

# Con la dramaturga y directora teatral Mariana Percovich<sup>1</sup>



ALBERTO MORENO \*\* Y ZULI O'NEILL \*\*\*



Apenas intercambiamos algunas ideas sobre las preguntas que le íbamos a realizar a Mariana, y nos dirigimos al Café Tribunales, donde nos esperaba nuestra entrevistada. Sentada, con un pocillo de café a su lado y especialmente concentrada en la pequeña computadora, encontramos a la conocida directora teatral. Luego de intercambiar los saludos de rigor, prendimos el grabador y comenzó, más que una entrevista, una disfrutable conversación.

<sup>1</sup> Mariana Percovich es dramaturga, directora teatral y docente de actuación y dirección.

\*\* Alberto Moreno. Miembro Asociado de APU. Bvar. Artigas 2490 /701. model@adinet.com.uy

\*\*\* Zuli O'Neill. Egresada del Instituto de APU. Dr. Manuel Albo 2643 zulioneill@hotmail.com

Z. O'N. —Mariana tú nos has acompañado en muchas de las actividades de nuestra asociación (APU). En esta oportunidad la comisión de publicaciones está trabajando en la salida de nuestra Revista sobre el tema «Lazo Erótico». En base a tu trayectoria como dramaturga y directora teatral, nos pareció oportuno incluir en este número una conversación contigo. Para comenzar nos gustaría preguntarte en qué estás trabajando este año... si estás preparando algo...

Responde con su simpatía habitual a nuestra pregunta sobre sus proyectos actuales:

M. P. —El espectáculo que estreno este año está basado en la tragedia de Von Kleist<sup>2</sup>, «Pentesilea» que nunca se hizo en Uruguay... es una tragedia interesantísima, bastante difícil de poner en escena porque es la guerra de Troya y es el enfrentamiento entre el ejército liderado por Aquiles, el masculino, y el ejército femenino liderado por Pentesilea, la reina de las Amazonas, y es el momento en el que se enfrentan los dos ejércitos y Pentesilea, rompiendo el código de las Amazonas, se enamora de Aquiles en el campo de batalla y decide perseguirlo. En realidad las Amazonas no pueden elegir a sus amigos, tienen que entrar en batalla y a medida que avanzan, ese va a ser el compañero que les toque. Ese era el mito, que conseguían hombres para tener hijos y para que fueran sus compañeros, en batalla. Y Kleist lo que hace es tomar este mito y le pone toda esa cosa apasionada y romántica y a mí me resulta interesante para hacerla con tres hombres y tres mujeres y la voy a hacer en espacios deportivos, en canchas, en canchas de deportes distintos: de football, de frontón, de basketball y voy a trabajar sobre el espacio deportivo y el género, y los hombres y las mujeres.

Z. O'N. —O sea que ya estamos en el punto, el tema del lazo erótico...

M. P. —Lo que me interesa es esta posibilidad de mirarse los géneros, y de vivir una experiencia de juego donde además el público va a tener participaciones durante el espectáculo. Me interesa poner en escena sobre todo, no el tema del actor como el jugador base, no es que tenga

2 Heinrich W. Von Kleist. Dramaturgo alemán (1777 – 1811). Autor también de «El cántaro roto», de «La Marquesa de O» y del «Teatro de Marionetas» que Mariana define como una especie de tratado.

a un actor que haga de Aquiles, los tres hombres hacen los roles masculinos y cambian, y las tres mujeres hacen las distintas Amazonas, y al público lo voy a dividir en hombres y mujeres también, de manera frontal, de un lado se van a sentar los hombres y del otro las mujeres. En el guion habrá, digamos, algunas frases, con invitaciones a que pasen a la cancha, como una investigación, en un proceso de trabajo que estuvimos haciendo en espacios no convencionales, como probando nuevas cosas. Estoy en eso. Es mi teatro.

A. M. —Mariana, conversábamos con Zuli, que nos parecía que tu obra comienza en el 95, 96, casi con una obra anual, salvo algún año que hiciste dos. Del último tiempo está «Bodas de Sangre». Me parecía, por haber leído y visto algunas obras tuyas, que había una cierta trascendencia del género; el actor hacía, en el caso de «Bodas de Sangre» por ejemplo, papeles femeninos o masculinos, que no te interesaba el género. Quizás eso estaba asociado a nuestro interés con el lazo erótico, en el sentido del lenguaje y las subjetividades.

