

PUNTOS DE INFLEXIÓN (en mi manera de concebir y poner en práctica el ejercicio de dirección)

LA TERCERA OBRA. Incertidumbre radical. Rompecabezas, fragmentos y comprender la estructura que los disponía como un ejercicio creativo.

Una de las primeras cosas fue la pregunta en torno al rol del diseño en la puesta en escena: en ese momento sentíamos que todo estaba sobre-diseñado, por lo que el diseño dejaba de jugar el rol que debía -para mi hoy, éste tiene que ver con la vibración y la puesta en tensión- y optamos por lo que llamamos des-estetización (mucho tiempo después supe que al parecer era un concepto que ya existía... sin embargo haberlo conocido no creo que hubiera aportado pues nuestro saber se aloja en la práctica)

La primera decisión de dirección (que es al mismo tiempo una de diseño) fue no construir nada, sino quebrar los vidrios que existían en la sala de teatro (usamos toda la plata destinada a escenografía a reponer diariamente los vidrios que quebrábamos). Fue una decisión a ciegas guiada únicamente por el deseo, pero al pensarlo hoy creo que ahí se alojaba algo importante: nuestra opción fue romper, no construir.

Y quizás fue lo que ocurrió con nosotros, rompimos una forma que teníamos de aproximarnos a la puesta en escena, nos rompimos a nosotros mismos. La incertidumbre era radical y la vivimos, volvimos a la dinámica de muestras que existe en las escuelas de Teatro, y cada uno hacía ejercicios pues no sabíamos cómo poner en escena un texto que no estábamos seguros de querer hacer -pero dado que se trataba de un proyecto Fondart no concebíamos la opción de cambiar el texto-.

Grabábamos los ensayos -las muestras, las conversaciones, las pausas y el vino-, no sabíamos hacia donde iría todo, no existía una dirección -nuestras muestras eran muy diversas, nada parecía conectar- y en algún momento del proceso dijimos sigamos en esto y si dos semanas antes del estreno no tenemos nada, tendremos que ver qué hacer. De pronto entendimos que eso era, que se trataba de fragmentos que debíamos estructurar, vimos horas y horas de video y seleccionamos momentos que proyectábamos y que luego dialogaban con otras escenas que hacíamos en vivo. No nos aprendimos ni el texto.

Ahora pienso que esos ejercicios que nos parecían tan distantes e imposibles de hacer coexistir eran hermanos pues se originaban a partir de una inquietud común, eso era lo que permitía ponerlos en relación y tensión.

En algún momento pensamos que nadie entendería, pero al mismo tiempo nos parecía paternalista pensarlo, si nosotros entendíamos y podíamos construir sentido a partir de todos los fragmentos ¿por qué otros no?

El día del estreno fue puro vértigo, la incertidumbre era total, llegamos al camarín sin saber aún que había pasado ahí. La recepción fue asombrosa; las personas habían comprendido, las piezas del rompecabezas que constituían el montaje eran puestas en relación por cada espectador de acuerdo con su sensibilidad y contexto.

PERSIGUIENDO A NORA HELMER. *Intuición. Construir a partir de lo que acontece en escena, de lo que provoca fascinación. Libertad para leer un texto considerado clásico.*

Esta obra es una versión a partir de “Casa de Muñecas” de Ibsen. Fui a Bandera antes del primer ensayo y compré tacos, sostenes y faldas para el elenco, para las actrices y los actores. Llevé pelucas y rouge y les pedí, durante el primer ensayo, sin avisarles nada, que se vistieran así. No sabía mucho que quería. Nunca sé. Sólo sé que quiero hacer aparecer ciertas imágenes, relaciones, vibraciones, atmósferas. Quería ver qué pasaba al reunir cuerpos diversos, pensar cada cuerpo como una posibilidad de Nora. A medida que improvisábamos, se asomó esa zona ambigua donde las mujeres ejercen sobre otras la misma violencia de la que son víctimas -en términos concretos y/o simbólicos- y aparecían textos como “te falta pico, weona”. Imaginamos varias situaciones, finalmente nos quedamos en la idea de una casa financiera donde distintas mujeres esperaban ser atendidas, en una espera eterna.; mujeres acosadas por deudas, con tacos, paquetes y la urgencia de llegar a casa a preparar la cena navideña. No era Ibsen, pero al mismo tiempo, lo era. Ese proceso de ensayos, de exploración, de emancipar el texto de su carga cultural fue fascinante. A medida que nos alejábamos del texto, más nos acercábamos a lo que Ibsen ponía en cuestión.

Nada de lo que allí ocurrió responde a ideas previas, fue sólo deseo e intuición, pero sobre todo fascinación por lo que ocurría con los cuerpos.

