

Dirigir: un acto de amor. Entrevista a la directora teatral María Godoy

Directing: an act of love. Interview with the stage director María Godoy

Verónica Manzone

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

mv.manzone@gmail.com • orcid.org/0000-0002-1352-0705

Resumen

María Godoy es una artista multifacética. Además de actriz, directora teatral y coordinadora de espacios de entrenamiento e investigación actoral, ha incursionado en la danza y el canto, a lo que debemos añadir que, por fuera del arte, estudió y practica la medicina china. Ha construido su poética desde los márgenes y sustentando su teatro en el trabajo independiente y autogestivo. En la presente entrevista, Godoy conversa acerca de sus modos de creación, rememora procesos de obras singulares, revisa el vínculo dirección-actuación y da cuenta de su posicionamiento sobre el teatro.

Palabras clave: teatro en Mendoza; dirección teatral; procesos escénicos

Abstract

María Godoy is a multifaceted artist. In addition to being an actress, theatre director and coordinator of training and research spaces for acting, she has dabbled in dance and singing, and besides art, she studied and practices Chinese medicine. She has built her poetics from the margins, basing her theatre on independent and self-managed work. In this interview, Godoy talks about his modes of creation, recalls the processes of singular works, reviews the director-performer link and gives an account of her position on theatre.

Keywords: theatre in Mendoza; stage direction; scenic processes

Resulta una tarea ardua, si no imposible, describir a María Godoy con una única categoría. Podemos decir de ella que es una hacedora teatral que ha transitado tanto el rol de la actuación como el de la dirección. Hace años coordina espacios de entrenamiento e investigación actoral. También ha incursionado en otras disciplinas artísticas como la danza y el canto. A todo esto podemos añadir que, por fuera del arte, estudió y practica actualmente la medicina china.

Ha construido su trayectoria trabajando siempre en los márgenes. Su producción poética discute con aquellas concepciones tradicionales que han intentado definir qué es el teatro y cómo debe hacerse. Sus prácticas escénicas se enmarcan en un teatro periférico y se sustentan en un trabajo independiente y autogestivo. En la presente entrevista, Godoy conversa acerca de sus modos de creación, rememora procesos de obras singulares, revisa el vínculo dirección-actuación en su propia experiencia y da cuenta de su posicionamiento en el teatro.

Esta entrevista fue realizada en el mes de febrero de 2018, en el marco de mi investigación doctoral: *Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas* (2021). En la mencionada investigación, observamos y analizamos las prácticas escénicas de María Godoy desde la categoría de dramaturgia de dirección.

Verónica Manzone (VM): *¿Cómo fueron tus inicios en el teatro?*

María Godoy (MG): Comienzo con Guillermo Angelelli¹ y es con él que hago el primero de mis procesos escénicos. En algún sentido ese trabajo fue a la inversa de todo lo que he hecho. Soy muy lectora, me gusta mucho leer y tengo algunas predilecciones: Samuel Beckett, Henry Thoreau, Walt Whitman (los norteamericanos en general todos

¹ Guillermo Angelelli es actor y director teatral de Buenos Aires, fundador del Clú del Claun. Ha trabajado en obras como *Asterión* y *Arturo*, entre otras. Su práctica escénica se destaca, entre muchas cosas, por sus vinculaciones con la antropología teatral.

me gustan), también Aldous Huxley, Clarice Lispector, entre otros. En ese entonces estaba leyendo mucho a Beckett. También estaba leyendo a un autor chileno que realmente me gusta mucho, Vicente Huidobro, y empezaron a aparecer un montón de textos que me fueron llevando a un lugar. Luego me fui tentando por las partes que me conmovían mucho y por una temática de la cual quería hablar. De este modo comenzó el proceso de esta primera obra: tomé esos pedazos y, a partir del cuerpo, fueron diagramándose secuencias de acciones, el cuerpo iba trabajando con los intertextos.

VM: *Cuando hablas del texto del cuerpo, ¿a qué te referís?*

MG: A lo que el cuerpo hace. Las palabras son una forma de codificar impulsos, las tenemos para entendernos porque, lamentablemente, surgió así. La palabra es para mí como un puente de cuerpo a cuerpo. En un momento de la historia de la humanidad tuvimos que inventar una *interface* para poder entendernos; así como internet, bueno, en otro momento se inventaron las palabras. Cuando hablo del texto del cuerpo me refiero a que ese cuerpo genera su propio discurso. En aquel entonces, el trabajo con Guillermo fue a partir del cuerpo (de sus signos y de esa poética física), desde ahí fue que tomé los textos de manera muy arbitraria y los resignifiqué completamente.

Me encanta leer y vuelvo siempre a los textos que me gustan, y me da la misma emoción siempre, porque puedo leerlos siempre. Existe una cosa arbitraria cuando uno lee las palabras escritas, porque las entiende desde su propia subjetividad, desde quien uno es. Yo tengo, según mi propio condicionamiento, mi pasado e imaginación, el derecho de constituir a través de esas palabras la realidad que desee. Justamente en el teatro, que es un ese espacio del aquí y ahora, tengo todo el derecho de resignificar. Al fin y al cabo, la obra la ponemos nosotros y no otro.

VM: *Y después de esa obra ¿qué vino? ¿Cómo fueron los procesos siguientes?*

MG: Lo que paso después es que, por la vida misma, yo empecé a sentirme tentada por libros, obras que estaba leyendo y todo eso me

ha ido llevando a las cosas que fui creando. No tengo procesos volitivos, quiero decir que pienso que hay algo debajo mío que me va condicionando y yo me voy dejando llevar, es más fuerte que yo.