M. P. —En realidad también se puede ver como al revés: como me importa mucho el género, desde el principio trascendí el límite del género. Es decir cuando planteas estas cosas en los años 90 era un poco distinto a plantearse las hoy. Hoy en día todo el mundo acepta el trascender el género, bueno, no todo el mundo porque algunos hacen un escándalo bárbaro, pero en general se tiende a entender algo más normal en la primera década del siglo XXI, la trascendencia del género. En mi opinión, es tan importante el asunto que yo lo quería poner en cuestión; el hecho de que Andrea Fantoni<sup>3</sup> hiciera tanto de hombre como de mujer o toda la puesta en escena que tenían las propias «Damas Cruelles»<sup>4</sup>, que siempre me interesó. Y de hecho en mi dramaturgia lo que más me interesa es darle voz a las mujeres. Entonces a mí me sigue pareciendo clave. De hecho, creo que «Extraviada», «Yocasta»,

3 Andrea Fantoni era la actriz protagonista de la obra «Te casarás en América» (Percovich y Rohmer) estrenada en la Sinagoga Húngara de Montevideo en 1996.

4 Se trata de la obra «Juego de damas cruellas» de Alejandro Tantanian estrenada en las Caballerizas del Museo Blanes en 1997 en Montevideo con puesta en escena y dirección de M. Percovich.

«Medea», es un trabajo donde yo trabajo para la mujer. Además creo que en el teatro el problema es que los grandes personajes femeninos siempre están como en función de las tragedias masculinas y a mí lo que me interesa es la exploración del punto de vista de lo femenino. Ahora sí, hay un deseo evidente de investigar en esta cuestión, porque no es exactamente el tema del travestismo lo que me interesa a mí, es desde otro lugar, como que no importa, siempre que el punto de vista base para el trabajo del género, porque soy yo, es femenino. Ahora, en el caso de «Bodas de Sangre» lo que yo quise hacer fue un rescate de la mirada homosexual del propio dramaturgo, que yo creo que eso fue lo que molestó. Porque creo que el problema ahí es como lo que le pasó a Manuel Puig cuando salió, o cuando aparece un Danny Umpi, la gente dice: «¿pero qué es esto?» Pasa que Lorca era así, se esbozaba mujer, y Lorca mariconeaba con Dalí. Eso no lo inventé yo, hay libros sobre el tema. Entonces cuando el tipo escribe en el 36 una didascalía que dice: «la luna es un bello marinero vestido de blanco» y la luna dice: «vengo helada», «he-la-da», como mujer, bueno, ahí, yo me agarré de eso. Parto de eso para hacer toda la lectura.

## HABITAR LOS ESPACIOS

Z. O'N. —Nos estabas contando que tu próxima obra es en un espacio deportivo, ¿Cómo se organiza esa relación con el espacio?

M. P. —Bueno, ahí sí el tema de lo subjetivo tiene que ver con mi trabajo, cuando yo empiezo a hacer teatro, yo venía de estudiar en el IPA<sup>5</sup>, soy espectadora teatral de toda la vida, y en los años 90 salí al mundo a ver cosas, y una de las cosas que me di cuenta es que en Montevideo yo no veía el teatro que me gustaba a mí, que es lo que le pasó a toda mi generación. A mí me impactó muchísimo cuando vi en San Pablo el Teatro del Vértigo haciendo El Libro de Job en un Hospital desactivado, donde tenías que recorrer todo el hospital y el Libro de Job estaba

contado desde el lugar hospitalario, yo dije sí, eso es lo que yo quiero hacer, entonces estaba la peste de Job, estaba Dios y el Diablo por el hospital, y te miraban y te tocaban, era muy interesante. Me había impactado muchísimo. Entonces cuando arranco a hacer teatro, digo: a mí me interesa hacer teatro fuera del teatro, como una postura ideológica y como una postura de gusto. Porque también creo que –ahí tiene que ver con mi biografía– el gusto que mi padre nos inculcó a todos nosotros, a mis hermanos y a mí, por el recorrer la ciudad, el mirar la ciudad, el mirar los espacios, el entender qué son, por la historia. Un descubrimiento amoroso de los espacios, el interesarme por la historia arquitectónica de los espacios, que fue lo que me pasó con la Sinagoga Húngara, que es un lugar de inmigrantes, una sinagoga chiquitita, que estaba como perdida en el tiempo, con los libros de rezo con polvo y el mismo tipo de iluminación de cuando había sido fundada. El público va a esos lugares a ver una obra de teatro, y en mi opinión esos espacios se resignifican. En cada elección de espacio hay algo de eso. El edificio del Jockey Club, centro cultural, político y económico en decadencia para contar una historia fantástica de vampiros, me pareció interesante. La estación de trenes de Colón, las ferias de verduras, el Café Brasileiro, el espacio del Café, y ahora con «Pentesilea» lo mismo, esa cosa de darle el poder a la gente, que pueda con sus ojos moverse, estar y ver, moverse, mirar y optar qué ver, cómo ver y hacia dónde ver. Ahora en Santiago de Chile tuve la suerte de ver, yo no había visto nunca a Christoph Marthaler<sup>6</sup> que es un suizo impresionante, y lo vi en un espectáculo de cuatro horas de recorrido en un colegio católico. Y el espectáculo está basado en la historia de un psiquiatra, un hospital psiquiátrico que los nazis usaron para experimentar con niños débiles mentales. Y él va, hace una visita a ese hospital y dice: «yo quiero hacer el espectáculo acá». Y es eso, me parece que el teatro tiene esa posibilidad. Y este tipo a mí me alucinó porque intervenía en los salones de clase, te hacía pasar por el patio donde había juguetes

