espacio de un departamento donde termina sus días el “cuadro militante” Augusto Pontani.

Las actuaciones tienen su eje en las voces y las voces responden al texto. Los cronolectos remiten a formas de pensamiento de una época, por lo que los gritos y la dureza en el habla es

en verdad un registro de su tiempo. *Prometeo. Hasta el cuello* revela, en definitiva, la acuciante situación del tiempo vuelto presencia.

*Juan L. Rearte*

## Prometeo. Hasta el cuello

Dramaturgia de Juan José Santillán, a partir de *Prometeo encadenado*, de Esquilo.

Puesta en escena y dirección general de Diego Starosta. Actúan: Eliana Antar, Emanuel Belser, Diana Cortajarena, Lucía Rossi, Diego Starosta, Darío Szraka y Paula Tabachnik.

Producción del grupo El muererío.

Mayo-agosto de 2008, Ciudad Cultural Konex, Buenos Aires.

# Evadir la superficie

*La Pesca*, de Ricardo Bartís, es parte del intento de que un “lenguaje teatral autónomo” gane terreno, como propone la sala Sportivo Teatral desde su fundación, de confrontar un campo teatral poético propio a un teatro de representación<sup>1</sup>. Es verdad que para esto acorta el camino apeándose, como decía el autor antes del estreno<sup>2</sup>, a una tradición crítica, dándose el

<sup>1</sup> “La puesta argentina”, conferencia de Ricardo Bartís en la Biblioteca Nacional, 28 de julio de 2005.

<sup>2</sup> Cf. “Una pretemporada con vértigo”, entrevista de Camilo Sánchez. *Clarín*, 16 de septiembre de 2007.

gusto de ser “antiguo” y de *sacarle una cabeza* a varios modernos. En *La Pesca* esa autonomía es subterránea desde la concepción escénica, pero además allí se evidencian profundidades más inquietantes que las oblicuas referencias de un club de pesca bajo tierra.

A pesar de que en *La Pesca* el lenguaje sale a la superficie, de que se explicita su función pragmática, se advierte que el conflicto es espacial. No es un dato menor que esta obra, a diferencia de otros trabajos de Bartís salidos de procesos de investigación en los ensayos, sea producto de una actividad planificada de escritura dramática.

Inicialmente resultado de un pasado imaginado, vuelto mítico, el conflicto cobra volumen con el descenso a un escenario bajo tierra, que descubre, como dice René, que “todo está igual”, como si el tiempo no hubiera pasado. El club de pesca “La gesta heroica” guarda no sólo



*La pesca*, de Ricardo Bartís.

memorabilia, sino también un espacio para que unos individuos ligados por una amistad que los mantiene a flote puedan representar sin ser vistos la vida soñada, que siempre es aquella que se vivió sin conciencia. El pasado vuelto imaginación es una transformación monstruosa y antropófaga, como las tarariras titán con las que se obsesionan estos hombres que se evaden de la superficie. Don Atilio evoca el viaje con el que llevó las primeras tarariras a ese pozo subterráneo, conectado con las cloacas y con un arroyo contenido dentro de un tubo de hormigón. René representa a Perón, el viejo, ya no el mítico líder, sino el marchito jefe que no logra agrupar disciplinadamente las fuerzas del partido; también representa a Perón muerto, imita su voz y vuelven a “los ‘70” y la tesis escénica articula un drama político insatisfecho, o las razones por las que el drama político no puede ser burgués en nuestra historia: porque no puede representar retrospectivamente la transformación de la sociedad, tesis deudora del pesimismo de Martínez Estrada. La idea del desencanto y de que la esperanza que se vive es ilusoria y que debe ser vivida como tal, que uno “debe darse el gusto”, son propias de una jerga popular del “aquí nomás” pregonado por Bartís y en la reconstrucción de esos lugares comunes se cristaliza la función crítica del grotesco que nunca cae en el recitado de la costumbre. Las operaciones triviales, el habla aparentemente banal, los movimientos cansinos y los gestos

automatizados, son marcas de una fatalidad, que es la de sentirnos dueños de una gesta heroica que como mínimo puede ser puesta en entredicho. Acaso en Miguel Ángel, que hace que su teléfono celular parezca un artefacto “del futuro” en esas oscuridades, asome algo de esa conciencia descreída y agotada. Todavía se comunica con el exterior, pero también envía mensajes al pasado, a la mujer que lo abandonó dos años atrás.

¿Qué se transforma? ¿Qué permanece? Esas preguntas podrían reunir algunas de las inquietudes planteadas en *La Pesca*, y ciertamente apuntan a un mundo binario, a un mundo posible, pero la *tradición* se desploma para mostrar que en ese subsuelo de la vida corriente, transformación es degeneración y que no hay permanencia ni anclaje posible, ni siquiera en el lenguaje, como demuestra René en relación con los homófonos: dos palabras que se pronuncian igual pero que tienen distinto significado.

*Juan L. Rearte*

## La pesca

---

Dramaturgia, espacio y dirección: Ricardo Bartís  
Realización escenográfica: Norberto Laino y Ricardo Felix  
Actúan: Sergio Boris, Carlos Defeo y Luis Machin.

# Sucesos argentinos.

## Apuntes sobre Acassuso

Rafael Spregelburd, en la dedicatoria de su obra *Acassuso* rescata a dos maestras, quienes son también “las dos personas que más quiero en el mundo”: su madre, Alicia Balaño y su hermana Roberta, “que llegó casi llorando amargamente el día de su primera suplencia en una escuelita de Merlo”<sup>1</sup>. También incluye a la educación pública y a todos los que luchan por la preservación del futuro.

El autor cuenta que la obra surgió de improvisaciones teatrales en cruce con la noticia policial y al respecto dice: “Siempre suelo descubrir que una obra (o su germen) es *tangible* cuando aparece la unión de dos o más anaqueles completamente divergentes de mi biblioteca mental”<sup>2</sup>. Es probable que la semilla autobiográfica unida al relato periodístico del robo al Banco Río de la localidad de Acassuso sean los pilares de la obra de teatro. En cuanto a los procedimientos utilizados, Spregelburd

remarca que esta obra (junto con *Lúcido y Bloqueo*) no la escribió sentado en un escritorio, sino que se hizo al pie del escenario. El texto no existe como planteo previo, solamente se comienza con alguna imagen errática como la de dos maestras batiéndose a duelo. “Cada ensayo es un intento por *naturalizar* lo arbitrario, hasta que esta naturalización cobre el estatuto más alto de lo natural que no es el *naturalismo*, sino lo *orgánico*”. La organicidad de los cuerpos vivos, biológicos requiere una indagación de lo complejo<sup>3</sup>, comenta Spregelburd. El texto escrito surge finalmente de una recuperación y pasaje en limpio que se realizaba sobre lo dicho durante los ensayos e inmediatamente después de que éstos terminaran. Los actores recibían en el siguiente ensayo un texto que nuevamente iba a pasar por la “prueba de fuego” del escenario.

El texto deviene de un proceso helicoidal: gira sobre sí mismo a la vez que se expande. Spregelburd considera que estas operaciones para lograr el texto definitivo, lo aleja de dos

---

<sup>1</sup> Rafael Spregelburd, *Los verbos irregulares*, 2008, Buenos Aires, Colihue Teatro.

<sup>2</sup> *Ibidem*, pág. 287

---

<sup>3</sup> *Ibidem*

formas muy consolidadas en el teatro: el realismo, que trata de mimetizar la realidad, y el absurdo que intenta la construcción de una realidad aparte.

A diferencia de otras obras de Spregelburn, Acassuso tiene un argumento simple que puede ser resumido en un par de líneas. Un grupo de maestras de una escuela periférica de la localidad de Merlo, utilizando los escasos ahorros de la Cooperadora, deciden comprar a Edgar Fabiani, un devaluado jugador de fútbol (evangelista, ex presidiario y adicto en recuperación), entrenarlo en el campito de la escuela, para luego revendérselo al club Boca Juniors y lograr en la transacción una suculenta diferencia de dinero. Sin embargo, algo sale mal y las cosas terminan de la peor manera. Fabiani se revela y toma a la directora y a todas sus secuaces (que a pesar de sus intolerancias mutuas se han unido) como rehenes. Algo siempre falla y la “realidad” vuelve a su sitio.

El “glameroso” robo al banco Rio atraviesa toda la obra y es la fuente de inspiración para este grupo de mujeres desesperadas. Las maestras sueñan concretar un golpe así de audaz para escapar de sus destinos de maestras de grado. El monólogo ante el juez de Marta Caamaño, con que se inicia la obra, resume este sentimiento:

*M. Caamaño:[...] La docencia es algo que “nos” elige, y si bien nos resistimos como bueyes a este trabajo que tiene más zonas negras que*

*gratificaciones, muchas de nosotras hacemos de esa resistencia una vocación, y dale que vamos.*<sup>4</sup>

Si bien el diálogo de las maestras vuelve reiterativamente sobre el robo al banco de Acassuso, el tema es la educación, en la Argentina actual y, en especial, la educación pública, corporizada en estas maestras, su locura y su desesperado gesto de evasión.

Otra cuestión que subyace en el texto son los modelos, los héroes “populares” de la Argentina actual: como bien reflexiona Spregelburn: “... después de 2001, unos ladrones que roban un banco sin disparar un solo tiro se convierten en héroes y pasan a representar un mundo utópico. De ahí que estas maestras de una escuela marginal construyen una utopía criminal asociada al mundo de los hombres”<sup>5</sup>. Porque después del 2001, después que los bancos robaron el dinero de los argentinos, es lógico que estos hombres sean una suerte de modernos “Robin Hoods” del imaginario popular.

Una de las estrategias de Spregelburn fue no leer diarios en torno al robo del Banco Río y reunir los rumores que le llegaban acerca del hecho: “Yo había llegado de un viaje, el país estaba conmocionado por las características de este robo, los ladrones en el imaginario popular

---

<sup>4</sup> Rafael Spregelburn, *Los verbos irregulares*, (2008) Buenos Aires, Colihue Teatro, pág. 13

<sup>5</sup> Página 12, sección Cultura y Espectáculos, entrevista de Cecilia Hopkins a Rafael Spregelburn, martes, 17 de Abril de 2007

se habían convertido en héroes. Decidí no leer la noticia, quise llevarme por los rumores, por lo que la gente decía, todos estaban muy informados sobre el caso. Esta teoría del “rumor” me interesaba mucho como procedimiento de la Argentina. Pero no es el robo lo que me convoca, de hecho es totalmente anecdótico en la obra, donde está más presente el tema de la educación pública”<sup>6</sup>.

Son nueve los personajes femeninos -ocho maestras y una vendedora de ropa- y dos masculinos: Edgar Fabiani, el jugador de fútbol y Nahuel, el “levantaquinielas”. En cuanto a los personajes femeninos, cuatro de llaman Marta (Lococo, Elizarraga, Caamaño y Gregorini), tres Susana (Rivarola, Domber y Brunetti), la directora Delia Lobo y la profesora de gimnasia Gladys Rondó. En una escena aparece una “Mamá” de una alumna, que carece de nombre.

Como para el futbolista las maestras son indistinguibles, apela a sus características físicas o estéticas, para reconocerlas. “Tetitas” es la de gimnasia, porque “se hizo las lolas”; “Rulo”, la “convertida” maestra de segundo y octavo año; “Jopito”, la de primero; “Carterita”, la casi jubilada maestra de cuarto; “Paliducha” o “Cajita”, la secretaria; “Blusita” la vendedora de ropa. Delia, la directora no necesita apodos

para Fabiani.

Susana Brunetti (alias “La convertida”, alias “Rulo”) es la maestra nueva. Poco adaptada al medio, intenta, con escaso éxito, transmitirles conocimientos a los alumnos, actitud fuertemente resistida por el resto. Sin embargo, queda claro que en poco tiempo, ella se “asimilará” al resto acercándose a la super-adaptada Susana Domber, maestra de primer grado.

Marta Lococo es una vendedora de ropa que participa de las actividades de todas y opina de todo. Metáfora de las políticas económicas que se enseñorearon en el país, sobre todo en los años 90, no pertenece realmente a ningún bando y su única preocupación genuina consiste en endeudar al máximo a sus compradoras.