Pienso, por ejemplo, cuando apareció en mi vida un libro, *Nieve* de Maxence Fermine, me dije: “Bueno, es la primera obra que voy a hacer”. Nunca había dirigido una obra. Era una historia preciosa de un poeta japonés que va a buscar a su maestro de caligrafía y, en el medio, se encuentra una mujer congelada: la mujer del poeta. Lo que hice fue trabajar a partir de esa lectura, con toda la falta de respeto que me caracteriza y la reverencia, también. Una vez en un debate sobre creatividad lo dije y lo sigo sosteniendo: yo no estoy de acuerdo con pagar derecho por hacer nada con la obra de nadie. Pienso que todas esas personas que estuvieron acá en nuestro planeta, lo que más querrían es que su obra se estire por el mundo. El haberlo convertido en mercancía es una cosa posterior a ellos. Ese momento en que convertimos el arte en producto de mercado (como dice Walter Benjamin) es cuando las cosas empiezan a pudrirse.

VM: ¿Te referís a La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica?

MG: Exacto. Y me refiero a la cuestión de la ley porque en todo esto media la ley. Entonces, cuando vos decís “no me importa si vienen y me clausuran por hacer una obra sin derecho”, lo que te importa es la obra y que se muestre así. Como tampoco me interesa usar un dinero del estado para hacer una obra de teatro, sino sostenerme con el propio dinero que pueda tener. Todo eso es salir del circuito de la mercancía y entonces un montón de decisiones que pueden ser tomadas como irrespetuosas, para mí son amorosas.

En fin, retomando, de modo que tomé la obra de Maxence Fermine y la convertí en algo que se pudiera reproducir en teatro. En esa instancia comienza un proceso que puede relacionarse al anterior trabajo, *Memento Mori* (2000), pero es a la inversa porque el punto de partida era ese texto madre. Luego empiezo a trabajar con los actores, voy realizando indicaciones desde la dirección y, a partir de la acción y

el trabajo material de la obra, todo empieza a convertirse en otra cosa. Aparecen otras variables, porque le permito al actor, de entrada, que sume aquello que desea trabajar, que traiga esas cosas que tiene en la cabeza (algún texto o algo) y ahí empieza a darse la intertextualidad.

Decía que el proceso es distinto porque empieza por un libro, o por una obra, y después se abre. Finalmente cuando cierra el proceso decís: “Ah, volví al lugar de donde salí pero lo he hecho crecer, con un montón de subjetividades, con un montón de planos”.

A mí me gusta mucho la música, cuando escucho soy muy detallista y me encanta prestar atención a todas las capas de la música, y creo que en el teatro está buenísimo poder lograr todas esas capas. A través de este trabajo de investigación y de intertextualidad, las capas aparecen porque de repente espíritus tan diversos, como pueden ser Yukio Mishima y Samuel Beckett, empiezan convivir en un mismo lugar. Es maravilloso, se genera otro mundo.

VM: *Se genera una combinación que no hubiera sido posible desde otra óptica y ahí está tu subjetividad. Así, la poética no está conformada únicamente de los elementos de la trama, sino que incluye el cómo se relacionan esos elementos entre sí.*

MG: Exacto. La posibilidad de generar un tejido que se hace a partir de la subjetividad y el deseo de libertad. De la libertad para crear, porque hay que reiterarlo: tenemos toda la libertad. Lo que pasa es que el sistema ha presionado muy fuerte en nosotros para paralizarnos y para hacernos consumir. Respetar que cada uno puede ver lo que ve, que lo único que tenemos es diversidad de perspectivas, ¿no? En el teatro no podemos seguir con eso de: “esto es Shakespeare”, ¿no?

VM: *Permitirnos correr en lugares estancos y categóricos en el arte. Tal vez la pregunta podría ser: ¿cómo es Shakespeare hoy? O ¿cuántos modos existen para hacer Shakespeare hoy?*

MG: ¿Qué es lo que pasa hoy? Exacto, lo que acabás de decir. Es que el teatro cuando se mantiene en esos lugares estancos, se muere. Porque el teatro tiene que ir con los tiempos, si se queda en un lado tan

anticuado, muere. Todos los grandes artistas (esa palabra, artista, la odio), la gente que se dedica a hacer teatro, va hacia adelante.

VM: *¿No te definís como artista? ¿Cómo te definís?*

MG: (se ríe) Yo no puedo definir nada.

Ayer pensaba mucho en el género y, pensaba, “qué antigüedad”. Todo el mundo peleándose, criticando al otro, que si es trans, que si era mujer y ahora es varón, etc. ¿Por qué hay que definir así? Vengo pensando firmemente en que realmente el sistema capitalista y consumista, y la educación occidental cristiana, nos ha llevado a definirnos como si esto fuera elaborar y convertirse en una cartografía de sí mismo, es decir, como si tuviera que marcar ciertos límites: este es mi país, etcétera. A mí me cuesta un montón definirme, sobre todo porque soy una persona tentada de hacer muchas cosas: hago miles de cosas a la vez. Soy muy curiosa. Hago de todo y de manera mediocre. Eso es lo mejor de todo.

VM: *Y ¿cuáles son? Porque te dedicás al teatro, a la medicina china, entre muchas otras cosas.*

MG: Claro, hago medicina china. Estudié esta disciplina después de mucho tiempo de hacer teatro y de muchas otras labores, porque siempre he sido rebelde con la estética y la ética de mi trabajo artístico, con un cuidado muy profundo en un cierto aspecto que, por supuesto, hace que no gane plata. Tengo dos hijas y las he mantenido yo sola, tienen sus papás pero de pequeñas he sido yo la que he estado sosteniendo. He trabajado de lo que se te ocurra. Y, luego, estudié medicina china. Pero me gustan muchas cosas como te decía: me gusta cantar; cuido mi jardín; cocino (me encanta); escribo y me gusta mucho (estoy por hacer un libro), escribo cosas del teatro; hago yoga; he hecho artes marciales.