6 Christoph Marthaler – Dramaturgo Suizo nacido el 17 de Octubre de 1951 en Erlenbach – Cantón Zurich

tirados, te llevaba al patio de recreo, al salón de actos, te metía en los salones, o sea es esa posibilidad la que me sigue interesando. Y creo que es inagotable, porque siempre va a haber un espacio inesperado, un espacio nuevo.

Z. O'N. —Porque ahí también se crearía en el propio lugar, en el espacio. Podría ser un espacio que le es muy familiar, la estación de trenes de Colón, pero resulta que habitado de esta otra manera es como otra estación.

M. P. —Exactamente. Por eso mismo pienso lo de las canchas. Si un barrio tiene una cancha municipal a donde van a ver un partido de football o de basketball y ahí aterrizamos nosotros con una historia de la guerra de Troya, hombres, mujeres, gente como jugando ahí, espero que se involucren de otra manera con la propia cancha y que la cancha quede contaminada de otra cosa.

A. M. —Ahí estaría lo de resignificar, los espacios. Es la inclusión que haces muchas veces dentro del público, dentro de la escena teatral, en «Playa Desierta», estábamos los espectadores prácticamente dentro de la escena, y del mismo modo incluís a la música casi formando parte del elenco, casi formando parte de la representación, Ameijenda<sup>7</sup> era un actor más, como casi éramos todos, en algún sentido pisando esa arena, conservando las huellas de todos los espectadores que ahí habían pasado. De alguna manera me parece que ahí hay otra inclusión más, inclusión-exclusión.

M. P. —Sí, porque no dejas de ser un espectador. Pienso que la experiencia que hice ahora con «Chaika»,<sup>8</sup> donde el espectador está ahí, y está como espiando a una compañía de actores que se comporta en su teatro viejo, abandonado, que ahora lo hice para mucha gente en Chile, pero mucha, cientos de personas; acá lo hacía para cuarenta, pero en Chile eran cientos, porque era un teatro enorme tipo

7 Ariel Ameijenda es el músico de la obra de la autora «Playa Desierta» ejecutando la música en vivo durante la función. «Playa Desierta» estrenada en 2007 está basada en textos de Marguerite Duras.

8 Versión de la obra «La gaviota» de Anton Chejov realizado por Mariana Percovich, estrenada en Diciembre de 2009.

Trocadero. Ahí yo miraba cómo el público, a pesar de que está la luz prendida, el actor está ahí en el público, está en el lugar del público, en una butaca. A diferencia de todos mis anteriores espectáculos, yo quiero probar un poco en «Pentesilea» es qué pasa cuando te piden que colabores con el espectáculo; y no en la forma convencional del teatro comercial que un actor se te sienta encima y te toca el pelo, o te hace bromas porque sos pelado o porque sos gordo, sino que te piden por favor que colabores con el espectáculo, que vayas y digas una línea de texto, te dan una tarjeta para que la leas, que te piden que te muevas, que te sumes al ejército, que te muevas con ellos, y qué pasa con el actor con esa cosa manida del estar fuera y dentro, pero qué pasa cuando el actor tiene que estar percibiendo la reacción de la gente, si la gente quiere o no quiere, cómo lo resuelve. Lo que es interesante para mí, y lo compruebo con los colegas del mundo entero es que creo que todos estamos estudiando esto de los límites. Ese involucramiento del espectador en la construcción de la ficción y de la «representación», porque ya no es estrictamente representación, ya no es estrictamente que se representa un mundo y ahí no hay un personaje cerrado que representa a otro.