La secretaria, Marta Gregorini, siempre está al borde del patatús. Es la única que intenta instalar (sin éxito) un mínimo de cordura. Anteriormente era maestra de grado, pero sus nervios colapsaron, por lo que fue enviada a realizar “tareas pasivas”, las cuales no mejoraron su situación: el manejo de fondos es irregular y caprichoso, apostado todo a soluciones mágicas. El año anterior habían jugado el dinero de la Cooperadora a las patas de *Morondanga*, una yegua tordilla y este año a la compra de un futbolista depreciado. La vice directora es la otra que muestra cierta cordura, sin embargo no es más que maquillaje, ya que su único objetivo consiste en demostrar que su

---

<sup>6</sup>Entrevista hecha por Julio Riccardi en la Fiesta Nacional del Teatro en Formosa 2008 a Rafael Spregelburd. Ver: <http://cartelerteatroff.com.ar>, publicada el 28/05/2008

compañera, la directora está loca.

En este ambiente tan estrecho, tan pobre, la del departamento de psicología, Martita Elizarraga, fonoaudióloga, vive perseguida por la sospecha de que la van a echar, sospecha que se incrementa cuando el gabinete de psicología es invadido por el jugador de fútbol a quien Delia Lobo ha instalado a vivir allí.

Siguiendo un recurso de salvación parecido al que propone la directora, la profesora de gimnasia, Gladys Rondó, entrena a los chicos esperando que surja de allí algún futuro crack de fútbol que la salve de su vida en la Escuela 78.

En el extremo opuesto, Delia Lobo, la directora, es la única que puede manejar el colegio gracias a que es la más loca de todas, situación aceptada por todos y en especial por ella misma:

*M. Lococo: Susana dice que estás loca y que te va a poner un sumario por psiquiatría y junta firmas de todas, y aprovecha cada desastre que hacés para ganarse una firmita.*

*Delia: No. Yo estoy loca. ¿Pero eso que tiene que ver? ¿Cada desastre, decís? ¿No llevé esta escuela adelante, pese a cada escollo que se nos puso? Me refiero a Solá, pero también a los designios de dios, porque la población que dios puso en este distrito es prácticamente alarmante.<sup>7</sup>*

En definitiva, todas sueñan con irse. Los días pasan monótonos, los alumnos no aprenden

nada, ellas no enseñan nada, en definitiva: *no pasa nada*. Sin embargo, todas tienen la sospecha (casi la certeza) de que de ocurrir algo, será algo malo. Pero ¿con qué sueñan? ¿qué es lo que desean? Hombres, pero no los hombres que las rodean, siempre dispuestos a abandonarlas, a traicionarlas, sino esos hombres que roban bancos y luego huyen por un túnel hasta alcanzar el río donde los esperan unos “gomones”. Hombres: supremos masculinos, estandartes de virilidad que ellas leen como coraje, audacia, escapatoria, bocanada de aire y posibilidad de mundo mejor.

*Edgar: ¿Vos qué querés directora?*

*Delia: Yo quiero un gomón que me saque de todo esto.*

*Edgar: y, cuando te toca te toca.*

*Delia: Quiero remar, desnuda, río abajo. Quiero ser una india, cubierta de joyas, quiero sentir el frío de la esmeralda entre mis senos, y remar, remar hacia el sur, a donde van las almas cuando ya han cumplido la tarea en esta tierra. Tierra de penumbras... y de barro.<sup>8</sup>*

El espacio escénico nunca cambia, es siempre lo mismo. Es una especie de baño abandonado donde también está el escritorio de la secretaria, de la vicedirectora y de la directora. También es donde Marta Lococo vende ropa y es donde se realizan las entrevistas entre la psicopedagoga y los padres. Las carpetas

---

<sup>7</sup> Ibidem. Pág. 80

---

<sup>8</sup> Ibidem, pág. 100

se apilan sobre antiguos inodoros que también sirven de asientos. El lugar es una especie de trinchera donde las maestras se encuentran, pero también se protegen de sus alumnos. La ruina en que se encuentra la escuela coincide con el deterioro moral, educacional, cultural de los alumnos y docentes:

*Gladys: Qué significa “alocución”? ¿Es algo tipo “locución”? ¿Está el Sopena en portería?*

*S. Domber: Se lo cartonearon<sup>9</sup>*

La sospecha se cumple: si algo ocurre seguro que es algo malo. Edgar se revela, le arranca el arma que empuña la Directora (quien a su vez la había canjeado a un alumno por una pelota de básquet), toma de rehenes a las maestras y mata a Martita Elizarraga. Algo salió mal también en el robo al Banco Río: uno a uno los asaltantes son capturados por la policía, ante la desesperación de las maestras.

*Acassuso*, cuya fuerza dramática “no para de desplegarse con una intensidad de acontecimientos agotadora”<sup>10</sup>, finalmente implota y se condensa en un punto fijo: un juzgado. Al final, las maestras que nadie escucha, a quienes la sociedad olvida, las de la escuela 78 de Merlo son escuchadas por un

juez. La parábola cierra el ciclo iniciado en la primera escena del primer acto, cuando Marta Caamaño, la maestra próxima a jubilarse, declara ante del juez:

*Marta Caamaño: [...] Yo soy muy crítica del estado... Del estado de las cosas. El chumbo estuvo siempre. Que algunas directoras e incluso porteros, van armados a la escuela no es una novedad, mal que le guste. A lo mejor Su Señoría recién se desayune con esto y en este caso yo le digo a Su Señoría: Bienvenido al mundo real, con todo respeto. ¿Sigo? [...] Y si alguien piensa que la escuelita 78 es muy diferente de otras escuelas, a ese le decimos también: no<sup>11</sup>.*

*Alejandra Figliola*

\*\*\*

---

## Acassuso

---

Autoría: Rafael Spregelburd

Actúan: Paula Acuña, Esteban Bigliardi, Valeria Correa, Ideth Enright, Pilar Gamboa, Andrea Lo Tártaro, Laura López Moyano, Mauricio Morando, Laura Paredes, Lula Pettigiani, Emma Luisa Rivera

Dirección: Rafael Spregelburd

Marzo a noviembre de 2008, Andamio 90, Buenos Aires

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, pág. 62

<sup>10</sup> Así se refiere a la dinámica de su obra su propio autor. Página 12, martes, 17 de Abril de 2007, entrevista de Cecilia Hopkins a Rafael Spregelburd. de la sección Cultura y Espectáculos.

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pág. 13



# Un Gorki actual<sup>1</sup>

**H**ijos del sol se representó en 2008 en el Espacio Teatral *El Kafka*. La idea y la dirección son de Rubén Szuchmacher, quien se basó en un cuento homónimo de Máximo Gorki, escrito en la cárcel al ser apresado por la policía de la Rusia zarista de 1905 por sus actividades revolucionarias.

El argumento de la obra cuenta como un grupo de intelectuales, -científicos y artistas- que discurren sobre el futuro y los cambios venturosos de la humanidad, son incapaces de comprender la situación de la gente que los

---

<sup>1</sup> *Hijos del Sol* y *Acassuso* son dos obras teatrales que, a pesar de grandes sus diferencias, resultaron ser las reflexiones más lucidas de la Argentina actual a las cuales asistí en el año 2008. Las dos obras, cuyos textos se separan en 100 años, denuncian dos grandes rasgos de la Argentina actual: la indiferencia y la locura. Indiferencia hacia los pobres, hacia los excluidos, indiferencia hacia el estado de la educación, hacia los chicos que asisten a la escuela pública, receptores de una educación raquíta, que luego irán a formar parte del grupo de pobres adultos. Locura de las maestras que no pueden contener a esos chicos. Indiferencia de los intelectuales sumidos en sus propios discursos. Locura de Liza Protásov y de Marta Gregorini de haber conocido la verdad, “sucía, cruel y brutal”, tal el texto de Gorki. En definitiva, locura ante la indiferencia e indiferencia ante la locura de aquellos que tienen mucho o poco poder para cambiar las cosas ... “el estado de las cosas”.

rodea. Mientras ellos hablan de arte, de ciencia, de amor, alrededor se desata una epidemia de cólera y al final, uno de los personajes muere, otro se vuelve loco y otro se suicida. La obra describe con agudeza la pedantería e inutilidad del pensamiento pseudo-progresista en una sociedad decadente.

Una de los aspectos más llamativos es la capacidad de puesta en escena de este texto que implica una enorme cantidad de actores (diecisiete personajes) para el circuito del teatro independiente. Szuchmacher considera que “el mejor elenco es el elenco estable”. En ese aspecto, su proyecto teatral se alinea con los modos de trabajo de los teatros nacionales tales como el San Martín, pero sin ser sostenido por el Estado y por ende, carecer de las posibilidades presupuestarias de este tipo de espacio, lo cual resulta notable y hasta loable.

A partir de este concepto de trabajo, la puesta no comenzó con la elección del texto, sino con la conformación del elenco en torno a un repertorio particular, que comenzó con la rutina de los ensayos. Puesto en marcha el proyecto, se adopta el texto de Gorki. Szuchmacher comenta que adquirió el cuento en “una librería nazi” cercana a su casa y que

lo que más le llamó la atención es la ausencia en el texto de personajes positivos<sup>2</sup>. No hay la esperada idealización del proletariado ni la ridiculización de las clases burguesas. Tal vez, porque la obra es escrita en (y desde) la cárcel. Tal vez porque “de pronto, (Gorki) tiene una gran desilusión con esa revolución que fue sofocada y hasta traicionada”<sup>3</sup>.

En torno a Pavel Protásov, un amable hombre de ciencia siempre sumergido en su labor, se agrupan familiares y amigos, además de criados y sirvientes que trabajan para él. Los intelectuales son cultos, ricos, ausentes, felices y esperanzados, siempre creyendo en las ideas positivistas que le prometen un futuro maravilloso. Por el otro lado, los obreros son seres embrutecidos, golpeadores y borrachos.

Es probable que el fracaso de la revolución fallida de 1905 condujo a Gorki a escribir este cuento. En *Hijos del sol*, no sólo critica a la clase dirigente, sino la actitud del mismo pueblo frente a la revolución. Sin embargo ninguno de sus personajes apunta a otro con su dedo y lo juzga. Gorki demuestra su enojo con los intelectuales y la clase obrera. Nadie tiene razón, nadie dice la verdad, nadie puede “ver” al prójimo, ya que todos miran al sol que los enceguece. Todos están desconcertados,

preocupados por sí mismos, ciegos o inmersos en una subjetividad aturrida.

Respecto de los personajes, Osvaldo Quiroga nos recuerda que “Jacques Lacan, el psicoanalista francés, define el coro que intervenía en las tragedias griegas como “gente que se turba”. Y si hay algo que sucede en el país es que estamos rodeados de gente que se turba. Tal vez por eso los personajes de *Hijos del sol* gritan todo el tiempo y actúan a una velocidad que los acerca más a cierto grotesco contemporáneo que a los ritmos del realismo”<sup>4</sup>.

Gorki<sup>5</sup> fue el seudónimo de Alexei Maximovich Peshkov, novelista y dramaturgo nacido en 1869, nueve años después de su mentor y guía, Antonin Chéjov. Participó activamente de la revolución soviética, el gran cambio en la vida rusa. Al inicio de la revolución fue designado ministro de Bellas Artes. Pero entre 1921 y 1928 se exilió en Alemania e Italia, debido a sus distancias con el régimen. Sin embargo, al cumplir 60 años y a raíz de su fama en todo el mundo, fue invitado por Stalin a volver a la patria y se lo festejó como a un prócer. Reconciliado con el gobierno, se convirtió en uno de sus más fervorosos defensores hasta su muerte que

---

<sup>2</sup> Carlos Pacheco: Nota de LA NACIÓN del 27 de mayo de 2008

<sup>3</sup> Ibidem

---

<sup>4</sup> Osvaldo Quiroga: Revista ADN, La Nación, 19 de julio de 2008.

<sup>5</sup> Ernesto Schoo comenta que en ruso Gorka significa “amargo”

acaeció en 1936.

La comparación con Chejov es permanente (recordemos que en ese mismo año, el teatro San Martín, en la sala del teatro Regio, ofrecía *Tres Hermanas*). “Chejov estaba más atento a la individualidad. Gorki, en cambio, era un autor aguerrido, y en particular en esta obra” [...] “Lo interesante es que la escribió estando en prisión, pero no creó un solo personaje de esos que levantan el dedo adocrinando. Critica a todos, y tanto a los que provienen de la ciencia y el arte como a los más simples. Muestra la inoperancia de unos personajes que se aferran a sus discursos, mientras la peste y las necesidades van matando a la gente”<sup>6</sup>.