También, reitero: todo de manera mediocre. Quiero decir, que todo lo hago con fascinación y me encanta pero nunca me he esmerado en ser muy genial en algo. Siempre quiero hacer más, hacer más cosas, aprender y darles tiempo. Mis hijas se ríen cuando les digo que su mamá

es mediocre. Hasta me gusta la palabra porque habla del medio de las cosas y para mí todo sucede en el medio. Constantemente les digo a los actores: “hay que trabajar este lugar en el medio, los extremos son los mensajes contruidos, en el medio hay discurso propio”. Hablo de los espacios intermedios que para mí es donde está la carne de la vida, del trabajo, del arte, de los vínculos. Yo estoy cómoda en ese “medio” y tengo lo que he denominado “teoría de la vagancia”. Cosa que he transmitido a Kari Villalba, que es con quien trabajo en *La isla seca* (2015), y acuerda mucho conmigo. Se trata de no hacer tanta fuerza para imponer las cosas, sino dejar que la cosa vaya sucediendo. Se aplica así: se comienza a ensayar una obra, de repente pasa algo y durante seis meses no se ensaya más, luego se retoma el proceso y en tres semanas la obra hace un vuelco. “La teoría de la vagancia” es como si pudieras dejarle lugar a que trabaje el inconsciente, que es el que nos lleva a todos lados (los chinos le dicen a esto: el “alma hun”) y que está ahí todo el tiempo pulsando: muchas veces cuando escribimos y cuando hacemos teatro lo apretamos como una especie de corsé. Entonces la teoría de la vagancia te permite parar, te advierte que, para que la cosa emerja, es necesario aflojar el corsé. Eso es mucho más interesante, pienso en el fondo del mar, en ese fondo que tiene un montón de cosas misteriosas, eso es más interesante que si yo me quedo acá con lo mío. Dejar caer la piedra y esperar el tiempo que sea necesario, esto es una complicación porque no vivimos en un sistema al que le guste la teoría de la vagancia, para este sistema si no sos productivo, no servís.

VM: *En ese sentido imagino que los procesos teatrales que te interesan llevan mucho tiempo.*

MG: Siempre. Cada obra que he hecho ha tomado aproximadamente dos años. Tengo suerte de tener mis compañeros con los que hemos compartido esta posición o que, de alguna manera, han tenido deseo de algo que se asemeja a lo mío y por eso hemos podido hacer este tipo de procesos. Trabajo con actores y músicos que, además de ser talentosísimos, son muy profundos a la hora de entender el trabajo y me nutren un montón. En esto de tejer la poética, me resulta importante y lindo decir que es un trabajo que nada tiene que

ver con la verticalidad o autoridad. Yo vengo abogando siempre por un espacio de horizontalidad pleno.

VM: *Me resulta muy interesante esto que decís acerca de la horizontalidad, sobre todo si hablamos de teatro, porque sabemos que se ha ido construyendo desde distintas autoridades a lo largo de la historia.*

MG: Siempre, la vida misma es así, estamos como apretados por una autoridad. Me da terror la palabra incluso en la autoría: el autor de un libro, el dueño de, etc. Yo desde hace veinte años vengo luchando en relación a este tema, en primera instancia la lucha es conmigo misma, con mi propio ego, con el deseo de ser alguien o algo, de existir en cierto sentido.

De algún modo, he tenido esa lucidez de decir que no podía construir desde esa tradición vertical y, con el tiempo transcurrido, he podido sentirme cada vez más cómoda en este espacio de lo horizontal. Siempre he estado yendo en esa horizontalidad y esta construcción de sentido que se da en la obra, esta reconstrucción textual, esta intertextualidad, ese algo que hacemos entre todos.

En ese proceso yo simplemente soy como una especie de hilo conductor, un hilo que va enhebrando las perlas de un collar: eso es lo que hace un director nomás. Es muy hábil para saber pescar y, luego, saber combinar. Cada cosa que te va dando el trabajo de los demás es particular, única y distinta. Así tenés que estar con todo el cuerpo prestando atención porque sos la que maneja el concepto, aunque lo manejen todos, pero desde la dirección vos podés conceptualmente aunar y combinar. Para mí, en este sentido, quien dirige no es para nada el autor de todo ese trabajo, como muchos suelen decir y creer.

VM: *En ese sentido, dentro del proceso, ¿estás considerando el saber-hacer de la actuación junto con el de la dirección, como un trabajo en colaboración de algún modo?*

MG: A mí me apasiona con locura dirigir un actor, para mí el trabajo es ir llevando al otro a que eso que está haciendo fluya. Es un acto de

amor lo que pasa en ese vínculo. Y a veces yo me quejo mucho cuando voy a ver la escena local y digo acá los directores no aman a sus actores: los mandan muchas veces al matadero, no los cuidan, no los dirigen, no los acompañan. Dirigir actuación es ofrecer técnicas que ayuden a atravesar y crear mundos. No debe ser una situación de poder, porque podríamos pensar que el director se apropia de algo del actor.

VM: *Tal vez los dos roles se están apropiando algo del otro.*

MG: Claro, puede suceder así porque la actuación necesita a la dirección y viceversa. No existe el teatro si no existe esa dupla, es así.