#### EL ESPECTADOR SE INVOLUCRA EN LA CONSTRUCCION DE LA FICCIÓN

- A. M. —¿Crees que el actor pierde, que la capacidad de representar, ahí se desdibuja?
- M. P. —No, creo que la representación terminó un ciclo en el mundo. Creo que yo puedo ir a ver en el Solís un clásico, me puedo sentar, puedo ver Shakespeare de cuarta pared, sin fisurar al público y está bien, porque eso está bien, ese sistema va a existir siempre mientras el hombre exista. La representación del escenario italiano va a existir siempre que exista un escenario italiano. Si hay un escenario y hay actores que lo hacen así, eso va a existir porque está ahí, es una convención que no tiene... Ahora, creo que el teatro va modificando sus formas y hoy a mí esa representación no me da ganas de hacerla. Cuando hago «Bodas de Sangre» en el Solís, el máximo espacio de la representación italiana, no me interesa que sea cerrado, me interesa abrirlo, por eso

como hago en «Bodas» que pongo a Worobiov y a Bolani<sup>9</sup> improvisar la escena de ellos es semi-improvisada, podía pasar cualquier cosa, se provocaban con el público, y eso era lo que más me divertía a mí. Lo otro estaba reestructurado. Estela miraba la luz y decía el texto que tenía que decir, pero ellos eran libres, a mí me generaba un abismo re interesante, cada noche podía pasar algo nuevo.

Z. O'N. —Eso sería como una creación en el lugar, cada noche habría una obra. Y tú decías que estás atenta también a cuán cómodo o de qué manera se mueve ese actor que también estaría como calibrando algo de ese público que entra en intercambio o no, estabas explicando...

M. P. —¿De «Pentesilea»? De alguna manera el actor siempre tiene que estar percibiendo la energía del público, hasta incluso en el teatro italiano, porque a veces el público está enojado, o está molesto, o suena un celular, o hace frío, o hace calor, y el público... los actores son muy sabios en eso, saben cómo está el teatro hoy. «Hoy el público estaba pintado», te dicen los actores; es un público dibujado, no te da nada. Y hoy, como decía Omar Grasso: bajó un ángel porque la comunicación entre sala y platea era fabulosa. El tema también es que en este tipo de espectáculo, pasaba un poco también porque cuando hice «Atentados» con la Comedia Nacional, la primera escena era cuando entraba el público, los actores de la Comedia estaban sentados en una fila de sillas, y tú entrabas y los actores empezaban a imitarte; entonces va entrando el público. El público al principio no se daba cuenta de eso, pero alguien tosía y un actor tosía igual; alguien se sacaba el saco y el actor se paraba y se sacaba el saco en espejo. Y entonces durante toda la entrada de público, todo el tiempo era un juego de espejos con el público. Por lo tanto, cuando empezaba la obra, ya se sabía que todo podía suceder. Nadie podía esperar una cosa muy cerrada porque habían arrancado mirando al público «a ver cómo te vas a portar hoy, a ver quién sos, cómo venís». Yo vi en la Sala Verdi al público hacer la ola, porque como se daban cuenta que los estaban imitando, empezaban a hacer morisquetas y los actores hacían



morisquetas. En una hacían la ola y ellos hacían la ola, y yo decía «esto es maravilloso», porque era en la Sala Verdi, la Comedia Nacional. Sin embargo el teatro tiene esa cosa de juego que está fantástico y que a mí me parece que es lo que no debe perderse, se debe potenciar en un mundo tan mediatizado y de tanta máquina, y de tanto aparato y de tan no sé qué. El arte en vivo es el único que todavía... lo podrás registrar pero no es lo mismo que vivir la experiencia.

A. M. —Tal vez la deconstrucción o la injuria al espacio clásico, a la representación clásica, lleva a algo que encontré en «Yocasta» y en otras obras, algo que tú traes que son las miradas, el movimiento de las miradas. Recordaste aquello de mirar los espacios públicos, que hacía alusión a Alfredo, tu papá, y al mismo tiempo las miradas desde distintos ángulos. Perder el punto de vista, el lugar, desde dónde se mira, a disolverlo. Pasas a trabajar mucho con miradas desde distintos ángulos. El actor que está acostumbrado a ser mirado, mira. ¿Crees que pasa esto en «Yocasta»?