La reflexión de Szuchmacher respecto de la obra excede su ámbito y lo lleva a relacionarla con el aquí y ahora del país: “A diferencia de lo chejoviano, caracterizado por esa desesperanza casi nostálgica y a la que el autor le aporta cierta cosa piadosa, Gorki es brutal, es despiadado con el progresismo. Y eso me permite, hoy, pelearme con ese progresismo que todos llevamos adentro. Creemos que tenemos ideas maravillosas, pero no podemos modificar la realidad, porque la realidad nos asusta”. [...] “La enfermedad, la miseria, la sinrazón del pobre hacen que esa gente llegue a unos estados

tremendos y uno sigue discursando sobre eso, pero no hace nada por cambiarlo. Y no sólo a nivel individual, hablo también de los gobiernos. El pensamiento progresista, que no es un pensamiento de izquierda, se coloca en una especie de lugar magnánimo, bondadoso, lleno de buenas intenciones, pero en realidad es totalmente ineficaz para modificar la realidad. El progresismo es la deformación de la izquierda. Y nosotros vivimos padeciendo mucho de eso como algo positivo. De lo que se trata es de profundizar un pensamiento mucho más crítico, más extremo, más de izquierda y no un pensamiento que pretende ser bondadoso y hasta cristiano. En un punto, el pensamiento cristiano es más noble porque está sostenido por la fe”<sup>7</sup>.

Menos de un año después de estas declaraciones, la Argentina parece seguir el libreto de la obra teatral. Al igual que los personajes de *Hijos del Sol* los políticos vociferan sin escucharse, se muestran “progresistamente” preocupados sobre cómo beneficiar al pueblo... mientras desde el norte Argentino, avanza una epidemia de dengue cuyas principales víctimas son los pobres.

*Alejandra Figliola*

---

<sup>6</sup> Página 12, 30 de mayo de 2008, sección Cultura & Espectáculos,

---

<sup>7</sup> Ibidem

# Hijos del sol

---

Autoría: Maximo Gorki

Dramaturgia: Rubén Szuchmacher

Actúan: Irina Alonso, Karina Antonelli, Fernando Arluna, Nicolás Balcone, Pablo Caramelo, Francisco Civit, Federico Costa, Emilse Díaz, Ana Fouroulis, Andrea Jaet, Paul Sebastian Mauch, Eduardo

Marcelo Peralta, Federico Ponce, Daniel Ridolfi, Javier Rodríguez, Roberto Sabatto, María Zambelli

Dirección: Rubén Szuchmacher

Mayo a septiembre de 2008, Espacio teatral El kafka, Buenos Aires

# A través de los lenguajes

Un padre con tres casas: en la primera vive una amante vengativa y sus perversos hermanos; en la segunda, tres hijos varones; en la tercera, un hijo y una hija mellizos. La obra se inicia con la muerte violenta del padre y la sospecha por parte de la amante de que el asesino es uno de los hijos, aunque no sabe cuál. Sobre el cadáver de su amado jura vengarse de toda la descendencia que este dejó. En este argumento apenas “dostoieskiano” resuenan los ecos de la tragedia griega, del teatro isabelino, pero también los del culebrón latinoamericano. Sí, aunque el título no lo dijera, sabríamos que se trata de un melodrama. El proceso creativo de este espectáculo se fue desarrollando desde el 2006, cuando el nombre era *Karamasov!* y la referencia a Dostoievski más obvia. Algo pasó en el recorrido que hizo necesario “un golpe de timón” como señala el director en el blog de la obra.

La propuesta de Tantanian parece partir de la premisa de que la representación dramática del deseo, eje temático de *Los sensuales*, requiere de la interacción de lenguajes artísticos heterogéneos: la literatura, la música, la danza son indispensables para la concepción escénica

de este espectáculo. Quienes vienen siguiendo la producción de este dramaturgo, director, actor y cantante saben que en sus obras esta heterogeneidad de lenguajes es la condición de posibilidad del sentido. En este punto, las propuestas de Tantanian siempre son arriesgadas y en *Los sensuales* la música carga especialmente con esa condición; funciona como principal elemento integrador, en tanto “arte que domina al tiempo” pero al mismo tiempo es la zona más arbitraria y desconcertante del espectáculo.

En el desarrollo de un tiempo vertiginoso, acelerado, como el deseo, el impulso y la locura que domina a los personajes, la música se vuelve parte constitutiva de la acción. Las canciones interpretadas por los actores, muchas veces desafinadas y fuera de control, dan forma a la exaltación del deseo, del impulso o de la locura en cuestión. Aquí, el dramaturgo y director exhibe su diálogo con Bertolt Brecht, para quien la tensión entre distintas formas de decir (entre ellas las *songs*) es una de las bases de su famoso distanciamiento. *Los sensuales* no busca ese efecto distanciador pero sí la tensión que se genera en el desplazamiento de un lenguaje a otro. En espectáculos anteriores de Tantanian,

como *Los mansos* o *Y nada más*, ya se había visto el uso del play back. Acá la apuesta a la intervención de la música se duplica: los actores cantan las canciones en vivo y uno de ellos, Pablo Rotemberg, toca el piano en diferentes secuencias del espectáculo.

Una vez más Tantanian cuenta con un elenco que sabe encarnar esos lenguajes y sus tensiones, volverlos fuerza dramática, acción. La muerte de Teodoro Tigrov, interpretado por Ciro Zorzoli, es el último paso de una coreografía autómatas interpretada por él y sus hijos; el clamor de venganza de Odette Malhuer sobre el cadáver de su amante la transforma en la villana de una ópera; el amor entre los hermanos Mijail Tigrov y Alex Richardson (que llama la atención más por lo repentino que por lo incestuoso) se expresa en una danza cargada de erotismo, con movimientos que no se deciden ni por la delicadeza ni por la procacidad y que recuerdan a un exitoso show televisivo. En esta obra, solo cantando y bailando los actores logran contar la experiencia de la pasión que desborda al espíritu; solo cantando y bailando logran dar con la sensualidad de estos personajes que, al igual que los de Dostoievski, están perdidos en sus propios deseos, al borde del pecado o del delito.

La escenografía despojada, apenas unos tabiques que subdividen pequeños espacios

en el centro de un amplio galpón<sup>1</sup>, refuerza la idea de una acción que viene de los sentidos. Los personajes llenan esos espacios alternando distintos órdenes sensoriales: interioridad/ exterioridad, fantasía/realidad, cuerpo/alma. En esta alternancia la iluminación es la encargada de marcar, quizá demasiado sutilmente, la naturaleza de esos órdenes. Así, la escena se inunda de azul o de rojo, de verde o de blanco para señalar los cambios de una sensibilidad siempre compleja.

*Sandra Ferreyra*

---

## Los sensuales

---

Dramaturgia y dirección: Alejandro Tantanian  
Actúan: Eliseo Barrionuevo, Mirta Bogdasarian, Gaby Ferrero, Stella Galazzi, Javier Lorenzo, Pablo Rotemberg, Luciano Suardi, Diego Velázquez, Ciro Zorzoli

Vestuario y Escenografía: Oria Puppo

Iluminación: Jorge Pastorino

Musicalización: Pablo Rotemberg, Alejandro Tantanian, Diego Velázquez

Música original: Diego Penelas

Letras de canciones: Alejandro Tantanian, Martín Tufro

Coreografía: Pablo Rotemberg

---

<sup>1</sup> El mismo que en *Los mansos*, una obra anterior de Tantanian también inspirada en un argumento de Dostoievski, presentaba no solo otra disposición sino también un aparataje más complejo con una especie de piletón en el que los personajes se sumergían.



Der. e izq.: Escenas  
de *Los Sensuales*, con  
dramaturgia y dirección  
de Alejandro Tantanian.

## El himno de Los Sensuales

*No me hallo, no me hallo,  
por más que le hago, no me hallo.  
No me gusta ni el verano ni el invierno,  
no me gusta ni la gloria ni el infierno.  
Yo no sé lo que quiero, ni en dónde, ni con quién.  
Me busqué en el diccionario,  
me busqué en el directorio,  
me busqué en el padrón electoral,  
me busqué en la filosofía oriental y no me hallo.*



*Por más que le hago, no me hallo.  
No estoy seguro de lo que quiero,  
siento que no tengo vela en este entierro.  
Estoy perdido y no sé que camino me trajo hasta aquí.  
No me hallo, por más que le hago, no me hallo.  
No me gusta ni la escuela ni el trabajo,  
no me gusta ni la lucha ni el fútbol.  
No voy a misa ni de relajo,  
no me consuela ni la mota ni la falta de alcohol.*

*Me he buscado por las calles y los bares,  
me he buscado por tugurios y arrabales,  
me he buscado por doquiera que yo voy,  
y no me puedo hallar.  
Por más que le hago, no me hallo.  
Soy un pobre vagabundo, mi reino no es de este mundo.  
No me hallo, por más que le hago, no me hallo.*

Publicado en [lossensuales.blogspot.com/2007/](http://lossensuales.blogspot.com/2007/)



# Elogio de la incomodidad

**T**odo se desmorona salvo este dolor es puro extrañamiento, pura incomodidad.

La incomodidad de un vestido rojo en medio de un paisaje bucólico en el que predomina el verde; la incomodidad de dos personajes con el mismo nombre; la incomodidad de una espera con un fin poco claro; la incomodidad de un desnudo que es la manera que tiene el personaje de alcanzar la comodidad; la incomodidad del llanto de un bebé al que no saben cómo consolar. ¿Cuál es el origen de tanta extrañeza?

Matías Feldman toma una pintura de Edward Hooper y juega con lo que ésta tiene de perturbador para volverlo material dramático: cuenta con actores que literalmente ponen a sus personajes a caminar por un borde, y con la artista plástica Alicia Leloutre que diseña la escenografía como una proyección inquietante de la *summer evening* de Hooper. De alguna manera, la obra parece estar develando algo que la imagen plástica miente. La mujer, que en la pintura está escuchando lo que el hombre le dice, ahora está sola, al borde de la locura y tiene

a su cargo a un bebé. La idea de que toda la obra pueda ser una fantasía, un mundo construido en la cabeza de esa mujer, se instala desde el principio. *Yo suelo imaginar cosas. Estoy muy sola*, le dice a uno de los Marcelos que la visitan. De qué orden son esos visitantes es la cuestión. La acción se ubica en una zona ambigua entre lo que es y lo que no es, un espacio paradójal en el que lo imaginado *es* lo real y lo real *es* lo imaginado. El desafío para el espectador será soportar esa paradoja: *no saber si todo eso pasó*.

Feldman viene trabajando en un mecanismo que consiste en “llevar la teatralidad al punto mínimo de acontecimiento para generar, a partir de un texto, la mayor cantidad de imágenes posibles”. Esto se vio en *Pachtwork* y se vuelve a ver de una manera más sutil en *Todo se desmorona salvo este dolor*. La situación es la de una espera, los dos Marcelos llegan y se instalan en el patio de la casa a esperar a Richard. En ese acontecimiento mínimo el agobio reina; a los tres personajes les pasan muchas cosas en muy poco tiempo. La mujer está desesperada y ve en la llegada de

estos dos hombres la posibilidad de una salida pero algo terrible le pasa. Uno de los Marcelos se enamora de la mujer, da rienda suelta a sus celos y precipita el final trágico. El otro Marcelo quiere cumplir con lo que lo trajo hasta ese lugar, está excitado, emocionado, culposo por “eso” que tiene bajo su cuidado y que ahora quiere devolver. Los tres están atravesados por una preocupación existencial que se manifiesta bajo la forma del “estar bien” o “no estar bien”. *Lo que pasa es que no estoy bien*, se justifica la mujer. Luego los Marcelos irán desnudando su relación en un diálogo que consiste en preguntarse y responderse hasta el delirio si están bien o no. En ese diálogo, al igual que en los monólogos de la mujer, la quietud de los actores contrasta con los estados que describen: frustración, enamoramiento, angustia. Hay apenas algunos sobresaltos que anticipan el final en caída libre; son corridas, ataques de nervios, furias que enseguida se dominan para volver a una quietud que evita por un rato más que todo se desmorone. Los actores están obligados a ese contraste entre movimiento extremo y calma, son cuerpos que van del rojo al verde, del verde al rojo.

