

¿Qué entendemos por dramaturgismo y otros quehaceres teatrales?

Entrevista a Juan Francisco Dasso



Malala González

Universidad de Buenos Aires, Departamento de Artes
malalagonalez22@gmail.com

Fecha de recepción: 29/08/2022
Fecha de aceptación: 19/09/2022

Resumen:

El presente trabajo es una entrevista realizada al dramaturgo, director y dramaturgista Juan Francisco Dasso en el marco de la asignatura Teoría y Crítica del Teatro -carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- una mañana de julio de 2022. Con esta actividad y encuentro especial cerrábamos una cursada muy particular, la de la tan ansiada vuelta a las aulas de manera presencial. La reflexión giró en torno a los quehaceres teatrales que el artista invitado despliega en el ámbito contemporáneo a partir de los modos de pensar, escribir y dirigir la escena.

■ Palabras clave: Entrevista; Dasso; Dramaturgista; Otros quehaceres teatrales

What do we Understand by Dramaturgy and Other Theatrical Practices? Interview with Juan Francisco Dasso

Abstract:

The present work is an interview with the playwright, director and *dramaturgista* Juan Francisco Dasso within the framework of the subject Theater Theory and Criticism -Arts, FFyL, University of Buenos Aires- one morning in July 2022. With this activity and special meeting we closed a very particular course, that of the long-awaited return to the classroom in person. The reflection revolved around the theatrical tasks that the invited artist displays in the contemporary sphere from the ways of thinking, writing and directing the scene.

■ Key Word: Interview; Dasso; Theatrical Tasks

A continuación, proponemos la transcripción de una conversación mantenida con el dramaturgo, director y dramaturgista Juan Francisco Dasso en el marco de la asignatura “Teoría y Crítica del Teatro” -carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- una mañana de julio de 2022. Con esta actividad y encuentro especial cerrábamos una cursada muy particular, la de la tan ansiada vuelta a las aulas de manera presencial. Celebramos, entonces, el poder repensar juntos el sentido construido sobre la escena, los roles definidos (y no tanto) del quehacer teatral y los modos de abordar las significancias a la hora de trabajar con materialidades tan diversas -cuerpos, textos, espacios, gestualidades, entre otros-. Así, para quienes trabajamos con la crítica de hechos teatrales, con puestas en escena vistas o reconstruidas, con hipótesis de lectura y argumentación para desandar sentidos y reflexionar sobre aquello que llamamos teatro, esta charla, sin duda, nos resultó muy disfrutable y enriquecedora. Esperamos, entonces, que su lectura también lo sea.

Comenzamos el diálogo conversando acerca de los roles, incumbencias o actividades que el artista convocado despliega dentro del campo teatral actual y, en particular, sobre dos puestas en escena en cartel que lo visibilizan desde esas múltiples maneras: en el caso de *El hombre de acero*, como dramaturgo y director; y en el de *La traducción* de Matías Feldman, como dramaturgista. A propósito de esto, van algunas definiciones, gustos, preferencias que nos contó sobre cada actividad.



En imagen: Juan Francisco Dasso y Malala González, junto a un grupo de estudiantes, durante la entrevista
Foto: © Fiorella Sozzi

Sobre la dramaturgia...

Juan Francisco Dasso (en adelante JFD): Para mí, la dramaturgia es, sin duda, lo que más disfruto. Personalmente, sostengo la idea de que la dramaturgia puede pensarse como una función inherente a cualquier hecho escénico, haya o no un dramaturgo, haya o no un texto al que llamamos “la dramaturgia”. La primera imagen que cualquiera puede tener sobre un dramaturgo trabajando es sentad@ en un escritorio, lo cual es una opción cierta, pero muchas veces esto hace que se equipare a la dramaturgia con la literatura. Y yo creo que no tienen tanto que ver. Me gusta pensar este concepto por fuera del quehacer teatral, como pasa en cualquier ritual, en cualquier fiesta. Como,