Yo tenía la idea de hacer desembocar esta reescritura escénica en la obra original, y así fue: como en una pesadilla, estas señoras se volvían Torvaldo, Krogstadt, Rank, sin necesidad de sacarse las faldas.

Pero. Pero me empecé a aburrir cuando volvimos a la historia. Se volvió una carga. No sé por qué me obligué a contar la historia, pues en realidad en la primera parte ya estaba contenida la obra, lo único que faltaba era la escena final que seguiría utilizando hoy, la última escena, la emblemática de Ibsen, puesta en relación con una versión que era el resultado de la lectura que hicimos de la obra.

FRANCO. *La inteligencia del deseo. La Vibración.*

Esta obra surge a propósito de un Magister en Artes que hice el 2016-2017; fue mi proyecto final. A la par tuve que escribir una memoria de obra que llamé: “La Puesta en Escena como Anagrama o Escucha Múltiple: Proliferación del habla y del cuerpo en *Franco*”.

Durante el Magister tomé ramos de Artes Visuales y de Estética, de hecho logré tomar menos ramos de Teatro -me costó que lo aceptaran pero lo logré-; quería mirar y pensar desde otros lugares, quería des-aprender y así, aprender.

Me encontré con Deleuze y su “Lógica de la Sensación” y comprendí, me comprendí.

Tuve la sensación de que alguien ponía en palabras -hermosas y agudas- aquello que yo pensaba de manera borrosa pero que, sin embargo, estaba inscrito en mi forma de trabajar: una opción por construir un universo otro que no espejea la realidad que habitamos sino que la condensa.

Y nuevamente trabajé desde el deseo. No existen razones que permitan explicar el porqué de las decisiones que tomé en un inicio, sólo el deseo. Hoy -retrospectivamente- podría dar sentido a esas opciones, pero las explicaciones son siempre un invento, otro ejercicio

creativo (pienso que la teoría es otro invento -en el mejor sentido de la palabra-, una creación sobre otra)

Y reivindicé el *por qué sí*. Me dejó de preocupar encontrar un centro ordenador, confié en que este aparecería a partir de las relaciones materiales que iba construyendo, las vibraciones entre la imagen y el sonido, entre el texto y la puesta en escena, entre los cuerpos. La cuestión era el “entre”, la cuestión era la vibración. La puesta en relación y tensión.

Descosí el texto -compuesto por cuadros-, trabajé cada uno de los cuadros por separado, desobedeciendo el orden propuesto en la dramaturgia. Luego puse en relación. El “personaje” cambiaba cuadro a cuadro, no existía una línea, se trataba de un personaje inestable. Me di cuenta que no era yo quien debía coser el relato -ni el “personaje”- sino quien mirara. Esta aproximación permitió una proliferación de posibilidades que convivían y que amplificaban el sentido primero que yo hubiera podido nombrar en un inicio. Desde ese momento abracé el “no saber”.

Fueron elementos: una caja de charol amarillo, un paco, réplicas, un hablar ventríloco - muchas hablas que emergían de un mismo cuerpo-, que quise poner en relación.

Aparecieron en función del deseo. Porque sí. Y sin embargo la puesta en relación lograba construir sentido. Era otra forma de pensar, no lineal, sino simultánea, múltiple.

COVER (DEL PATO SALBAJE DE IBSEN). *La incertidumbre como un valor. Nuevamente el deseo. Ejercer la libertad.*

Nuevamente Ibsen. Luego de “Persiguiendo a Nora Helmer” constaté que las historias no son lo que captan mi atención, por lo general me aburren. Y el punto de partida de este proyecto –“El Pato Salvaje”- se sostenía en una. No fui yo quien eligió esta obra, era una suerte de encargo, me abrumaba contar la historia, tampoco sabía cómo. Y de pronto, no sé porque decidí que sólo montaríamos una escena que repetiríamos desde distintas perspectivas como si se tratara de un cover musical. Sería una repetición divergente.

Recontextualicé la obra, construí una fiesta decadente, más bien sus rastros: exceso de botellas vacías, challas, serpentinas, vasos sucios, etc. y repliqué el espacio y los hice funcionar en paralelo. Todo se repetía igual y distinto a la vez. Como un cover.

Luego todo cobró sentido pues la obra pone en cuestión la idea y el valor de la verdad. Pero en un inicio las decisiones fueron originadas en función del deseo: un espacio bello y decadente, usar covers -de hecho utilicé sólo un tema musical que se repite en distintas versiones-, la idea de la réplica -que operaba en la música, en el espacio, en los cuerpos-, etc., por otra parte me liberaba de contar una historia.

No sabía cómo reunir los distintos fragmentos, cómo construir la dramaturgia -que surgió a partir de innumerables improvisaciones-, no tenía claridad sobre lo que quería o no sabía ponerlo en palabras. Sólo pude hacerlo cuando me pidieron hacer la reseña.