Hacia el final, comienza a perderse el precario equilibrio de la espera, efectivamente todo se desmorona menos el dolor, eje temático de la obra. El punto de giro está dado por una dualidad manifiesta: *Me está pasando una cosa*

*muy rara. No, no puede ser. Estoy dudando de si están o no están. Ay. Me da un poco de miedo. ¿Me estaré volviendo loca? No se parecen en nada, pero son como iguales*, dice la mujer mientras mira a sus visitantes hacer exactamente los mismos movimientos. *¿Por qué hablás como si hubiera dos personas?*, le preguntan ellos al unísono. Los personajes y sus relaciones se corrompen hasta la locura; ante la mirada extrañada de los espectadores, el dolor se transforma en violencia extrema para después seguir siendo simplemente dolor.

La imagen que da título a la obra se condensa en el monólogo final de la mujer:

*La miseria atrae más miseria. Es como un imán. No puedo soltarme. Todo lo que me rodea se desmorona y queda este dolor. Esta oscuridad me perturba. No estoy y el mundo sigue en algún lado. Quisiera que los demás vieran cómo sufro. Quisiera que alguien se compadezca de mí. Que quiera besarme y que quiera abrazarme a pesar de lo que soy. ¿O acaso me lo merezco? ¿Se puede merecer algo?*

En las preguntas queda picando la persistencia de eso que no se alcanza a definir pero que se puede reconocer como una señal clara de que algo efectivamente no está bien. En las palabras de la mujer la imposibilidad de dejar de sufrir es correlato de la necesidad de compasión. En este sentido, la obra plantea una serie de dilemas enrarecidos pero válidos:

¿puede alguien merecer lo peor? ¿Es posible compadecerse de alguien a pesar de lo que es? ¿Se puede juzgar quién merece sufrir y quién no? *Todo se desmorona salvo este dolor* propone ir a buscar algunas respuestas morales en la incomodidad que, durante poco más de una hora, generó.

*Sandra Ferreyra*

## Todo se desmorona salvo este dolor

---

Dramaturgia: Matías Feldman

Actúan: Carolina Martín Ferro, Gonzalo Martínez,  
Hernán Oviedo

Diseño de escenografía: Alicia Leloutre

Diseño de luces: Matías Sendón

Diseño gráfico: Leandro Ibarra

Asistencia de dirección: Juan Barberini

Prensa: Claudia Mac Auliffe

Dirección: Matías Feldman

# Baile a sala llena

En el marco del Cuarto Encuentro de Teatro en San Miguel se estrenó el viernes 10 de octubre de 2008 la puesta en escena de Marathón de Ricardo Monti, a cargo del elenco teatral de UNGS.

Una competencia de resistencia, una maratón de baile cuyo premio es una sorpresa, sostiene un recorrido onírico por algunos mitos fundacionales de la historia, formas discursivas que encuentran en esta obra un modo de articulación que las vuelve, una vez más, generadoras de sentidos.

Fernando Armani construye con su puesta un puente sólido para que el espectador actual vaya al encuentro de una pieza marcada por el contexto teatral de principios de los 80: heterogeneidad de discursos, espacios y tiempos metafóricos, acciones hechas de pura alienación. El argumento es simple: un grupo de bailarines compite bajo la mirada vigilante del Animador y el Guardaespaldas; ganará la pareja que resista hasta el final. Cualquier relación con la realidad televisiva actual es pura coincidencia. En ese clima sofocante los personajes entran y salen de estados de ensoñación que en el texto dramático son llamados Mitos. Se trata de relatos en los

que pueden reconocerse episodios, voces, documentos de la historia que entran en tensión con esa fantasmagoría que es el baile. Mientras el grupo baila por inercia, muchas veces dormidos, uno a uno los bailarines irán desplegando en el sueño su costado mítico, hecho de retazos de discursos políticos, sociales, literarios pre-existentes. De alguna manera, la construcción del Mito busca imitar la construcción facetada del inconsciente.

Sin duda uno de los aspectos más interesantes de la propuesta de Armani tiene que ver con el dispositivo escenográfico. Una pasarela en forma de U abre un agujero para que el grupo de bailarines se acurruque en el medio de la escena y haga consciente la mezquindad del lugar. En un extremo de la herradura una cámara, en el otro, la pantalla que proyecta lo que esa cámara está filmando. Las parejas de competidores exhaustas y autómatas reciben a los espectadores; en contraste, un energético animador les da la bienvenida desde la pantalla: “Señores, si esto no fuera ridículo, sería una tragedia. ¡Y sigue el baile!” El vestuario, la iluminación y la música, refieren una fiesta decadente y ayudan a crear una atmósfera de desesperación conte-

Elenco completo de *Marathón*,  
de Ricardo Monti, con dirección  
de Fernando Armani.



nida, un espectáculo hecho de la degradación y la incomodidad cotidianas, pero lo importante es que también está hecho de mitos y sueños. El cruce de estos dos órdenes, el inmediato y el mítico-onírico, es uno de los motores de la dramaturgia de Monti y uno de los aspectos más difíciles de representar en sus obras. Desde el estreno de *Una noche con el señor Magnus & hijos*, en 1970, Monti pasó a ser uno de los dramaturgos más significativos del teatro argentino moderno. Su interés por la temática del poder y las luchas que encierra (en *Marathón* está la lucha entre el poder y el deseo) hizo que, en un principio, se lo tomara como un autor de teatro político; sin embargo, el desarrollo de su poética demostró que su concepción del arte escénico implica mucho más que eso. Su interés por explorar la construcción del sentido simbólico en oposición al referencial, el uso de lenguajes y discursos heterogéneos y la multiplicación de órdenes de la representación hacen de su producción artística una de las más complejas del teatro argentino.

Para este dramaturgo, el conflicto entre lo temporario y lo eterno; entre lo carnal y lo espiritual es materia dramática. En la representación, esa lucha se imprime en el cuerpo de los actores, en sus gestos y en sus máscaras (su maquillaje pero también su gestus, en el sentido brechtiano). Metidos en el baile, los personajes de *Marathón* parecen muertos con movimien-

to. Y, sin embargo, en sus sueños “míticos” se exterioriza una revolución interior, que es también una revolución del cuerpo aprisionado por la danza constante. En la puesta de Armani, la combinación de un vestuario que señala una época, la década del 30, y un montaje tecnológico que la contradice instala una indefinición temporal que ayuda a los personajes a construir esa tensión entre un afuera contenido, homogéneo, y un adentro heterogéneo, en ebullición.

La crítica observa en la obra de Monti rasgos del surrealismo y del grotesco, del teatro del absurdo y del teatro de la crueldad, del teatro épico didáctico y del simbolismo. Efectivamente, la poética de Monti contiene todas estas posibilidades estéticas y aún más. Lo interesante es poder observar qué cosas toma este dramaturgo de ellas y para qué; qué formas y qué funciones tienen en ese cuerpo poético autónomo que es su obra.

En la puesta de Armani, el compromiso de los actores con sus personajes hace que por momentos nos olvidemos de que se trata de un elenco formado por profesionales y amateurs. Gastón Guerra sostiene de manera impecable la relación del Animador con la cámara, objeto mediador de su relación con los bailarines. Los movimientos y gestos que este personaje realiza traen a la puesta otro lenguaje más, el televisivo, pero con toques retros que se acomodan muy bien al texto. El resto de los actores apuntala su

trabajo sobre el difícil procedimiento de interactuar con la pantalla y logra matices de mayor o menor sutileza, pero siempre creíbles.

La imposición de entrar y salir de órdenes sensoriales distintos siempre es un desafío para la actuación. En este caso, a los movimientos autómatas de los personajes bailando se oponen los movimientos autónomos al momento de encarnar los Mitos. Esta autonomía es remarcada también por el cambio de luz. Por otro lado, en aquellos pasajes en los que el Animador separa a uno de los integrantes del resto del grupo para humillarlo, su cara aparece en un primerísimo plano deformante, bajo una luz blanca muy potente. Otra vez, cualquier similitud con la realidad televisiva actual es pura coincidencia. El grotesco, uno de los rasgos más señalado para los integrantes de esta maratón, se observa en la pantalla, y eso realmente distancia al espectador de la paradójica inmediatez mediática que rige su vida. De algún modo, en la propuesta del elenco de la UNGS está implícita la relación de dos formas de experiencias no tan opuestas como podría creerse, la de los medios y la teatral.

*Sandra Ferreyra*

## Marathón

---

Autor: Ricardo Monti

Dirección general y puesta en escena:

Fernando Armani

Dirección de actores: Vivian El Jaber

Actúan: Diana Vila (Elena García), María Inés Mac Lenman (Pipa), Florencia Fernández (Ema Expósito), Sofía Fernández (Ana D), Patricia Labanca (Asunción Vespucci), Silvina Pérez (Mujer), Jorge Lohigorry (Home-ro Estrella), Federico Pantanetti (Vespucci), Juan Noel Ramirez Cruz (Tom Mix), Betto Diaz (Hector Expósito), Eduardo Castillo (Guardaespaldas), Gastón Guerra (Animador), Fernando Armani (NN).

# ¿Berlín en Buenos Aires?

Sobre una versión de *Mi joven idiota corazón*, de Anja Hilling

Sandra Ferreyra y Juan L. Rearte

A pesar de su juventud y con sus primeras obras, Anja Hilling<sup>1</sup> se ubicó entre autores tan reconocidos de la escena alemana contemporánea como Händl Klaus y Armin Petras. Para Hilling, como para aquellos la pregunta que pareciera fundar el hecho teatral es *¿por qué sucedió esto?* Y seguidamente, *¿cómo sucedió esto?* Los personajes de *Mi joven idiota corazón* (2004), cada uno a su manera, instalan esas preguntas sobre la causa y el desarrollo de la escena y, sin encontrar respuesta, las transfieren al espectador. Quizá estas preguntas nos acercan a la peculiar existencia de las seis figuras en la

puesta de Gonzalo Martínez (El Kafka, Buenos Aires, 2008<sup>2</sup>).

En efecto, Martínez parece tomar nota de cuestionamientos y tender un puente entre la neurosis urbana de Berlín y nuestra experiencia cotidiana, aún cuando el director considera que buena parte de esa experiencia nos es ajena<sup>3</sup>. De todas maneras, si logra poner de relieve esas cuestiones es porque entiende que la acción dramática se desarrolla como el montaje en vivo de un relato, como un ensamble colectivo que intenta constituir una voz conjunta a fin de atenuar el repliegue de la subjetividad frente a la soledad.

La acción transcurre en los estrechos ambientes de un edificio de alquiler en los suburbios de una ciudad que podría ser Berlin. Karin Schlüter, la mujer del cuarto piso, ha decidido

---

<sup>1</sup> Anja Hilling se formó como dramaturga en la Universität der Künste de Berlín. Es autora de *Sinn* (“Sentido”), en coproducción con la Comédie de St. Etienne y el Thalia Theater, de Hamburgo, *Schwarzes Tier Traurigkeit* (“Animal negro tristeza”), para el teatro Schauspiel Hannover y de *Protection* (“Protection”), entre otras. *Mi joven idiota corazón* fue estrenada en el Theaterhaus de Jena en marzo de 2005. La dirección estuvo a cargo de Markus Heinzlmann.

---

<sup>2</sup> Gonzalo Martínez también dirigió la obra en su versión “semimontada” en el Goethe Institut de Buenos Aires, en el ciclo “Nueva Dramaturgia”, en 2007.