M. P. —Sí, claro, porque de alguna manera, se va a estrenar, yo me voy la semana que viene a Canadá, a la versión canadiense de «Yocasta», y yo le preguntaba a Julie, a la actriz que eligió el texto, y le decía que me daba mucha curiosidad lo que había hecho, y yo cuando ella me pidió los derechos, a pesar que yo tengo el DVD del espectáculo, yo no quise que lo viera. Justamente porque creo que la riqueza de este tipo de textos es que cada uno cuestione desde donde quiera esas miradas, que ella tenga la libertad de agarrarlo por donde quisiera, porque también estos textos son muy abiertos, entonces vos podés elegir la forma que quieras de hacerlos, o lo hacés desde el teatro convencional... porque me preguntó cuánto duraba mi versión y le dije que duraba 50 minutos. «Sí, claro», dijo, «porque es corto». Dije: «no, depende de lo que vos hagas». «No, no, es intenso pero es corto como espectáculo», decía. Claro, me imagino, en Montreal capaz que no hacen espectáculos de 40 o 50 minutos. «En lo que era mi puesta», le decía, «había música, había videos, había traslados, había un cubo enorme, los 50 minutos eran suficientes». Claro, yo no le dije que en mi puesta terminaba con una actriz que se tiraba al vacío porque eso no está en la dramaturgia y yo no tengo por qué condicionarla a ella que tenga que terminar la

puesta de ella con un suicidio. Mi puesta sí lo hacía. En el texto dice «yo cuelgo de mis cintas». Pero es la referencia de la muerte real de Yocasta según Sófocles. Ella dice, el mensajero dice, que Yocasta estaba colgada de sus cintas adentro del palacio. Eso es lo que se dice. Ella a partir de eso, en realidad invento el alter ego de Yocasta que se tira al vacío, se ahorca en escena. Tenía un arnés la actriz, unas cintas de colores, se ponía aparentemente una soga y se tiraba al vacío. Seis metros. Y quedaba colgando, así, muerta.

A. M. —Es muy aguda la mirada sobre Yocasta, poner el zoom en ella, en el drama de Sófocles. ¿Por qué se te ocurrió esa mirada? Recortar el personaje Yocasta, no es habitual. ¿ya había antecedentes?

M. P. —Hay antecedentes, pero el tema es que cuando yo, yo hice un muy buen estudio de la Literatura griega y latina en el IPA. Tuve casi la misma profesora en todos los cursos, era tan excelente; pero el grado de compromiso con la lectura de todo lo que pude leer, para mí fue una preparación absoluta para después casarme con los griegos para siempre. Eso me lo dio el IPA. Después, por otro lado, acudí al taller de Sanchís Sinisterra, maestro de dramaturgos. Y Sanchís hizo un ejercicio donde trabajó sobre el Edipo Rey, lo dividimos en los actemas, que son como las unidades mínimas de acción de la obra, y las ordenábamos, por ejemplo, ¿si la escribiera Racine, si la escribiera Shakespeare, si la escribiera Molière, cómo se contaría esta historia? Entonces, claro, trabajamos, trabajamos y trabajamos sobre una obra que yo había estudiado prácticamente un año entero en el IPA, porque el curso insistió con Edipo Rey, Edipo Rey, Edipo Rey por suerte, que en ese momento no me parecía tan fascinante, pero después dije yo esta obra la conozco al dedillo, prácticamente de memoria sabía el texto. Y ahí Sanchís dijo –no es una idea mía original– ojalá algún día una mujer le de a Yocasta otro lugar porque no puede ser que un personaje de tamaño dimensión en Sófocles diga tres líneas y ahí... ése es mi trabajo. Volví a Uruguay y me puse a trabajar. Y después se la mandé a Sanchís. Se la mandé, recuerdo, por fax, porque no había mail en ese momento, hoja tras hoja, con mucha alegría porque había sido el disparador de él el que me había generado la obra y ahora se estrena en Canadá, así que...

- A. M. —Es tu primer estreno fuera de Uruguay?
- M. P. —De «Yocasta» sí. Cuando fui por el estreno de «Extraviada»<sup>10</sup> a París, en el 2008, el traductor de «Extraviada» me propone traducir «Yocasta». Durante mi estadía en París trabajamos la traducción juntos, bah! él tradujo y yo opiné a propósito de la traducción, y luego él hacía una lectura en París de ese texto; luego me la pide una investigadora brasilera de San Pablo para hacer una traducción al portugués y hace una lectura en San Pablo y a su vez tiene una traducción al italiano; es mi obra más traducida, increíblemente. Y hace un año Julie<sup>11</sup> me pidió los derechos en Canadá. Por lo tanto es un proyecto... Y hubo alguien también en Cuba que me escribió para decirme... pero es algo que quedó en la nada. Es un texto que a las mujeres, porque son todas mujeres las que se interesan, salvo el traductor todas las demás son mujeres, porque es muy atractivo para hacerlo, es un gran personaje.