por ejemplo, un casamiento prototípico. Un evento tradicional que puede tener todos los pasos, como si alguien lo hubiera *dramaturgiado*, con una escaleta posible y todo. Y eso es porque, tanto el casamiento como la obra de teatro, necesitan pensar cómo va a pasar el tiempo para lxs participantes -lxs espectadorxs en el caso de la obra de teatro, lxs invitadxs en el caso del casamiento-. Sería una tragedia que el casamiento fuera aburrido o que se acabara el vino. Está en el Nuevo Testamento: en las Bodas de Caná se termina el vino y necesitan que Jesús haga un milagro para convertir el agua en vino. Es un problema atávico. Esto me hace pensar que la dramaturgia es también una hipótesis sobre el paso del tiempo, no sólo está en el escritorio; y, si bien me siento a trabajar mucho en el escritorio, trato de pensar la cuestión desde estos otros lugares. Vuelvo a la pregunta que me hicieron... En términos de practicar cada rol, la dramaturgia es lo que más placer me da. Con sus variantes, claro. Porque una cosa es crear un mundo y otra es participar de un proceso, cuando el mundo ya está encaminado y sólo hay que ordenarlo o adaptarlo. Puedo hacer dramaturgia trabajando con un Drive que tiene muchas horas de improvisación de un grupo y desde ahí empezar a trabajar. Aun cuando en esas horas haya muy buenas ideas, no necesariamente hay dramaturgia. La dramaturgia no son las palabras; es otra cosa. Sí se materializa en palabras y, por supuesto, que esa materialización podría ser apreciada como obra literaria. Cuando se estudia la historia del teatro, se suelen estudiar los textos de las obras, de ahí creo yo que hay cierta confusión en lo que es teatro y lo que lo son los textos teatrales en tanto apreciados como literatura. No podemos realmente acceder a las obras de aquellas épocas, por más que sepamos mucho de sus montajes y contextos de producción. El teatro, lamentablemente, muere rápido. Tiene vida corta aquello que entendemos como hecho teatral. , en ese sentido, lo que reflexionaba Feldman (Matías) en nuestras reuniones (en torno al proceso de creación de *La traducción*) es que en el teatro no hay original, siempre hay traducción. Lo original es cada función, aun cuando suene un poco romántico, es así. Y, entonces, uno puede trabajar con la dramaturgia de muchas maneras. Cuando arranco por el escritorio, y aun cuando el acto de escribir sea muy parecido ergonómicamente a escribir una novela, de todos modos tengo una hipótesis de representación, me imagino que eso que estoy escribiendo se va a decir en un espacio. Cuando terminé de escribir *El hombre de acero* pensé, “¿che, esto podría ser literatura, no?” Un cuento en primera persona. Le saco las dos didascalias y ya está. Sin embargo, no fue pensado así. Creo que hay muchx dramaturgx contemporáneos que tiene la preocupación literaria. Hay muchos talleres de dramaturgia. Yo hice mucho taller con Binetti (Andrés) donde me abrió muchísimo el panorama, y después seguí profundizando. La preocupación por la literatura genera textos más finos, mejor terminados, pero no todos garantizan una buena dramaturgia. La dramaturgia pide representación. Entonces, volviendo una vez más, lo que más disfruto es el momento creativo de la dramaturgia por la enorme libertad que implica el ponerse a escribir. Al principio, todo es posible, aunque al toque aparezcan las limitaciones. Se puede escribir pensando en tales actores o no, pero como no tengo esa cosa literaria, sea con quien fuere, siempre escribo pensando en la escena. En *El hombre de acero*, el actor y el proceso mismo de producción y ensayo comenzaron mucho después. Cuando se suma Marcos Montes (actor de *El hombre de acero*), el texto tenía un tono mucho más gélido, había un reparo especial con eso desde la escritura. El actor le sumó, de todas formas, otro color más. Marcos es un sobreviviente de una escuela anterior (si tuviéramos que decir Bartis Vs. Fernandes), tal como es el caso de Luciano Suardi (que también está en *La traducción*). Marcos es un guerrero de la actuación, de la verdad. Pensaba yo: “¿por qué se volvió una mala palabra la *memoria emotiva*?” Como si se tratara de algo tremendamente *teatroso*. Él en la obra alcanza niveles de muchísima emoción. Y en una charla compartida reflexionaba sobre un momento puntual y decía que trabajaba con el traslado, con la sustitución. Claro, él trabaja con algo. Y no por hablar de memoria emotiva. Me citó una estrofa de Yupanqui, en la que describe prosaicamente un rancho y le aparece un retrato de su madre. Y eso le genera emoción y traerlo le activa algo en su trabajo. Son recursos.