<sup>3</sup> Ver la entrevista con Gonzalo Martínez, en este volumen.



quitarse la vida para convertirse en “una mujer trágica”<sup>4</sup> (I, 1). Schlüter se ha representado con suma precisión el hallazgo de su cuerpo, se ha vestido para la ocasión, teme lo que se diga de ella e interviene su cuerpo para condicionar la actuación de los otros: (“Que nadie diga. Karin Schlütter. Ella fue una muerta pálida. Entonces rubor rojo”, I, 1). Según su plan, antes de morir habría de tener un encuentro amoroso con Mirosław Vulic, el varonil repartidor de jugos de fruta. A las 15 lo esperaría metida en un sensual vestido rojo, pero una serie de imprevistos le impiden llegar al final ideado. El pan envenenado que ha consumido le produce vómitos. A partir de entonces, el encargado del edificio, Eugen Zarter, toca el timbre para reparar la cañería del baño, Ludger Hase, el cartero, le entrega un paquete para Hans Sandmann, del tercer piso, quien luego pasa a retirar su encomienda. Paula Lachmär, la vecina del departamento de enfrente, sale a sacar la basura y en su camino se cruza con el cartero, el repartidor de jugos y con Karin Schlüter. Esta secuencia será relatada por cada uno de estos personajes que, en el desarrollo de la obra, se constituyen en observadores y observados, mientras ingresan y salen de espacios privados que se han vuelto espacios de tránsito. Los cuadros en los que se invierten

---

<sup>4</sup>Todas las referencias al texto, extraídas de la traducción de Luis Carlos Sotelo, para el Goethe Institut. *Mein junges idiotisches Herz*, publicado por Felix Bloch Erben, Berlin, 2005.

las perspectivas de Schlüter-Zarter, Zarter-Vulic y Vulic-Lachmär exponen la fragilidad física y psicológica de los personajes, pero al modificar la perspectiva aportan nueva información, lo que permite ir desplegando el drama. La figura que resulta de estos cambios de mirada es irregular, en cada una de sus partes se imprime una catástrofe particular. Finalmente, el cartero, enfermo del corazón, queda tendido en el lavadero del edificio y paradójicamente es hallado por Schlüter. La joven Paula Lachmär recupera el habla luego de perderla en la traumática experiencia de una violación en su propia casa y Schlüter, sin haber logrado matarse, tiene su deseado encuentro con Vulic.

## I. Exilio interior

La acción dramática de *Mi idiota joven corazón*, inspirada en una vieja canción de Doris Day y, en efecto, construida rítmicamente, se plantea como fragmentada y desarticulada, pero progresivamente se verá reconstruida por la acción involuntaria y efectiva de los personajes, por medio de la conciencia del lenguaje<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup>La crítica especializada coincidió en este punto, por ejemplo Thomas Thieringer afirmó que “Monólogos y diálogos son enlazados sin solución de continuidad, describiendo, al ritmo de una ligera melodía, la vida solitaria de los personajes en la era de la comunicación” (*Süddeutsche Zeitung*, 22 de noviembre de 2004). También se ha reconocido que la repre-

Esta reapropiación será el eje que vincula las diez escenas<sup>6</sup>. La acción referida se construye sobre diálogos y monólogos, sin que pueda apreciarse la distinción entre un lenguaje de la comunicación entre personajes y un lenguaje íntimo, más asociado al señalamiento y a la reflexión. Como ejemplo, el primer monólogo de la señora Schlüter:

Todo estuvo lo suficientemente amargo. El asunto con la gente en el apartamento. Fuera de aquí todos fuera. Hoy hay tanta gente. Cuando normalmente no viene nadie. Estaba esperando al proveedor de jugos de fruta. Y estaba bastante retrasado. Yo ya estaba bastante. En fin. Comí un pequeño *snack* después de la conversación telefónica. Miroslav. Es usted. Sí, exacto, Schlüter, cuarto piso sin ascensor. Venga a las tres. Usted. Miroslav. Íngrimo solo hoy en la tienda, bien bien, pobre hombre. Jugo de toronja, tutifrutí, manzana. Como

---

tación obsesiva de cada discurso choca con otro, igualmente desencantado en la coincidencia, en el azar que junta historias residuales y pocas esperanzas: “La media docena de dramas amorosos y de vida, poco espectaculares y malogrados, giran al principio discretamente alrededor de sí mismos, para chocar luego entre sí con fina precisión” (Franz Wille, *Theater Heute*, Abril de 2005).

<sup>6</sup>Las referencias a los usos del lenguaje revelan la conciencia del estado de los personajes. Schlüter afirma que “Los adjetivos son para la gente que le gusta mascullar la vida” (I, 1); más adelante, Lachmār, a sí misma: “Este es el día en que podrás volver a hablar” (IV, 23).

siempre. Amargo. Karin Schlüter la cosa está amarga. Sí sí sí. Amarga y quebradiza de la mejor forma. Fin de la jornada laboral. No más adjetivos. Los adjetivos son para la gente que le gusta mascullar la vida. Nam Nam señora Schlüter. Soy un asco, me la paso vomitando. Cómo fue eso posible lo de vomitar hombre hombre hombre. El panecillo estaba dentro del plan. Doce y cuarto. A las tres en punto soy una mujer trágica. De tanta preocupación tengo el peso ideal.

Delgada como pan maravilloso. Lo del rubor rojo no lo he pensado bien. Mejillas rojas.

Se ve con una salud del carajo y muy alegre. Pero es eso justamente, la alegría. Que nadie diga. Karin Schlüter. Ella fue una muerta pálida. Entonces rubor rojo. Tenía la montura completa última armadura también el vestido. El teléfono. Eso fue peligroso el teléfono. No es que se me ocurriera la idea. Alguien. Cualquier persona. No. Tic tac ya está corté el cable. El timbre. Y a la una. Acá no timbran. Tampoco a la una.

Estaba de muy buen ánimo a la una. Tres cuartos después del panecillo mortal. Muy buen ánimo para el contacto social. Abro la puerta. A la mierda las costumbres. El cartero. Qué hace usted acá es la una. Fin de la jornada laboral. (I, 1)<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup>La traducción del texto es de Luis Carlos Sotelo para el Goethe Institut.

En lugar de la adopción instrumental del lenguaje, los personajes de Hilling demandan un uso de su función primera, la de señalar objetos y relaciones. Esta acción lingüística lleva a la reconstrucción de la acción dramática y se constituye como garantía del ensanchamiento del sentido. En lugar de un lenguaje de la intimidad útil para la especulación del desarrollo ulterior del personaje, asistimos a una intimidad en la que vemos las operaciones del lenguaje. El tiempo es un eje sobre el que los personajes no pueden proyectarse; toda la acción refiere a un pasado que es de carestía en el caso de la señora Schlüter; de abandono para Vulic, de violencia en Lachmār y en Sandmann y de melancolía para Zarter y Hase. Así, entonces, el espacio, o mejor, la espacialización del drama se vuelve un elemento dinámico y vertebrador.

Martínez interpreta la menguada capacidad de movimiento de Schlüter y de Sandmann, y dispone que buena parte de sus desplazamientos escénicos sean de rodillas, que se arrastren o se acuesten en el suelo, que vean en una mesa otro suelo, del mismo modo que buscan paredes donde apoyarse: se construye la conciencia del espacio en sus límites y al límite, y lo que vemos en escena replica la búsqueda interior; lo que Hilling ha definido como el tema de su obra: “el corazón y la vida interior” frente al aislamiento:

Encuentro muy interesante que aún viviendo tan cerca uno del otro –afirma Hilling

en relación con la reflexión sobre la vida interior- estemos sin embargo tan alejados, mucho más que la gente que vive en el campo y cuyas casas distan unas de otras más de 100 metros. Y sin embargo saben más de los otros que nosotros de nuestros vecinos, a quienes podemos escuchar respirar del otro lado de la pared.<sup>8</sup>

El aislamiento requiere entonces una distancia imaginada, la que según Hilling deben remontar los personajes para “adentrarse en la mente de Schlüter.” El lenguaje, ya no medio de articular las relaciones intersubjetivas es un instrumento de exploración de la desolación; el conocimiento y afirmación del tiempo obstruido por la catástrofe de la deshumanización (suicidio, asesinato, violación) resulta de la necesidad de la referencia. “Mis personajes se sienten mejor cuando sufren”<sup>9</sup> es la fórmula paradójica de Hilling, que si bien no reconstruye la totalidad, al menos la imagina.

La reflexión es un proceso fragmentario que evoca la totalidad. No se trata de un aspecto parcial de una totalidad llena, ni de la parte de un todo que está ausente, se trata de la fragmentación como el proceso que concluye en

---

<sup>8</sup> “Gespräch mit Anja Hilling”, por Beate Rössler, en el programa de mano del estreno en el Landestheater de Jena, 2006. Cf. [http://www.landestheater.org/mein\\_herz/Programmheft.pdf](http://www.landestheater.org/mein_herz/Programmheft.pdf)

<sup>9</sup> *Ibid.*

una totalidad imaginada, miniaturizada<sup>10</sup>. Los personajes de Hilling, a excepción de Mirosław Vulić, quien repetidamente señala su exterioridad (“Estoy harto de ustedes, de sus locuras”, V, 34), viven el desacoplamiento de la experiencia y del futuro, pero el pensamiento los devuelve a un presente de acción, mientras hablan y piensan son sujetos que buscan sentido y pueden reflexionar sobre el futuro.

## II. La posibilidad de decir

Los monólogos y diálogos -o bien “monólogos interiores”, según el director Gonzalo Martínez<sup>11</sup>- que componen las diez escenas de *Mi joven idiota corazón*, establecen una distinción difusa entre comunicación y expresión subjetiva. Como se ha dicho en función de la reflexión sobre las acciones, la intimidad puede ser expuesta, recorrida y observada por los otros, acaso como una condición para que pueda haber intercambio. En rigor, el lenguaje teatral de Hilling cambia artificio del lenguaje por una “libertad lingüística”<sup>12</sup> que remite al habla cotidiana como registro social que no construye una referencia indirecta, metafórica ni simbólica, sino una referencia documental. Lo que importa es que el lenguaje se

desenvuelva y que siempre resulte familiar. Aún así no se repetirá. Esto se puede apreciar cuando los cambios de perspectiva de las escenas dejen ver interpretaciones, omisiones, gestualidades diferentes. Por ejemplo, en el encuentro entre el cartero Ludger Hase y Paula Lachmār, hay una evocación de Hanna, la mujer de Hase, pero que rápidamente se disipa:

La mujer de la bolsa de basura se me aparece en fragmentos (...) Si te toco un momento. Y vos sentís algo que es piel. Simplemente avisáme. Su oreja. Ese debe ser el camino fácil. Para llegar a tocar su oreja. Su música mi mano. Qué es lo que escuchás. Mueve los hombros. Como si yo fuera un insecto. Ei, ei, ei. No tengas miedo. Entra en su departamento. Rápido. Para atrás. Golpea la puerta. (III, 20)

Para Lachmār, que sabe que “en cualquier esquina puede ahora estar cualquier persona. Guardando en acecho. Debajo de la mesa detrás de la cortina entre la puerta y el armario” (IV, 30), la aparición de Ludger Hase es una amenaza que remite a su violador:

No hay movimiento en las escaleras. Vamos. Me veo toda callada y amarilla. Abajo en el rellano de la escalera está el cartero. Con un paquete. Me mira. Me quedo clavada. En la entrada de mi departamento. Con la basura. Atrás mío el gulasch. (...) Sube dos escalones a la vez. Está frente mío. Demasiado cerca demasiado. (IV, 25)

---

<sup>10</sup> Dällenbach, Lucien y Christian Nibbrig (eds.), *Fragment und Totalität*. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

<sup>11</sup> Entrevista de Gonzalo Martínez, en este volumen.

<sup>12</sup> Cf. “Gespräch mit Anja Hilling”.

El lenguaje, luego de ser reflexión, luego de ser accionado debe ser gesto. En ese punto los seis dramas dejan de girar en torno de sí mismos y son cotejados entre sí en un espacio común, porque así como construyen un presente con la necesidad de pensar y de contar, terminan por exponer su estado.

El diseño escenográfico, también a cargo de Gonzalo Martínez, facilita la representación de la liberación del lenguaje. El espectador asiste al progresivo encadenamiento de lenguaje y gestualidad frente a un explícito acto de representación. Los actores<sup>13</sup> se mueven discretamente como si siguieran una partitura no sólo melódica, en la entonación, sino también rítmica, con sus movimientos, que señalan el texto. Así, en un perímetro también limitado (mucho más que el del diseño frontal del espacio del estreno en Jena<sup>14</sup>) es posible ver en la pared que representa una pared de departamento, el espacio en el que el texto se plasma.

### III. Reconstrucción

Eugen Zarter, el administrador del edificio, abandonado por su esposa cinco años atrás, no

---

<sup>13</sup> Los actores que participaron de la puesta en escena en El Kafka son: Juan Barberini (Vulic), Javier Barceló (Sandmann), Cecilia Blanco (Schlüter), Francisco Civit (Zarter), Milagros Gallo (Lachmär) y Martín Urruty (Ludger).