VM: *¿Cómo elegís a con quién trabajar?*

MG: Para mí ha sido bastante fácil, porque como yo tengo una postura muy pueril frente al teatro, nunca he sido gente de teatro (ni de chica, ni de mediana, ni de nada). Empecé a hacer teatro porque sí. Estudiaba letras, me fui de viaje a Chile y lo único que hice fue mirar el mar. En ese momento me dije: “no voy a estudiar más letras y voy a hacer teatro”. Es gracioso, pero lo único que me había pasado con el teatro fue que en Introducción a la Literatura tuve que estudiar *El teatro y su doble* de Artaud. Lo leí y me dije: esto es el teatro. Tenía dieciocho años y siempre fue eso, hasta hoy me quedo con esa sensación de que el teatro para mí es eso que me pasó a los dieciocho años. Y bueno, sigo haciendo teatro así: puerilmente. Los ensayos, el proceso, todo tiene que ver con jugar, aunque todos se imaginen a un estúpido niño fronterizo cuando decimos jugar. Pero no, siempre me lo he tomado como profesional, sin abandonar lo *amateur*. En relación a eso, me gusta parafrasear a Jim Jarmusch cuando habla del amateurismo². Él dice que siempre será amateur porque siempre amaré su oficio y nunca lo hará como un profesional solo por el posicionamiento que eso supone y para tener dinero.

² Director de cine estadounidense. De su variada filmografía se destacan los siguientes títulos: *Stranger than paradise* (1984), *Dead men* (1995), *Broken flowers* (2005), entre otros.

En mi modo de trabajar nunca he pensado “para esta obra voy a convocar a tal actor o tal actriz”. En general, la mayor parte de mis obras, las he hecho con gente muy interesante que ha venido a estudiar y a entrenar conmigo en mi casa. Cuando he encontrado actores (jóvenes, nóveles o estudiantes) y me he dado cuenta de que hay algo muy interesante para trabajar ahí, les he propuesto hacer obras con ellos. Jamás he hecho una muestra de taller, estoy en contra. Me parece irrespetuoso para los nóveles estudiantes: en general la plata recaudada se la queda el profesor. Yo creo que, si hay algo interesante, hay que introducirlos rápidamente en el oficio, por eso hacemos una obra.

VM: *Es interesante porque a partir de los talleres podés tener una instancia de mucho conocimiento y acercamiento con esas personas.*

MG: Claro, en el proceso pedagógico es donde ves al otro. Lo mejor de todo esto es que cada obra refiriere a esos procesos, que no solo son pedagógicos sino también de investigación. Esto es, al menos, mi modo de trabajo porque yo deseo estar siempre descubriendo cosas.

Entonces, cuando hago una obra, la hago desde la convicción de trabajar con esas personas en particular. Eso hacía cuando tenía un volumen de estudiantes, actores jóvenes dispuestos a trabajar. Después, ha ido cambiando la historia del mundo y ya casi nadie está dispuesto a trabajar tantas horas, tantos días. El último tiempo, en las últimas obras, he estado trabajando simplemente con Santiago Borremans. Él es el actor más antiguo que tengo cerca, ha sido alumno mío desde que tiene veinte años, nos conocemos profundamente. A través de él conocí a Nella Bora y la sumamos al trabajo.

Retomando tu pregunta, nunca he elegido a actores por fuera del ámbito que tengo cerca. Si quiero armar una nueva obra siempre pienso en personas que ya sé cómo trabajan o que hemos trabajado juntos.

VM: *¿Será que esto tiene algo que ver con ese acto de amor del que hablabas antes?*

MG: Para mí sí. El vínculo es fundamental y por medio de eso es que puedo entender un concepto de familia. Justamente esto me hace pensar en la emoción que me da lo que han hecho en el Odin Teatret y cómo se conserva esa grupalidad hace cuarenta años, ese envejecer juntos. Esa idea de familia para mí es buena. Todavía con los actores con los que no me veo más y que tienen sus propios grupos, siento que tengo una familiaridad.

Como sucedió en el proceso de *Alicia en el reino del revés* (2012): tenía un solo asistente, que era el Mau Funes, necesitaba uno más, el músico venía siempre con su compañera a ensayar, porque tenía una relación muy estrecha, ella era muy encantadora, un día la miro y le digo: “¿por qué no sos vos la asistente?”. Nunca había hecho teatro ni nada parecido. Quiero decir: yo me guio un poco por el impulso que está ahí en el proceso.

Me gusta trabajar con gente joven. Cuando me encuentro con gente de mi edad, los veo muy serios y engreídos. Me gusta, en cambio, estar con gente joven, con sus nuevas maneras de ver el mundo, porque soy curiosa y me gusta a aprender.

VM: ¿Querés contar un poco cómo fue ese proceso de creación de *Alicia en el mundo del revés*?

MG: Fue así: tenía una estudiante, una persona muy inteligente que se llama Celina Domínguez —con la que sigo teniendo vínculo y ahora entrenamos juntas todos los miércoles—, y nos juntamos con ella a leer *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll y a escribir a partir de esas lecturas. Escribir una obra con nuestro propio lenguaje. En ese proceso comenzamos a cruzar el material de Carroll con cuestiones de la dictadura militar, el material invoca otros materiales. Fue así que escribimos ese texto a partir de Alicia. Esa es la primera vez que tuve un texto escrito como obra y luego empezamos a ensayar. Estaba muy claro el texto dramático pero Tania Casciani, actriz de la obra, tenía toda la licencia para su accionar: ella es *clown* y trabaja desde esa libertad de improvisar; así surgió su personaje.

En la medida que fui haciendo la obra me fui dando cuenta del nivel de oscuridad que iba surgiendo y, a la vez, me di cuenta de que la mayoría de las obras que yo hago tienen un nivel de sombritud. Darme cuenta de eso fue un alivio porque siento que eso tiene que aparecer en el arte.