#### DEVOLVERLES LA VOZ A LAS MUJERES

- Z. O'N. —Esto que evocabas le da más carne aún a las primeras palabras que decías, algo así como devolverles la voz a las mujeres.
- M. P. —Y sí, eso siempre. Eso me pasó mucho con Iris Cabezudo<sup>12</sup>, me pasó eso. Yo siempre digo que estas mujeres querían hablar, no en esta cosa boluda, chamánica de que hablan por mí. No. En el sentido de que sus historias son tan fuertes que buscan la manera de que se cuenten, y se cuenten y se cuenten... Por eso decía, cómo si no, una obra que hago en el 98 en Montevideo, en el 2008, 10 años después me lleva a París con un contrato de dramaturga. Es Iris la que me lleva. Yo le decía a la productora de la obra: ves, esta llegó a París, no paró hasta que llegó a París. Me llevó a mí. No paró y ahora «Yocasta» me lleva a mí a Canadá.

10 Puesta en escena de Mariana Percovich en base al libro de Raquel Capurro del mismo nombre.

11 Se trata de la actriz canadiense Julie Vincent

12 Personaje de «Extraviada», basada en un hecho real.

O sea eso es lo que digo, lo que es interesantísimo es ver que esas historias tan fuertes, tan poderosas, van a seguir siendo contadas porque siempre alguien dice: esto hay que contarlo. Es lo de Medea. «Medea del Olimar» es lo mismo. Cuando yo leo la noticia que una madre en Cerro Chato<sup>13</sup> mató a su niña que se llama Milagros de 6 años... la mata, la ahorca y se va a tomar mate con la vecina y le dice: «che, sabés que maté a la Milagros» y nadie le cree, en mí tuvo resonancias trágicas inmediatas, y en el público que leyó la noticia en los periódicos, en los portales buenos dijeron cualquier barrabasada, que había que matarla...

A. M. —Que estaría representado, en la obra, por el coro de las mujeres que le pegan, la insultan...

M. P. —Exacto, las madres furiosas.

A. M. —Esa posición de Medea de ser casi adueñada por Jasón...

M. P. —Sí, en realidad es traicionada por Jasón, ella mata a su hermano, roba el Vellocoino, lo ayuda a triunfar, llegan y cuando vuelven a la patria de él, él la borra...

A. M. —El Jasón de «Medea del Olimar».

M. P. —El padre de Medea del Olimar, es pastor. Jasón es pastor en mi obra porque el padre real de la niña era pastor de ovejas. Entonces yo tomo en esa lectura, el corrimiento del mito griego con el mito rural local y de alguna manera lo que creo que unen a «Medea» con Iris y con «Yocasta» es que yo termino siendo invitada con «Medea del Olimar», antes de ser estrenada en Uruguay, a una gira por nueve ciudades de México. Me voy al medio rural en Méjico a hacer «Medea del Olimar». Y eso es una locura, porque es tan fuerte el tema de estas historias que los mejicanos y las mejicanas entraban como por un tubo a la historia, porque ellos están llenos de violencia en el campo y con las mujeres. Era una época muy violenta, estaba en el medio el quilombo del narcotráfico y las matanzas y los asesinatos.

Mi texto está escrito solo desde el punto de vista de las mujeres, en Francia me pasó que quisieron poner a un hombre, si me hacen

hablar a un hombre, el texto cambia. Entonces sí, ahí en «Yocasta», no aceptaría que me pusieran el personaje de Edipo, salvo que fuera mudo. Mudo no tengo problema, que haga lo que quiera, pero que no hable; a eso me refiero. El poder de la palabra, es muy importante.

Z. O'N. —Es muy interesante porque esto del lazo erótico se mezcla precisamente o existe gracias a la palabra...

A. M. —Si... y esto que trasladas desde los espacios, desde las miradas, los movimientos escénicos a las resignificaciones constantes también de los textos. ¿No es muy fuerte cuando decís que la representación clásica se termina?

M. P. —Sí, se agota.

A. M. —Siempre me llamó la atención, por lo menos desde nuestra perspectiva, por qué seguimos llamando representación a los contenidos psíquicos, cuando está el concepto de significante y de sentido, también como un lazo...