<sup>14</sup> Se pueden ver fotos del diseño escenográfico del estreno, a cargo de Marc Degeller en el programa:

[http://www.landestheater.org/mein\\_herz/Programmheft.pdf](http://www.landestheater.org/mein_herz/Programmheft.pdf)

logra decir que está enamorado de Kurt, “un compañero” (I, 3) especialista en aguas curativas, pero como un *leit Motiv* ese nombre, sus virtudes y sobre todo, las insinuaciones sobre la relación que mantuvieron dejan traslucir, gradualmente, un proceso que va de una interioridad replegada a cierta exteriorización de la subjetividad. El pasaje de la soledad (pensada, enunciada y gestualizada) a un modo de vida, el de “estar solo” es el núcleo dramático del texto de Anja Hilling. Cuando Zarter evoca por primera vez a Kurt se representa, esencialmente, a sí mismo. En la primera escena le dice a la señora Schlüter, cuando interrumpe sus preocupaciones de suicida para reparar una cañería.

Como figuras definidas por la referencia a sí mismas (“Hans Werner del tercero Sandmann” (Sandmann), I, 5; “Ludger Hase. Cartero. Deficiencia cardíaca” (Hase), III, 17; “...yo era asistente en una oficina de abogados. La mano derecha de Ottmar Steiner” (Lachmär), IV, 24), los otros personajes se desenvuelven de modo semejante al encargado Zarter, sobre la experiencia de una reconstrucción, a excepción del extranjero tercermundista, Miroslaw Vulic. En efecto, Vulic propone una organización del sentido global a partir del señalamiento insistente del “ustedes”, ustedes alemanes o ustedes “locos”, “estrafalarios”, etc. Su ingreso a los departamentos, su libre circulación por los espacios comunes, su recurrencia pautada, cronológicamente, y, sobre todo, que su referencia se vea satisfecha

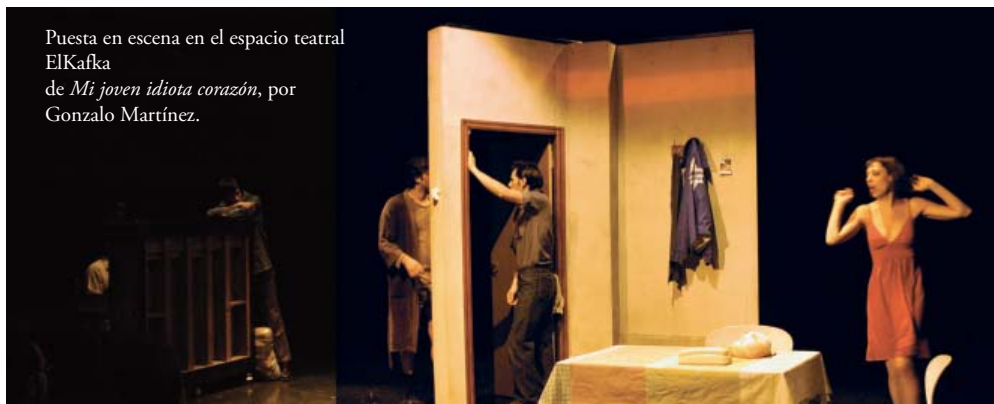
marcan su excentricidad respecto del conjunto. Vulic, de hecho, aunque oscila entre referirse a su mujer, Doris Hammerschmidt, como a una “niña (...) rubia de nacimiento” (V, 34) o como a un pitbull, no está definido por la soledad, sino por la insatisfacción. En cambio, Zarter, que para la señora Schlüter no es “un verdadero administrador del edificio con las preocupaciones que corresponden a su oficio” (IX, 46), mientras reconstruye su historia, elabora un balance entre interioridad y exterioridad, que va incorporando a Kurt a la experiencia. En contraposición con el pasaje leído antes, y avalado por el desinterés de los otros, se refiere a su amigo, discutiendo con una foto de su mujer:

El timbre me pone especial. El regresa Helga. Nunca te lo hubieras imaginado. Regresa una vez más. Con un pretexto. Por ejemplo su bufanda. Ahí cuelga toda verde

en mi armario. Toca en la mitad ahí donde estaba su nuca (...) La olvidó a propósito Kurt la bufanda. Para poder aparecerse de nuevo por acá. Porque hay algo que quiere saber. Más allá de la bufanda. (II, 9)

La estrategia textual de articular fragmentos que permiten acceder a una totalidad imaginada e imprevista (un afectado del corazón que muere al olvidar su medicación, una suicida que no logra su cometido) revela que en esta comunidad desmembrada cada fragmento requiere del otro y que ese producto plantea una retórica de la soledad dirigida contra la presunta autonomía del “estar solo”. En *Mi joven idiota corazón*, la soledad expuesta, intercambiada, denunciada o preservada presenta una estética de la nostalgia que permite, paradójicamente, que sus personajes choquen, se atraigan o que simplemente se acerquen unos a otros y que se restablezca cierta sociabilidad.

Puesta en escena en el espacio teatral  
ElKafka  
de *Mi joven idiota corazón*, por  
Gonzalo Martínez.



# Dos miradas sobre el oficio del director

**E**n este apartado se reúnen dos registros de la tarea del director. Por un lado, el encuentro que Gonzalo Martínez, director de *Mi joven idiota corazón*, de Anja Hilling, mantuviera con estudiantes de la Universidad de General Sarmiento en octubre de 2008. Las premisas de aquel encuentro se definieron en que los estudiantes hubieran asistido al montaje de Martínez, por entonces en la sala El Kafka, y luego en la lectura del texto de Hilling. A partir de esto, los estudiantes entrevistaron al director a fin de dar con las claves de la interpretación de un material que plantea cercanías y alejamientos con la percepción de lo inmediato social. Son particularmente interesantes los pasajes en los que González narra su propio proceso de lectura y discusión con el texto, adaptación y montaje del mismo, así como los problemas a la hora de comunicar su interpretación al elenco.

Luego se presenta un artículo de Fernando Armani, director teatral y docente de la carrera de Cultura y Lenguajes artísticos en el que plantea los desafíos que afrontó su puesta del clásico de la dramaturgia argentina *Marathón*, de Ricardo Monti, llevada a cabo en el Centro de las Artes. Para Armani, esos desafíos se desprendieron de la inherente dificultad de un texto poético y contundente, pero también de la complejidad de poner en diálogo diferentes momentos históricos sin caer en la reexposición *aggiornada* ni en el naturalismo, y aceptando, en cambio, conectar el texto con las tensiones dramáticas del presente. Para Armani, esta posibilidad es un producto de la estructura del texto, por lo que el respeto por la dramaturgia original se revela como una ampliación de las posibilidades del director.



Milagros Gallo, Cecilia Blanco  
y Juan Barberini en *Mi joven  
idiota corazón*, de Anja Hilling,  
dirigida por Gonzalo Martínez.



# Con la urgencia de contar y reconstruir

**Entrevista a Gonzalo Martínez, director de *Mi joven idiota corazón*,  
de Anja Hilling**

*E* joven director y dramaturgo Gonzalo Martínez participó de un encuentro con estudiantes de la carrera Cultura y Lenguajes artísticos que días atrás habían asistido, junto con docentes de la Universidad, a una función de *Mi joven idiota corazón*.

**- ¿Cómo fue tu acercamiento a esta obra?**

Fue a partir del ciclo del Instituto Goethe de Buenos Aires llamado “Cinco autores jóvenes por cinco directores jóvenes” Es un ciclo que se organiza todos los años y que propone el encuentro de autores en lengua germana, jóvenes, nóveles con cinco directores jóvenes de Argentina. Esta vez me invitaron a participar a mí y me dieron 5 obras para leer. En general, pasa todos los años que los textos alemanes, por un lado, tienen una realidad social que uno llega a ver, que es totalmente otra; por otro lado, tienen otro tipo de dinámica de creación teatral, un dramaturgo allá

escribe en su casa, no va al teatro, es un escritor. Allá se habla de autor cuando una editorial lo representa, no es como acá que yo escribo una obra, la registro y si alguien la quiere hacer me paga los derechos. Allá es diferente, una editorial te compra la obra y ya nos es tuya. Todos estos autores están en esa instancia, pero son jóvenes. Son primeras o segundas obras pero o muy premiadas o ya tienen un circuito de puestas en escena que ha recorrido buena parte de Alemania y sus teatros, autores con obras de mucha circulación, con mucho público.

Bueno, son cinco textos que siempre son difíciles por esto que les cuento. Nosotros estamos acostumbrados, sobre todo en el teatro porteño, a trabajar a partir de la escena, no tanto desde los textos. No está aquí la costumbre de ser clásico. Yo trabajo mucho el texto desde la escena. Leí las cinco, las cinco obras eran complicadas como esta que finalmente elegí y

que me parecía que tenía algo en relación con la acción dramática que me gustaba. Eso es algo en lo que me fijo mucho cuando tengo que elegir materiales, porque creo que es fundamental que haya algo que pueda identificarse en ese sentido: qué es lo que se va a contar, qué es lo que pasa en la obra, cuál es el desarrollo de la situación para contarla. Entonces, a pesar de lo confusa que me resultaba la lectura me pareció que algo ahí estaba bien. En la primera lectura no entendí prácticamente nada.

#### - Nosotros tampoco.

Es una obra muy compleja y también tiene un modismo particular de escritura en la falta de didascalias, en no tener indicaciones escénicas. Es un tipo de escritura bastante moderna, de no más de 10 o 15 años, esta de no dar indicaciones escénicas. Una escritura mucho más abierta, que deja más libertad al director para hacer elecciones propias. Y lo que tiene de interesante este trabajo de escritura es que obliga al escritor a dar esa información de alguna manera en el texto elocutivo, y allí te das cuenta de si un personaje salió, si estaba o no estaba, si estaba antes... Así y todo hay muchos espacios abiertos, muchos blancos que hay que llenar. Como les decía, en la primera lectura no entendí nada, en la segunda entendí un poco más, en la tercera un poco más. Ahí empecé el trabajo con los actores. Teníamos dos meses

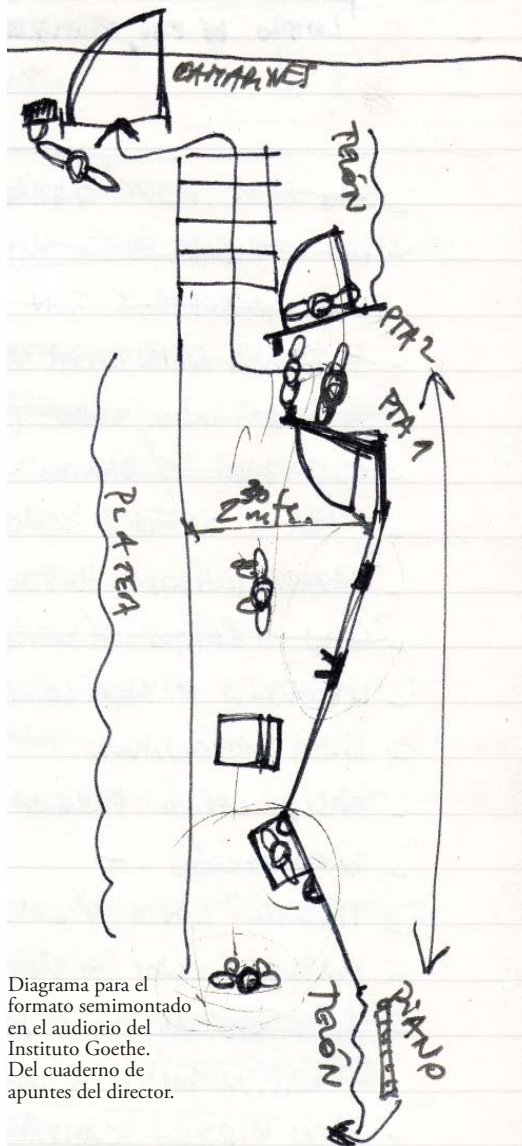


Diagrama para el formato semimontado en el auditorio del Instituto Goethe. Del cuaderno de apuntes del director.

para montar la obra.