Bueno, no adaptamos *Alicia* al teatro, sino que desde nuestra perspectiva hicimos algo a partir de la novela de Carroll.

VM: *La resignificaron.*

MG: Claro. Lo importante es no caer en el estereotipo, que para un actor (o una persona que trabaja en el teatro) es un problema grave. El riesgo más serio es el estereotipo, incluso con las ideas que vos tenés de vos mismo, porque no sos lindo, ni feo, ni bueno, ni malo, sos una materia que va a ir adquiriendo cualidades. Pero si vos te parás arriba de un escenario y decís: “soy lindo, soy varón y etc.”, es muy complicado. Son estereotipos que incluso manejamos en nuestra propia identidad y que recién ahora los estamos debatiendo.

Estas cuestiones son peligrosas para un actor. Entonces: desnudo. Como decía Stanislavsky, “no solo dejen afuera los zapatos, dejen también el día, los recuerdos, lo que pasó, cómo discutieron con su mujer, con su hijo, con su perro”. Yo pensaba: cuando en el ensayo te podés correr de toda la cuestión estereotipada y solemne, la cosa se vuelve genial.

La otra vez fui al Independencia, a ver la banda en la que toca mi hija; entré a ese espacio que hacía mucho que no iba e inocentemente me senté. De repente, fue muy lindo lo que me pasó, me di cuenta de que en ese momento el teatro, y su arquitectura, me estaba haciendo acordar a un palacio o una iglesia. Entonces entendí muchísimas cosas: entendí por qué no añoro ese espacio... No es que diga que no me interesa, sino que por primera vez comprendí que ese espacio me habla de algo con lo que yo estoy en conflicto, muy seriamente en conflicto. Y eso tiene que ver con el lugar en donde se ha puesto al arte, un lugar solemne como si fuera para obispos y monarcas. Es nuestra labor

bajarlo de ahí y, junto con esa acción, bajar todo lo demás: la autoría, por ejemplo.

VM: *Si me detengo en esto último que decís acerca de la autoría pienso en que algo de eso aparece en el proceso de La Pieza Oskar (2014) que trabajaron con textos de Federico García Lorca, ¿verdad? ¿Cómo fue ese trabajo?*

MG: Fue hermoso, nos amo a Santiago y a mí en ese proceso. Porque empezamos diciendo: “qué genial es *La casa de Bernarda Alba*, pero todo el mundo la ha hecho y más o menos parecida”. Entonces dijimos: “convirtámosla en un monólogo”. Para nosotros, el dramaturgo en esa obra claramente está poniendo las cosas que él diría, y por eso empezamos a colocar todos los textos en boca de un solo personaje, construimos un monólogo, cosa que nos pareció de lo más genial y divertido, un juego tal vez, pero quedó.

Luego Santiago estudió el texto y empezamos a ensayar. Después de un tiempo de trabajo empecé a decir: “esto no lo digas”, “esto tampoco”. En los ensayos comprendí que no hacía falta decir casi nada. Luego, pensé: esta obra hay que hacerla dentro de una pieza. Yo tenía una pieza vacía en mi casa porque mi hija se había ido a vivir sola. Nos metimos en esa pieza con Santiago. El proceso nos fue llevando solo, y cuando estábamos en ese espacio fue más claro: alguien encerrado en una pieza queriendo salir. Ahí fue: no más texto, no nos hace falta el texto.

VM: *¿Y ahí dejaron de usar ese monólogo que habían escrito?*

MG: Totalmente, lo dejamos de usar.

VM: *¿Y qué pasó después?*

MG: Empezamos a trabajar en la pieza con las acciones que ya veníamos trabajando. Hacíamos algunas cosas en una cama, unas secuencias de circulación que le había marcado y que eran muy teatrales, todavía. Cuando nos metimos en la pieza todo tomó otra profundidad, incluso empezamos a tener conversaciones de su propia condición homosexual, sobre su familia, su madre, su vida. Un

intercambio casi inevitable cuando un director y un actor empiezan a trabajar en profundidad. Yo estoy segura que, salvando distancias, entre Grotowski y Cieslak³ ha habido un vínculo parecido al que yo tengo con Santiago. El vínculo director-actor es maravilloso: es un entrar en el otro.

Al ingresar a trabajar dentro de la pieza con los pocos contenidos que teníamos, nos fuimos dejando llevar: poníamos fotos en la pared de Tesla, descubrimos que a él le gustaba Tesla, entre otras cosas. Se empezó a abrir un mundo, empezamos a trabajar a oscuras y con la oscuridad. Apareció la infancia de los dos. Empezamos a llenar la pieza de cosas y eso fue interesante.

VM: *Por un lado, un trabajo de descarte del texto pero, por otro lado, la acción de llenar de cosas ese espacio vacío.*

MG: Cada uno traía lo que quería: cosas de la infancia, de las hijas, de cuando niños. Todo empezó a significar algo porque había muchas historias y la obra se iba poniendo más espesa y más espesa. A mí el montaje es una cosa que me gusta mucho, me gusta mucho el cine. El teatro no me gusta tanto, porque no entiendo mucho cómo está planteado, como yo nunca fui al teatro de niña... Mi mamá nunca me llevó. Ella era cantante profesional, vengo de una familia llena de artistas, pero nadie había hecho teatro. El teatro era algo que no existía para nadie en mi casa. A veces voy a ver teatro y pienso que lo que hacemos nosotros quizás se llama de otra forma; a algunos incluso no les parece muy bien lo que hacemos. Pero bueno, yo tengo esa pasión por el montaje: tenés esto, esto y esto, dependiendo de cómo lo combines y montes va a significar esto o aquello. En el cine lo llaman montaje. Yo me considero buena montajista, creo.