M. P. —Lo que pasa que fue una palabra muy poderosa durante todo el siglo xx. Yo creo que es recién con las vanguardias históricas que el concepto empieza a quebrarse, y recién ahí y recién en el teatro y la performance y el happening y el no sé qué, recién ahí empiezan a adquirir fuerza otros modelos y todavía hoy cuesta. Pero por ejemplo, a mí me gusta mucho un libro de un alemán que se llama «El Teatro Post dramático<sup>14</sup>». Allí dice: el teatro tradicional tiene los días contados, lo dice como provocación intelectual, pero creo que tiene razón, en la medida que... es como si vos me dijeras un vaso, los diseñadores de vasos, si mirás un vaso del siglo xix tallado y no sé qué, vas viendo la evolución, el vaso es el vaso siempre, cambia de forma, pero el vaso está hecho..., claro, si después te inventan algo que es un holograma, que se proyecta en un aparato y que cuando vos tomás parece que estuvieras tragando agua pero es todo una cosa mental porque te pusieron un chip, no sé si eso va a seguir siendo un vaso. Me refiero a la evolución. Yo puedo hablar de teatro, de hecho teatral en un espacio

14 *El Teatro Post Dramático*. Del autor alemán: Hans Ties Lehmann

no convencional. Pero yo no digo, no hablo sobre la representación, porque creo que podés tener grados de representatividad. Por ejemplo yo en la Escuela, en la EMAD<sup>15</sup> hablo y enseño Actuación y hablo de la actuación representativa. Es un estilo, que no es el único, pero ya a nivel de enseñanza artística se está cuestionando ese tema. Vos podés decir que existe la actuación representativa y que existe una actuación más performática y que existe una actuación más post dramática. Esto que yo hago con «Pentesilea» no es representativo. Por ejemplo en «Chaika» estaban todos representando un personaje. Ahí había un corrimiento de otro tipo, es decir, donde la biografía del actor estaba muy vinculada con el personaje que representaba. Entonces Gabriel Calderón hacía Treplev, el joven dramaturgo que lucha por las nuevas formas. Entonces mi juego es que la representación está cuestionada porque él me decía: ¿«pero soy yo o es Treplev»? Entonces yo le decía, según Gabriel de manera perversa: «no, no sos Gabriel Calderón, es Treplev». Pero cuando él habla, en Montevideo pasaba que la gente se reía porque lo que él decía, sonaba que era él que lo decía. Y ahora yo en «Pentesilea» le voy a poner al actor, Saffores, la camiseta que dice Saffores y Horacio se pone el brazalete que dice Aquiles, va a ser Aquiles. Se lo pone otro, es otro. Saffores siempre va a ser Saffores. En ese sentido la representación... muta.

- A. M. —Y el sentido circula. No circula de un modo arbitrario, en una especie de deslizamiento infinito...
- M. P. —Incluso si lo piensan a nivel de la actuación, a nivel teórico. Porque eso también ayuda a entenderlo mejor, cuando yo trabajo con los estudiantes de Actuación les digo: si el personaje está triste o depresivo, una mujer sola que se tira a mirar televisión y llora y come, el personaje es solo eso, una obra que contamos. Les decía que a mí no me interesa que la actriz investigue en la memoria emotiva personal de sus depresiones. Eso ya pasó, ya fue, años 60. Ahora, ¿cuál es la técnica que tiene que usar la actriz para recrear esas emociones y esos

estados? ¿Qué tiene que hacer técnicamente? Cuando una actriz hace ese papel y llora, exhibe su emoción. Ahí es donde hablo de actuación representativa y a mí no me interesa, porque no te la terminás creyendo. Porque es una cáscara. Cualquier actriz mínimamente entrenada sabe qué hacer para llorar. Entonces vos mirás a una actriz llorando y decís, qué bien llora y te olvidás al segundo. Ahora, si ese actor está colocado en un estado, en un lugar que te cuestiona a vos, que vos decís, puta, ¿yo soy así cuando estoy sola en mi casa? O tengo que llamar a fulano, durante la obra, tengo que llamar a mi hermano porque mi hermano estaba mal, ahí es donde me parece interesante que no sea representativo. Pero representativo es la realización de una forma técnicamente correcta. Y punto. Y hay gente que es muy capa en hacer eso. Yo por ejemplo veía «La Cabra»<sup>16</sup> es teatro representativo, muy bien hecho. Isabel Legarra es una diosa en la actuación representativa. Pero ella deja una mínima fisura en la demencia de esa mujer que representa, que cuando le grita al marido behhhh! Ahí hay una fisura, un abismo, una oscuridad que es lo que hace que no sea solamente la boludez que uno ve en la televisión y ahí está el gran talento de ella como actriz. Pero lo interesante para nosotros a nivel teórico es eso, que ahora el actor sabe que cada director le va a pedir algo distinto y que depende si la dirige Mario Ferreira, si la dirige Percovich, si la dirige Roberto Suárez, si la dirige Florencia Lindner, que fui a ver la chica que ganó el Florencio Revelación, fui a ver «La Habitación 105» y es una experiencia para quince personas en un hotel. Ahí no hay teatro representativo. Seguro. Entonces es eso, que mi concepto sobre lo representativo también cambió.