En este certamen piden que los trabajos estén semi-montados, esto quiere decir que sea un boceto de puesta en escena, así que los trabajos pueden ser leídos. Lo que a ellos les interesa es que se respete el texto y que ese texto se divulgue, es una presentación de ese autor. Inmediatamente me di cuenta de que iba a necesitar de muchas lecturas, que no iba a poder ser leído, porque necesita un ritmo de lectura muy, muy fuerte. Los actores empezaron a memorizar párrafos enteros. Corté como 5 o 6 páginas.

A medida que empezamos a trabajar con el material aparecieron esos huecos que no entendíamos, por qué los personajes decían tal o cuál cosa. Pero fueron los actores quienes fueron encontrando respuestas, qué le pasaba a cada personaje. Creo que la textura de la obra tiene que ver con un rompecabezas, el juego que propone con el rompecabezas de la mujer del cartero, para mí está puesto adrede y se relaciona directamente con la obra.

**- Entonces, para reconstruir información no tenemos otra cosa que lo que el personaje dice.**

Y a veces ni siquiera. Los personajes son directos con lo que les sucede, por ejemplo, el personaje del portero se da cuenta sin darse cuenta y no se anima a decir que le gustan los hombres. El mismo personaje dice *¿habré dicho demasiado?* Y no es “habré dicho demasiado”

sobre cualquier cosa, es “¿habré dicho sin querer que estoy hablando de un tipo que me gusta?” La autora no lo dice, el personaje no lo dice...

**- Nunca lo dice. De alguna manera se tiene que marcar.**

A mí me resultó muy interesante ese personaje porque en el semi-montado tenía un matiz mucho más cómico, era más gracioso lo que hacía el actor, y cuando lo empezamos a ensayar para la puesta en El Kafka lo oscurecimos mucho más. Empezamos a imaginar un tipo encerrado, embrollado.

**- Resultaba sorprendente la manera en la que estaba vestido.**

El vestuario lo pensamos a partir de cosas que encontramos en el texto. La señora Schlüter dice “yo con mi vestido rojo...” Fue interesante ir a descubrir lo que ella había proyectado en el texto. A mí me daría mucha felicidad que la autora viera la puesta.

**- Cuando leímos el monólogo, nos preguntamos cómo sería la puesta en escena del espacio y me pareció fantástico cómo se resolvió: una pared, una puerta, un timbre.**

Cuando lo dirigí en el Instituto Goethe, armé una escenografía mucho más grande. Armé las dos puertas, era un teatro a la italiana y había una escalera, y la usábamos. El departamento era

más grande, había otra pared, era muy frontal, el espacio escénico era angosto pero muy atractivo visualmente, más cargado que el que vieron ustedes. A mí me gusta que el teatro tenga la menor ornamentación posible. Cuando empezamos a preparar la puesta de El Kafka empezamos a sacar, a sacar, y nos quedamos con lo mínimo imprescindible. Una puerta, un piano. El piano en realidad no estaba en la obra, sino que estaba en el escenario del Goethe y decidimos usarlo para resolver el inicio y el final. Un actor empezó a tocar el piano, y yo le dije, “che, empezá a tocar de nuevo”... Y así pasan muchas cosas en el teatro. Y quedaba muy bien, y no solo quedaba muy bien, “rimaba” muy bien con el material. El único espacio que era difícil de contar era el del cartero que estaba en el cuarto de lavado.

**- Mirando la puesta desde atrás me encontraba con las miradas de los personajes, como si me hablaran...**

Era todo un tema a quién le hablaban. Para mí la obra está hecha de monólogos interiores, que es más un recurso del cine y de la literatura, pero que en el cine se puede visualizar mejor. En el teatro es mucho más difícil. En teatro al actor le es muy difícil trabajar sin identificar a quién le habla. Es imprescindible determinar si habla solo, si le habla a otro, en fin, a quién le habla. Y hablar solo, lo que se llama el aparte shakespeariano, es una convención antigua ahora, salvo que sea usada en el sentido clásico.

**- Y para el actor es más difícil de sostener.**

Bueno, pero el actor actúa cualquier cosa, el problema es que es una convención que ya está perimida, desgastada, es un recurso pobre. Entonces, era interesante preocuparse por a quién le hablaban los personajes. Al principio yo también me peleaba mucho con la idea de que le hablaran al público, porque también es un recurso muy usado ahora y no quería gastarlo, pero la verdad es que a veces quedaba bien.

Yo trato de que los actores lo usen lo menos posible, y cuando lo hacen que sea vago, que sea un registro de público pero más difuso. El público no tiene claro si le están hablando a ellos o no. Muchas veces los actores buscan al público para buscar de qué agarrarse. Al personaje de Schlüter es al que más le dejo hablar al público porque es el que mayormente narra el hilo de la acción.

**- ¿Hiciste un casting para seleccionar los actores?**

No, es gente que yo conozco. A todos los había visto actuar, teníamos ganas de trabajar y aprovechamos la oportunidad.

**- El de Paula es un personaje tremendo.**

Es tremendo, sí, pero la gente se engancha mucho con él. Es el personaje mejor construido, tiene el monólogo mejor construido por eso lo podés seguir entero. Después me parece que hay algo que la actriz, Milagros, enganchó muy bien, que es ese momento, esa diferencia, del “digo

algo al otro” y “estoy pensando otra cosa para mí”. Ese recurso se lo apropió muy bien. Los personajes son tremendos, si los sacás de ese tono de comedia, son oscuros. Ella lo puso en un tono coloquial que uno lo puede ver sin patetismo, sin dramatismo, con humor, te puedes reír de eso y al mismo tiempo reconocer la problemática que tiene. Aunque yo siento que la obra es temáticamente ajena a nosotros. ¿Qué es el problema de la soledad en los de treinta y pico? Yo no sé si es un problema tan grande acá pero allá sí, y sobre todo en esa generación.

**- Y eso se ve más en la señora Schlüter, la ansiedad...**

Pero está en todos. En la señora Schlüter está más expuesto, pero en Paula Lajmar también: el cartero le toca el timbre y ya quiere dejarlo entrar, pero no puede. El cartero está casado pero tiene un matrimonio de mierda, por decirlo rápido: llega a la casa y se encuentra a la mujer empastillada. Al otro, la mujer se le fue hace cinco años, empieza a enamorarse de un tipo pero no lo puede decir. Todos tienen algo. El único que no es así es el repartidor de jugos, que en la obra está muy señalado que es extranjero. Es un croata, un extranjero tercermundista que no tiene los mismos problemas que tienen ellos.

**- ¿Lo de la música salió así?**

Busqué como un loco el tema de Doris Day que se menciona en la obra. Pero nunca lo

pude encontrar. Pero bueno, tampoco era tan importante en la obra, aunque sí entendía que había algo musical que a la autora le interesaba. Y cuando apareció el piano y vimos que quedaba tan bien, lo dejamos. Algo rimaba en relación con la música. Pero para mí hay algo que es fundamental y es el ritmo musical del texto. Una de las cosas que más marcamos con los actores fue esto del ritmo que tienen que generar ellos para representarla. Cuando el ritmo se pone más lento te quedás dormido. Yo sé que hay mucho que se pierde, mucha información con la velocidad del texto.

**- Eso es lo que decíamos nosotras, que si no hubiéramos leído esas cuatro primeras páginas nos hubiéramos perdido.**

De hecho hay gente que no la entiende, hay mucha gente que se va sin entender.



Francisco Civit y Cecilia Blanco.

**- No terminé de entender del todo varias escenas. Me perdían los nombres en alemán...**

A mi me importa mucho que aunque no entiendas puedas estar una hora y cuarto sin aburrirte. Esa es una preocupación que atiendo mucho, qué le pasa al público.

**- Nosotros hablamos de esa disposición casi poética que tiene el texto.**

Los chicos trabajaron el texto como si fuera pensamiento, que es constante. Hay cosas que se dicen por lo bajo y no importa si no se escucha. Es el estado del personaje, lo que está pensando y pasando lo que es interesante de contar. El piano nos resolvió los enlaces de escena, porque al quitar todo registro espacial, al no trabajar con apagones, porque el apagón también es un recurso desgastado... para qué me apagan la luz, ya sé que van a correr una silla.

También espacialmente los actores resuelven los cambios de escena, entra uno sale el otro. También hay algo del tiempo de la obra. A mí me costó mucho pensar cómo lo iba a recibir el espectador. Yo sé que los diez primeros minutos de obra el espectador perdona cualquier cosa, como no sabés nada, estás totalmente receptivo. Si hay un capricho para meter debe darse en esos primeros diez minutos, si lo metés a la mitad y no se entiende, se va a complicar.

En los comienzos de escena, cuando pasa eso que no se entiende muy bien, si no estás aburri-

do, si estás siguiendo lo que pasa, y no entendés algo, te quedás hasta que volvés a engancharte. El espectador se permite quedarse un poco afuera. Cuando empezás a entender, estás otra vez atrapado. Los principios de escena te permiten quedarte un poco y después enganchar otra vez.

**- Yo me perdí bastante con el tiempo. En un momento Schlüter dice la hora...**

El tiempo cronológico de la obra es desde las doce y media hasta las tres y veinte, tres y media. Desde que se come el pancito hasta que encuentra al cartero muerto en el sótano y llama a la esposa. Y la primera escena es un condensado de casi toda la obra hasta los últimos 15 minutos, esa escena tiene las entradas de todos los otros personajes. El resto de las escenas son ese tiempo contado por los otros personajes. El portero que va a arreglar el caño, el tipo que va a buscar el paquete...

**- ¿Qué pasa con los personajes que tienen que repetir situaciones pero con diferencias, vos se las marcás o les das libertad?**

Nunca les pedí que lo hicieran igual porque hay momentos en las que las repite con otros personajes pero desde otro punto de vista, la acción es la misma pero desde el punto de vista de otro personaje. Muchas cosas que cuenta en el monólogo de la primera escena ella después las revive con los otros personajes.

Pero la obra es una reconstrucción, no el hecho en sí. Los personajes están reconstruyendo el hecho. En una reconstrucción no es igual, lo mismo que en el teatro. Después hay algo en relación a cómo está trabajado el tiempo, que también es interesante y se acerca al film. El cine tiene más posibilidades de manejar el tiempo a *piacere*, porque el manejo del tiempo es un recurso más del cine, el teatro maneja más un presente.

**- Es interesante eso de que los actores estuvieran fuera de escena, pero ahí, expectantes.**

En el Goethe no era así, se veía sólo al actor que estaba en escena. Cuando empezamos a manejar estos cánones espaciales y les pedí que empezaran a llenar el espacio, empezamos a probar muchas cosas, muchas cosas suceden así, por qué lo pensó, por qué las probó, no se sabe. Y en relación con eso de reconstruir me pareció justificado que los personajes siguieran ahí, incluso que hablaran, como cuando Paula Lajmar dice “vecino, vecina” y les habla a ellos. Eso surgió en el montaje mismo, en la misma pasada de las escenas lo hizo así y así quedó.

**- A mí me parece que esa es la diferencia que marcabas vos al principio entre lo que ocurre en una ciudad como Berlín y lo que pasa acá. Parece que para nosotros la soledad fuera para otro momento de la vida, para otra edad.**

Claro. Después había muchas cosas que son muy de Berlín, los edificios por escalera son muy

comunes, les ponen ascensores en los huecos de la escalera, había muchos datos localistas que sacamos. Lo de sacar la basura dos veces por semana también es muy berlinés.

**- Otro tema interesante es el de los objetos que van apareciendo y están asociados a determinados personajes, como la bolsa de basura o la campera, por ejemplo.**

Sí, al tipo del paquete le pasa que la mujer de sus sueños tiene una campera, y por un azar literario encuentra la misma campera en el departamento del portero. Era la campera de su sueño. Esa es una de las partes más difíciles de entender en la obra.

**- Me gustó mucho el monólogo que el cartero hace sobre el piano, cómo va subiendo la intensidad...**

Sí, se le podría haber dado un tono más “melanco”, pero a mí me interesaba esta otra posibilidad porque la otra posibilidad me parecía que podía generar morosidad en el espectador, volverse más tediosa. Me parecía que estaba bien que los actores trabajen con que las cosas que están diciendo que les suceden. Por eso también me gustó hacerlo, porque fue un trabajo muy difícil, trabajé con actores entrenados, pero les costó porque son monólogos, monólogos pensados, y con la estructura que tiene el pensamiento, que es más de ruptura. En este trabajo, interpretar la obra fue ir descubriéndola. Que el cartero se

moría nos dimos cuenta en el proceso. Y hay muchos momentos en los que está hablando y ya está muerto. Vieron que dice “Ese timbre era yo”.