Todo este mundo que iba apareciendo en los ensayos y encuentros con Santiago se iba poniendo cada vez más espeso. Fue muy natural

³ Se refiere a la relación escénica entre el gran director Jerzy Grotowski y, quien se dice era su actor predilecto, Ryszard Cieslak. De esa vinculación se crea una de las piezas más reconocidas del director polaco: *El príncipe constante*.

esta acción de poner una cosa junto con otra. Por ejemplo: siempre nos había gustado la canción de *La sirenita* que usamos en la obra, de ahí empezamos a hablar de las sirenas. Las asociaciones fluían: yo recordé al hijo de una amiga mía que se vestía de sirena cuando era chico, se metía en la bañadera y se envolvía las piernas con una toalla, y jugaba a ser sirena.

Ninguna cosa es caprichosa: en nuestros trabajos, cada cosa que está ahí es una penetración. Esto me parece muy importante, a la hora de montar una obra hay una cosa con la que soy tajante y es que no me gustan las cosas caprichosas puestas arriba del escenario, no ponemos cosas porque queden bien. Todo lo que está puesto arriba del escenario significa algo, muy importante, simbólico para nosotros o para el personaje que hace la historia. No importa que vos no lo sepas porque, como dice Eugenio Barba, ese es el secreto del actor. Nadie sabe la historia de *La sirenita*, pero es lo que hace que, cuando Santiago pone *play* al tema de *La sirenita*, le surjan diferentes emociones a las cuales hemos llegado a través de un trabajo profundo. Todo eso forma parte del trabajo, de la construcción de la escena, todo se resignifica, incluso *La sirenita*.

No puedo trabajar de otra manera, yo necesito que tengamos ese espacio. Tenés que amar a ese actor o actriz, te tiene que fascinar. No lo podés abandonar, hay muchos actores abandonados, que los mandan al muere, con textos que no entienden, los dejan decir cosas que te das cuenta que no entienden. La culpa no es del actor. La importancia de un punto, una coma. Como suele decir Rubén Szuchmacher: que el actor explote.

En ese intermedio, entre estos opuestos y tensiones, están los detalles. Ayer escribía eso, podemos vivir *a grosso modo* o podemos tomarnos el riesgo de vivir en detalle. Para mí es lo distintivo. A la hora de escribir la secuencia, desde lo físico también, saber que no es lo mismo estar acá o estar en otro lado.

VM: *Como espectadora puedo decir que, en La pieza Oscar, es difícil dejar de ver a Santiago porque su presencia es increíble y porque*

realmente él hace de su actuación un acto extremadamente efímero: si te desvías un segundo te perdés una mirada o algo singular.

MG: Santiago maneja el detalle a la perfección.

VM: *También la pieza, como espacio, estaba plagada de detalles. Esto hace que quien expecta deba elegir qué mirar.*

MG: Todo significa algo. Es algo lindo que acabás de decir. Una vez intentaba explicar eso a otra persona: me caracterizo mucho por eso, por no separar en escenas, no separar por entradas y salidas, y esta persona, a modo de crítica, me decía: “me pierdo”. Mi contestación en ese momento fue una que todavía quiero seguir dando: “cuando yo estoy acá, sentada frente a vos, te estoy mirando a vos, elijo mirarte a vos y me pierdo todo esto que va a pasar alrededor, al mismo tiempo lo siento y me afecta. Todo eso construye este momento”. Y eso, ¿sabes qué hace? Hace del espectador alguien activo porque quizá no sabe qué pasó al lado de lo que miraba, pero lo entiende igual.

Ahora estoy obsesionada por el primer plano de la cámara, estoy haciendo una obra toda de primer plano y plano corto, no va a haber esa multiplicidad, no te va a quedar otra que mirar eso, pero bueno son opciones y elecciones estéticas. Pero eso es interesante también.

VM: *En relación a este nivel de detalle se viene a mi mente la partitura de actuación de Santiago en Blancanieves. Una mujer incomprendida o el síndrome del espejo (2012).*

MG: Así lo hicimos, de manera minuciosa porque la única forma de poder narrar eso en una sola persona, y no caer en un estereotipo horrible que sea un bochorno, es realmente trabajar el detalle con locura. La partitura es algo que también respetamos mucho. Por ejemplo, vos vas a ver *La isla seca* y te va a parecer que es muy laxo todo, pero está todo construido con una partitura precisa. Cuando hice *Juana Azurduy* (2009) para la Municipalidad, un proceso extraño para mí porque no suelo trabajar nunca de ese modo, yo dije “me voy a salvar” y me hice una partitura de escena. Yo para todo hago una partitura. Es el esqueleto, esta carne (este cuerpo) es lo que vos ves

pero, si yo no tengo esqueleto, se desploma. Se cae sin forma. Lo mismo pasa con la partitura, aunque la gente tiene ideas raras sobre eso, como si la partitura fuera una coreografía, y no lo es. La gente no sabe por qué se emociona cuando vos ponés la mano, mirás la taza y llorás. Toda esa secuencia como actriz te llevó tiempo de investigación, tiempo para encontrar las líneas que sostienen eso. Aunque nadie se entere porque es secreto.

VM: *¿Esto se puede relacionar con la noción de subtexto de Stanislavski?*

MG: Sí, y que no tiene que ver con las palabras, tiene que ver con un devenir y con una construcción de ese devenir.