Puede parecer un poco del pasado pensar en estos recursos actorales; sin embargo, hay muy pocos que lo pueden hacer muy bien. Todo esto le aportó muchísimo a la obra. Yo creo que todo actor siempre trae algo más para crear sobre lo que está. Y por eso desde la dramaturgia está bueno cuando podemos generar textos que propongan una base para que eso suceda. Porque si la superficie es la que el teatro sucede es el espacio, es el escenario, el convivio, entonces pensémoslo desde ahí. Mientras que en la literatura la superficie es la página, con la palabra como material dominante.

Sobre la dirección...

JFD: Empecé dirigiendo. Hice la carrera de Puesta en escena en la EMAD y, paralelamente, pasé por acá -por Puán- que me enriqueció mucho para seguir pensando la escena, para profundizar en los modos de ver y analizar una obra artística. La dirección es muy placentera también y el espacio de ensayo, aun con lo trabajoso o insoportable que pudiera resultar, me gusta mucho también. Sin embargo, sufro un poco más porque lo ligo a la producción. Con la escritura también sufro, pero la dramaturgia es preteatral, es una especie de entelequia anterior. Es una potencialidad. Pero la dirección es lo teatral *per se* y es lo que me gusta, me gusta la creatividad que permite la puesta en escena. Es inagotable lo que se puede crear desde este rol. Ya estamos trabajando en un espacio, con cuerpos, con emisiones sonoras. Y ahí es cuando digo que la dramaturgia requiere pensar en el espacio de representación. Y entonces, desde este punto de vista, la dramaturgia es la resultante de un problema espacial antes que de un problema literario. Es decir, es un tema de espacio. Pensemos en el Siglo de Oro español que tiene miles de obras: no existiría como tal si no hubieran existido los Corrales de Comedia, la vecindad con un tablado donde se hacían las obras, ese balcón real que estaba ahí, su estética, los modos de actuar, sin amplificación sonora, con gente que está hablando abajo. Todo eso marca mucho la cuestión. Ni que hablar de otros períodos, sin determinados espacios. Por eso, meterme en el rol de la dirección me encanta también.

Sobre el dramaturgismo...

JFD: No es una cosa que se practique mucho. Tampoco es tan necesaria. En cambio, la dramaturgia y dirección sí lo son. Sin embargo, dramaturgismo puede no haber. El concepto tiene un recorrido muy extraño, es anterior a la figura moderna del director. Hay que remontarnos a mediados del siglo XVIII, alrededor de 1760 y pico, cuando Lessing -el autor alemán del pre-Romanticismo, anterior a Goethe y a Schiller- estuvo trabajando durante dos años en el Teatro Nacional de la ciudad de Hamburgo. En ese tiempo, además de autor y dramaturgo, siendo muy erudito, trabajó asesorando a los elencos, tomando muchas notas sobre los montajes que se hacían. Alemania se encontraba en una especie de crisis de identidad escénica frente a la primacía del teatro francés, que era un modelo que se repetía un montón. Lo que Lessing hace es reflexionar sobre la escena. Sus anotaciones están en un libro que se llama *Dramaturgia de Hamburgo*. Me compré el libro para ver de qué se trataba la cuestión. Creo que, de ahí, de este trabajo original de Lessing, es que se asocia el término "dramaturgista" con la asesoría. Lo que pasa es que eso puede entenderse desde muchas aristas. A priori, podemos inferir que el dramaturgista no es el dramaturgo, aunque sí pueda trabajar con el texto dramático. Por ejemplo, en el 2019 trabajé para el Teatro San Martín como dramaturgista, y mi actividad consistió en revisar todas las traducciones que se hicieron de textos del italiano Vincenzo Pirrotta. Eran versiones de obras de Pirandello que se presentaban en diversos espacios del Teatro: la sala Martín Coronado, la Cunill, y halles y pasillos del teatro, a la manera de instalaciones. Me ocupé de que todos los textos -que habían sido traducidos por