16 Se refiere a la obra «La Cabra» o «¿Quién es Sylvia?» de Edward Albee. Obra estrenada por la Comedia Nacional, bajo puesta en escena de Mario Ferreira. Año 2010.

## EL ACTOR ES UN LADRON DE GESTOS

Z. O'N. —Por un lado sentís que la gente que está en el teatro y que hace teatro ha cargado de interés este otro modo de ver las cosas.

M. P. —No, no todos. Creo que es minoritario. Creo que el gran público es del teatro representativo, te digo la cadena de producción. El gran público quiere lo representativo. La mayor parte de los actores les gusta el teatro representativo y a la mayor parte de los directores también. ¿Por qué a mí me interesa el espacio social? Porque yo creo que estas otras formas de hacer teatro logran comunicarse con el público no teatral. Es porque a mí me interesa conquistar, o convencer o dialogar, porque con el convencido ya está. A las pruebas me remito con «Bodas de Sangre». El escándalo lo hizo el convencido. El público común lo pasaba bomba y era como un estadio de football. Y como ya sabían que había quilombo la sensación física que tenía yo es que estaban esperando la escena problemática. Todo el público estaba en pro de esos dos locos que se vestían de mujer y mariconeaban en escena y era fabuloso cómo les daban para adelante. Y yo no me olvido, estar entre patas, viendo al elenco de «Bodas» animando como en un partido de football, animando a Bolani y a Worobiov gritando: aguante Luna<sup>17</sup>, aguante Bolani, porque es como el momento de salir a la cancha, donde se jugaba todo. Entonces, eso es lo que me parece interesante.

A. M. —Y era el detalle de la escena lo que se estaba esperando, en el sentido que nosotros queremos mostrar en la Revista también algo de eso, puede ser un detalle el lazo erótico, como en el Fetichismo, en que toda su pasión se desliza hacia un objeto, un detalle...

M. P. —Y eso pasa también, yo como directora lo siento en los espectáculos, en un espectáculo equis mío, yo sé cuál es el momento de unión con el público. Es ese momento en donde esto está bien. Y de golpe todo el espectáculo es un momento, y después sentís: acá me perdí, esto no quedó bien. Eso se siente y uno se va entrenando. A mí el que

17 Luna es un personaje de la obra «Bodas de Sangre», interpretado por el actor Jorge Bolani



me enseñó en eso de estar atenta al público fue Héctor Manuel Vidal que siempre me hablaba de la importancia de observar al público. Porque es eso, yo no trabajo para el medio teatral, yo trabajo para el público, yo tengo que entrenarme en ver qué les pasa y sentir qué les pasa. Más allá que siempre hablo de cosas que me interesan a mí, tenía ganas de hacer esto. Pero ese descubrimiento, sinceramente pienso que «Atentados», el comienzo de «Atentados» es uno de esos hallazgos que no sé si voy a volver a tener en mi carrera. Esa cosa que se me ocurrió y que era un goce cada noche, era un goce porque la gente no lo podía creer, podían creer que les estaban tomando el pelo, y además dudaban y miraban como diciendo: «no, a mí me parece que está mal», se comentaban, era maravilloso.

- A. M. —Qué capacidad de rescatar la singularidad de un gesto en la masa aparentemente anónima...
- M. P. —Me parece que eso es el entrenamiento del actor. Eso es lo que tiene de fabuloso. Ellos entrenan en sus Escuelas para la observación. El actor es un ladrón de comportamientos. Yo les digo eso a los estudiantes: «roben y roben comportamientos». Vayan en el ómnibus mirando cómo se comporta la gente porque es de eso que van a tener que alimentarse; o la investigación sobre los arquetipos, o sobre qué tipo de personas son, o cómo llega una actriz como Isabel Legarra a ser la esposa de la cabra, es en base a sus experiencias, en base a lo que ha visto, en base a lo que ha vivido, lo que ha visto de otros, además el libreto, el guion, el ensayo, la búsqueda del error. Es muy importante la experiencia que haya tenido Isabel con ese tipo de mujeres y ella logra esa, que es única porque es la que hace ella.
- Z. O'N. —Es bellissimo esto del actor como ladrón de gestos... ♦