**- ¿Los actores se resistieron al texto o se engancharon enseguida?**

Les pasaba que se daban cuenta de que era bueno, pero que era un trabajo agotador, a eso sí se resistían. Lo que pasa es que hay que memorizar la letra; no tienen la acción, va de una



Martín Urruty como el cartero.

cosa a otra con mucha energía. La primera vez que lo montamos estuvimos un mes con el texto, cuando el actor no se sabe el texto y tiene que mirar el papel es muy difícil de dirigir, lo hacés parcialmente, no podés terminar de montar el trabajo, de contarlo. La segunda vez también tardamos un mes y pico en tener el texto aprendido. Mi asistente iba tirando el texto para ir avanzando, pero que los actores se lo supieran

era muy necesario en los ensayos. Muchas veces también el ensayo ayuda a los actores a memorizar el texto porque el espacio también tiene su memoria. Pero como director querés que tengan el texto aprendido ya.

**- Igual cada personaje tiene un ritmo propio ¿no?**

Para mí los personajes tienen urgencia de contar y de reconstruir, pero con diferencias dentro de esa urgencia. La señora Schlüter, por ejemplo, tiene la urgencia de saber por qué no se mató, está más apasionada con eso; el cartero tiene otro tiempo porque está viendo si está muerto o está vivo. El único que tiene un tiempo más normal es el repartidor. Para mí es más funcional, es el que va enlazando las cosas.

**- ¿Vos vas a las funciones? ¿Qué rol tiene el director en las funciones?**

Yo voy a las funciones, a mí me gusta ir y seguir trabajando, veo una cosa que no me gusta y la cambio. Todo el trabajo efectivo que tienen los actores con el texto es un trabajo pautado y a veces se quejan porque yo no les digo si está bien, les digo lo que no me gusta. Lo que está bien queda, cambia lo que veo y no me gusta.

En general, después de los estrenos, el director ya hizo su trabajo; hay muchos directores que no van nunca más. Veronese no ve las funciones de su obra. A los actores les gusta tener una devolución de su trabajo. Los actores son muy



“yóicos”, convocás gente para que te mire. El actor necesita sanamente que lo miren y muchas veces tiene una percepción de su trabajo muy distinta de lo que se ve desde afuera. Uno piensa que tuvo una pasada horrenda y el otro te dice que no, que no fue así.

**- ¿El público puede cambiar en algo el trabajo del actor? ¿Se da cuenta si lo que está haciendo le está llegando al que mira?**

El actor tiene registro inmediato del público. Muchas veces el registro más inmediato es el sonido. Esto te puede modificar el tono de lo que estás trabajando pero no lo cambia. Por ejemplo, cuando vas a festivales y el público está muy a favor, son funciones fantásticas. En Buenos Aires el público es más frío, es un público especializado. Es un público recurrente. Igual siempre es difícil porque hay mucha exposición, estás muy vulnerable y si estás blandito se nota.

**- Da la idea de que no hace falta tanta plata para hacer teatro. Hay cosas que se resuelven con muy poco, un juego de luces...**

Eso es muy local. Esta actitud de hacer teatro con poco le dio mucha proyección internacional. A nosotros nos dieron 1300 euros para hacer toda la puesta. Con eso pagamos la sala de ensayo, arreglamos un poco la escenografía, algo del vestuario pagamos los derechos, pagamos una

mínima prensa. Con el teatro hay un arreglo que con la boletería vas 70/30, pero eso no es nada, cubre los gastos de viáticos.

**- Cuando trabajás sin texto previo, ¿escribís vos o tenés alguien que escriba?**

Mi primera obra la hice con dos actrices, yo la escribí a partir de la improvisación, para la segunda trabajé con un dramaturgo, que iba escribiendo un libreto a partir de improvisaciones y después yo volvía sobre ese libreto. Después hice una versión libre de *Los demonios* de Dostoievski y después una versión muy, muy libre de una novela de Grombowicz.

Con esta obra fue la primera vez que trabajé con un texto ya armado. Pero igual, aunque no escribí, modifiqué el texto: cuando el personaje de Paula Lajmar hablaba del goulash, decía que había ido al supermercado y que había comprado unas cortinas, todo eso lo corté, había cosas que se tenían que cortar, intervenir. Los dramaturgos alemanes saben que en las puestas sus textos no van a quedar igual. También existe en Alemania el rol de dramaturgista, que sirve de intermediario entre el dramaturgo y el director. Es el que ayuda al director a trabajar con el texto. Porque en definitiva terminás de escribir la obra en la puesta. La dramaturgia es así, escribís algo para alguien haga algo con eso.

# Apuntes de una puesta en escena: *Marathón* de Ricardo Monti

Tomar la decisión de poner en escena un texto tan poético y contundente como *Marathón* de Ricardo Monti es asumir un enorme riesgo artístico. La obra cuenta con una ya mítica puesta en escena estrenada a principios de los 80 en el Teatro Payró, dirigida por Jaime Kogan y con un magnífico elenco encabezado por Arturo Maly.

Alcanzar esa densidad, reproducir ese espacio-tiempo asfixiante, otorgarle el carácter de máscara a los rostros de los actores, utilizando para todo esto recursos nuevos, diferentes a los ya usados (como la oscuridad, los rostros grotescamente maquillados, etc.) es indudablemente un desafío. Hay que prestar especial atención a que esta búsqueda no sea arbitraria, que en el afán de innovar no forcemos lenguajes escénicos. Además, se trata de un material que podría hacernos caer en ciertas tentaciones, como por ejemplo hacer pie en la maratón de baile, reproduciendo con mucho realismo el club donde se desarrolla la acción, o darle a la actuación un tono demasiado naturalista que quite posibilidades escénicas a los

momentos más oníricos e irreales que requiere la puesta.

El dramaturgo nos instala en un despiadado certamen de baile, ubicado en la década del 30, en el que un grupo de desafortunados seres intenta ganar un premio misterioso (que de tan misterioso estimamos inexistente) con el que sueñan encontrar un alivio a su desesperadas existencias. Todo esto es conducido por el Animador, siniestro maestro de ceremonias, que es quien impone la ley, el que dicta las normas, quien determina el bien y el mal arbitrariamente, sólo a los efectos de perpetuar la competencia en ese modesto ámbito de baile.

Hoy queremos volver a contarla, encontrarla con el texto para que no pierda la poesía y la contundencia a la que nos referimos al principio. Como punto de partida nos planteamos entonces algunos interrogantes: ¿Qué formas tiene en el 2008 este certamen?, ¿Cuáles son los espacios en el presente donde los excluidos creen encontrar una posible salida, emocional y/o material, a su dolorosa realidad?

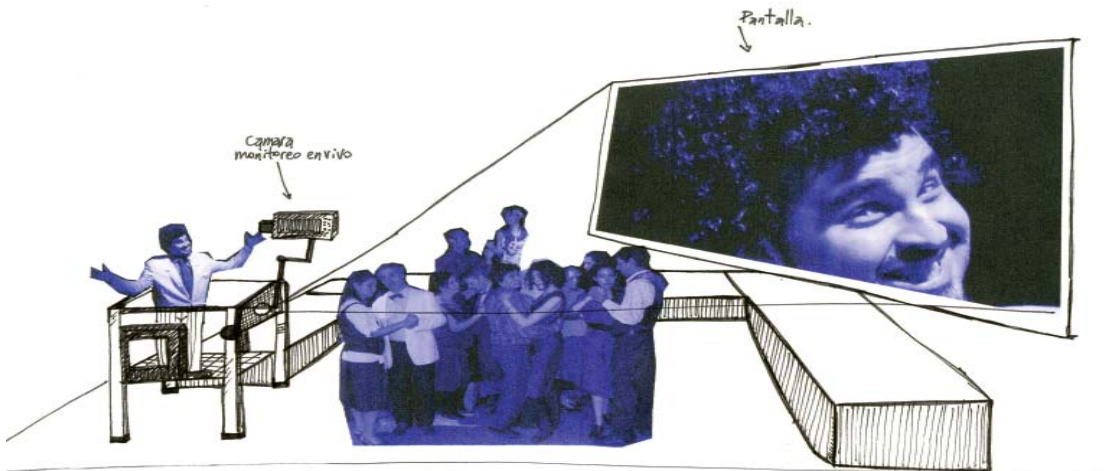


Diagrama para la puesta de Marathón, por Fernando Armani

Hoy indudablemente esos espacios funcionan en los medios de comunicación masivos, y fundamentalmente en la televisión. Son muchos los ejemplos que podría mencionar. Uno de los más notables es El Gran Hermano (The Big Brother), programa en el que los participantes deben sobrevivir exponiendo su intimidad, controlados por una voz anónima que los vigila y “contiene”.

Pareciera que los medios de comunicación masivos se empeñaran en cumplir con la profecía del escritor George Orwell plasmada en el film 1984 en el que, recordemos, los seres son guiados por medio de una pantalla de televisión.

Teniendo en cuenta esto, decidimos mantener la maratón en la época propuesta por Monti, pero trasladamos al Animador a una

espacio mediático contemporáneo, proyectando su imagen en una pantalla gigante que mediará entre él y los participantes. Creemos que esta recontextualización nos permitió actualizar la problemática, y tratar de mostrar una mirada crítica sobre los oscuros objetivos de estos concursos que convierten el dolor humano y la necesidad de supervivencia en un obscuro espectáculo. Vemos a diario escuelas carenciadas “competir” por mejoras edilicias, personas que hacen pública su intimidad, concursos telefónicos donde seres anónimos intentan obtener premios en muchos casos también misteriosos, y si son visibles, son tramposamente inalcanzables.

Si bien los competidores, como ya dijimos, estaban caracterizados con un vestuario realista

de los años 30, los ubicamos en un espacio atemporal, con forma de herradura, donde se los veía bailar “hundidos en un pozo”. Esta contradicción entre el lugar y los personajes sumado a la pantalla, creemos, generaba los climas necesarios para poder narrar este texto. La música propuesta por el autor es variada, y nos ubica inexorablemente en los años 30, nosotros decidimos usar un solo tema de música colombiana, que se repite en forma insistente a los largo de la representación, que a fuerza de ser repetido cobra cada vez mayor poder de control sobre los personajes. El maquillaje grotesco de la ya mencionada puesta de Kogan, fue logrado poniendo esos rostros sufrientes en el primer plano de la pantalla, en los momentos que el animador deja su protagonismo para exponer las miserias de estos seres.

El animador deambula durante la acción sobre la partes elevadas de la escenografía, como en otro espacio tiempo que en el que se encuentran las parejas de baile. Ejerce el control sobre los bailarines encaramado en una estructura metálica que nos recuerda a las torres de vigilancia de los presidios, de los campos de exterminio. Este oscuro maestro de ceremonias - animador se dirige a una cámara de TV que re trasmite en vivo su imagen en una gran pantalla. A esta agigantada imagen se remiten nuestros concursantes de un modo sumiso, y podríamos decir que con una devoción casi religiosa, para poder cumplir con las reglas inéditas de este juego y así obtener el anhelado premio.

La continuidad de esta acción dramática se verá interrumpida por los que Monti ha dado en llamar Mitos, escenas intercaladas dónde textos históricos, literales en algunos casos y recreados en otros, narran en la voz de estos desventurados personajes el devenir de parte de nuestra historia, desde la conquista hasta fines de la II Guerra Mundial. Estos Mitos que han sido eliminados y abreviados en muchas de las versiones representadas, fueron respetados en su totalidad y su literalidad, ya que consideramos que son de suma importancia en esta dramaturgia. Si estos se sacaran, la competencia podría convertirse en una representación poco interesante de la cotidianidad de los participantes. Podríamos decir que esta sangrienta Marathón, o sea la maratón en sí misma, como hecho social y de supervivencia, se nos presenta como una lógica consecuencia de ese devenir histórico al que se refieren los mitos.

Desde la conquista hasta nuestros días, las formas de control han cambiado; se renuevan los oscuros animadores que rigen o pretenden regir nuestro futuro, depende de nosotros obedecer o no a la orden: “¡Que siga el baile!!”

*Fernando Armani*

Director Elenco de Teatro UNGS.

Área de Artes Escénicas

Centro de las Artes

Centro Cultural