Hablando de Stanislavski, yo trabajo con mucha obsesión la línea de pensamiento de las circunstancias dadas. Son una maravilla cuando las entendés. Muchas veces pasa que la gente no comprende bien de qué se trata. Yo misma no entendía, lo entendí dirigiendo actores. Por ejemplo, una línea de pensamiento interesante, una circunstancia que le decía a Santiago: “Mirás por la puerta y ves un Falcon arrancar. Si se tiene en cuenta la circunstancia dada, aparece inmediatamente la línea de pensamiento. Una cosa inteligente es que vos no lo describas, es decir, no me pongas cara de preocupación. En vez de explicarme la preocupación, cuando vos digas el primer texto, ahí va a estar la preocupación porque se sostiene desde la línea de pensamiento. Pero bueno, hay confusión con estos maestros muchas veces.

VM: *¿Te referís a la formación con respecto a estas teorías?*

MG: Claro, hay mucha mala lectura, mala interpretación de estas ideas. Y así forman a los actores. No lo digo soberbiamente, yo no sé nada, lo único que sé es que ellos tampoco saben pero actúan como si supieran. En ese sentido, en mi práctica personal, soy muy respetuosa de las técnicas y de aquellos que las transmiten, jamás se me ocurriría decir que soy profesora de una cosa que no haya pasado personalmente por el cuerpo. En la escuela enseñan muchas cosas de las cuales a veces solo se tiene una vaga idea de lo que son.

Yo, bueno, ya lo sabés, estoy al margen de todas esas formaciones. No soy la única. Mendoza tiene algunos viejitos que hemos sido totalmente *punk* y la hemos sufrido. Creo que ahora es un buen momento para que los que vengan puedan correrse más de la norma y sufrir menos. Hay que pagar un alto precio por estar en la periferia. Nosotros lo hemos pagado, lo digo con honra, siempre en las sombras. Es una cosa muy fuerte y pienso que debería existir un cruce distinto entre la academia y quienes hacemos arte desde la periferia. Sigue existiendo mucho prejuicio. Y esto es de todos los lados, claro.

El otro día fui al Festival de Nuevas Tendencias, vi un espectáculo y mi primera reacción fue la del juicio y, a los cinco segundos, pensé que el hecho de que una persona esté arriba exponiendo su humanidad es suficientemente increíble como para que yo sienta una reverencia total por lo que está haciendo. En este sentido puedo pensar la idea de una ética estética, como siempre le digo Santiago, que no es otra cosa que de la que habla Stanislavski, y es lo que tomó de él Galina Tolmacheva en un librito muy pequeño.

VM: *Volviendo a las obras, me interesa saber cómo fue el proceso en Blancanieves. Tengo entendido que trabajaron con el cuento clásico.*

MG: Lo primero que puedo decirte es que ese proceso es eternamente largo; empieza cuando Santiago inicia los entrenamientos conmigo hace muchos años atrás. En sus secuencias usaba unos poquitos textos de *Blancanieves*. Algunos textos eran del cuento y otros eran de diversos lados. Pasó el tiempo, se fue a Buenos Aires y perdimos contacto, y él siguió con la idea de trabajar este material y hacer una obra. Una de las veces que vuelve de allá, me cuenta que ha organizado algo de esa obra y que ha practicado algunas cosas con Angelelli. “Mostrame”, le dije. “¿Por qué no hacemos de una buena vez esa obra?”, me dijo. Y así fue: empezamos a trabajar como siempre a partir de secuencias, pedacito por pedacito. Santiago eligió y seleccionó los textos, yo no metí ni un solo bocado, pero sí ayudé a organizar el material en el espacio y en el tiempo, o sea, qué tipo de espacio, qué

tipo de tiempo, qué tipo de clima, el cuidado de la secuencia, etc. Así se empezó a armar un tejido.

VM: *¿Qué tiene Santiago que no tienen otros actores?*

MG: Santiago tiene una capacidad, la capacidad máxima que tienen solo algunos actores, que es la de ser inclasificable. Es capaz de hacer cualquier cosa. Una libertad moral y de las buenas costumbres, una especie de descreimiento absoluto de lo que el sistema y lo hegemónico te marca, que lo tiene desde que es muy chico. Tenemos mucho en común, cosas que nos reúnen. Tiene una disconformidad y un enorme disgusto con la ley y, para mí, eso es fundamental en un actor. Es brillante, inteligente, sensible, pero sobre todo tiene esa amplia libertad de no ponerse en ningún lugar específico. Un altísimo manejo de la ironía. Técnicamente es excelente el trabajo con la voz, clarísima conciencia de lo que es una secuencia bien ejecutada, suficiente nivel de obsesión (otra cosa con la cual me identifico). Y, sobre todo, Santiago es una carne viva.

VM: *¿A qué te referís con eso último?*

MG: Es algo que está vibrando a costa de lo que sea, a costa de sufrir como la misma mierda, a costa de atravesar cualquier frontera. Eso tiene él que hace que a mí me guste estar con él, trabajar con él. Y me he cruzado con algunos actores que tienen eso, no muchos la verdad. Lo que pasa es que es un riesgo muy grande vivir así, fuera de la norma, alejado de la ley. Es de un vértigo terrible. Viste esa gente que uno dice "qué tiene", es algo que va más allá, es una condición singular de estar en el mundo. Santiago lo tiene. Con todas sus contradicciones, como todos.

VM: *Y a vos ¿qué te obsesiona?*

MG: A mí me obsesiona mucho el manejo con la luz en el espacio y la creación de climas, sí, me obsesiona la luz. En todas las obras para mí la luz ha sido un elemento fundamental. También me pasa esto en mi vida cotidiana: me detengo a ver cómo cambian las cosas cuando cambia la luz. Por ejemplo, me pasó en Berlín... Fui a ver una obra de

Rembrandt, me paré delante de un cuadro y empecé a llorar, lloré toda la muestra (me acuerdo y me da por llorar ahora). Había algo en la luz en esas pinturas que producía algo fuerte en mí.

En mis trabajos, es toda una decisión la luz, es algo que investigo, que exploro. No me gustan las luces generales, a menos que haya luz natural, como en dos obras que hice de día. Pero después jamás he puesto una luz general. La luz y las sombras, en el trabajo de los actores, son mi obsesión. El delante y el detrás; entender que hay cosas que están a la vista y hay otras que no se ven, pero que pueden aparecer en cierto momento; la luz con la que el actor aparece, el volumen que la luz le da; las líneas que trazan en el espacio.

También hay un sustrato sórdido que entiendo que tengo, o sea, sé que hay lugares que hablan de una cierta disconformidad, cosas que no me gustan desde muy chica y vuelvo siempre a ese lugar. En todas las obras que hago me meto en un lugar que se ve que me perturba. Es perturbador, tiene algo de dolor, pero no es algo conceptual, más bien es algo carnal. No te lo puedo describir con las palabras porque todavía no lo comprendo muy bien, solamente sé que voy siempre a ese lugar. Haga la obra que haga termina yendo a un mismo fondo que intuyo tiene que ver con la infancia.

De niña escribía obras de teatro, hacia cosas oscurísimas, ese fue mi primer acercamiento al teatro, aunque no supiera que estaba haciendo teatro. Tengo una obra escrita, que aún conservo, que tiene actos y escenas, pero de dónde lo saqué no sé. En la infancia para mí ha habido una incomodidad que no logro resolver y creo que no la voy a resolver nunca.

VM: *De algún modo debe servir como pulsión.*

MG: Es eso, es algo que está pulsando adentro, que esta desordenado y no termino de darle forma. No quiero darle forma, no me gusta el psicoanálisis, no me gustan esas cosas. La única manera que he tenido de darle forma a una especie de dolor ha sido con el arte, donde todo se revierte y se convierte en pura vida. Muchas veces digo, sin ninguna arrogancia de querer hacerme la estrella, que de verdad yo

creo que el teatro me ha rescatado bastante de la locura. Me ha permitido bucear en la incomodidad desde otro lugar. Te lo digo y me emociona, porque es en el teatro donde he podido hacer de la incomodidad mi hogar; de un disgusto, un lugar productivo. Como la flor de loto, que sale del barro.

En consecuencia: no puedo dejar de hacer teatro. Me fui a trabajar a la repostería, regalé todos los telones, saqué todo lo que tenía en mi casa, dije “nunca más hago teatro”. Un año después estaba haciendo teatro. No lo puedo dejar de hacer. Si no lo hago no sé qué me va a pasar, esa es la verdad. Puede leerse como una contradicción, porque es algo hermoso y también sufrido. Pero es una salvación. Por eso, mi gratitud hacia las personas que se han acercado y han confiado, que me han entregado su energía y su tiempo para poder hacer esto que hemos hecho juntos. Siento que mi vida se ha enaltecido con eso, considero que el teatro me ha permitido tener una vida mejor, porque gracias al teatro todo lo miro. Miro todo, todo me conmueve, todo se convierte en algo. El otro día la veía a mi mamá guardar unas cosas en una bolsita de plástico para irse a trabajar, como una merienda, vi las pantuflas al lado de la cama, y eso significó algo, me entró una emoción muy pura. Y pensé que si no estuviera atravesada por el teatro yo no tendría esta capacidad de mirar.

Creo que a la gente que amo es la gente que he podido mirar con esa fuerza. Santiago, que me preguntabas, tiene esa capacidad de mirar.

Toda esta conversación con vos me hace pensar en que estos escritores y pensadores que hemos mencionado, la gente y los actores que a mí me interesan, son esos que están atravesados por una pulsión o pasión, que puede ser tanto de vida como de muerte, y que es indiscutible. Bueno, tal vez, muchos de los que amo leer y me conmueven han terminado mal sus vidas, pero estoy segura, como le decía a Santiago el otro día, nosotros tenemos que hacer por nosotros mismos algo un poco mejor que ellos. Digo, trabajarlo simbólicamente.

Y sí, debo admitir que las personalidades que me convocan son las que han corrido el riesgo de cortarse una oreja.

En esto que te decía antes, de la familiaridad que podés generar con quienes trabajás, vuelven a mi memoria tantas personas con las que he compartido y con quienes estoy profundamente agradecida. Esto es importante. Entonces, recuerdo a Guille Angelelli cuando me dijo una vez: “demasiada voluntad”. En su momento lo entendí con la mente y han tenido que pasar diecisiete años para que esas palabras encarnen. Y por eso, siempre pienso en términos de familia, porque nunca voy a renegar de Guille, porque él es como un padre, y quisiera yo haber sido como una madre para aquellos que han atravesado mis lugares de trabajo. Porque es cierto que no es nada importante esto que hacemos, pero a la vez es fundamental. Es una paradoja.

Referencias

- Artaud, Antonine (1986). *El teatro y su doble*. Barcelona: EDHASA.
- Barba, Eugenio (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México: International School of Theatre Anthropology.
- Benjamin, Walter (2016). *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*. Madrid: Casimiro.
- Carroll, Lewis (2003). *Alicia en el país de las maravillas*. Buenos Aires: Ediciones del sur.
- Fermine, Maxence (1999). *Nieve*. Barcelona: Anagrama.
- García Lorca, Federico (1993). *La casa de Bernarda Alba*. Buenos Aires: Colihue.
- Stanislavski, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba.
- Tolmacheva, Galina (1953). *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la “ética” de Konstantin Stanislavsky*. Mendoza: Ministerio de educación, Universidad Nacional de Cuyo.