una sociedad italiana- pudieran ser actuados; rastillé todo el texto, eligiendo sinónimos, ajustando la redacción, etc. Acomodando toda la textualidad a la boca de los intérpretes rioplatenses. Fue un trabajo con el texto desde afuera, sin anteponer un trabajo mayormente creativo. Se me rotuló como *dramaturgista* y pudo entrar dentro de la *gran bolsa de gatos* que admite esta disciplina. Pero, por ejemplo, lo que hago con Feldman, no tiene nada que ver con esto que acabo de describir. Feldman había hecho muchas obras de teatro y le había ido muy bien, pero en un momento quiso comenzar a investigar y a probar algunas ideas que no terminaban de tener la categoría de obra. Para ello, juntó a un grupo de gente con la que venía trabajando y a mí me propuso charlar sobre lo que estaba haciendo. No porque no pudiera hacerlo con lxs actores, sino que quería que hubiera alguien -que no fuera el asistente de dirección- para poder conversar sobre lo que estaba haciendo. Él mismo me invitó a ser dramaturgista. En esta línea, el rol es satelital, superfluo (en el sentido que “flota sobre la superficie”). De alguien que puede estar leyendo sobre algo determinado y relacionado con el ensayo y la obra, sin estar viendo o prestando atención a la escena todo el rato y luego, sí, conversar con el director sobre lo que pasó. Para un taller que dicté en 2017 en el Teatro Sarmiento, me contacté con Dieter Welke, que había trabajado como dramaturgista en el montaje de *Máquina Hamlet* cuando se estrenó en el Callejón por el Periférico de Objetos (puesta que no ví, porque estaba en tercer grado). Y él me decía que es un rol difícil de sostener en el tiempo. Porque es probable que siendo dramaturgista también seas dramaturgo, que seas las dos cosas. Y efectivamente a mí me pasó. Cuando empecé con el grupo fue muy lindo lo que me regaló Matías, fue como estar en Disney, porque pude trabajar con gente, un poco más grande que yo y con más trayectoria, que había visto en muchas obras. Pero también por la posibilidad que esto significó, ya que había escuchado mucho durante mi formación teatral (sobre todo actoral) acerca de lo *mal* que estaba pensando... Como un mensaje de “¡afuera el pensamiento!” que aparecía en obras en las que actué... Siempre por una pretendida *visceralidad* de la entrega. Mientras que, con Matías, efectivamente, apareció un proyecto en el que se daba esta posibilidad de pensar. Pueden parecer muy intelectuales las puestas del Proyecto Pruebas, sí, pero lo que creo que no se puede negar es que se genera una teatralidad con eso. Ahí Feldman encontró algo muy bueno. Y esta experiencia me hizo repensar mucho lo que venía haciendo. Había estrenado obras, había hecho talleres de dramaturgia con Binetti y Kartun, todo mi paso por la EMAD, y entonces decidí meterme a pleno con esto. Y, de algún modo, me pasó lo que me había dicho Welke, esperé y esperé, me quedé en ese rol, pero luego tuve la necesidad de volver a mis propias obras como director y dramaturgo. Otra cosa que me dijo Welke fue que el rol tiene algo de “estar con las antenas bien alerta”. Estar atento a los emergentes. Porque *ves* otra cosa. El tema es determinar para qué sirve, ¿no? Pero creo que es ya un acto de dramaturgismo el ver la escena, sin ser lx asistente ni lx directorx. En este sentido, pienso que hay un primer cordón fuera de escena, que es donde se encuentra lx directorx y lx asistente, que están trabajando sobre la escena junto con lxs colaboradorxs importantes, viendo la materialidad de la escena. Y, en un segundo cordón, está lx dramaturgista, que está viendo todo eso junto como si también fuera una gran escena. Pensar y mirar el dónde estamos, ver la carga simbólica de los espacios, ver en un sentido muy amplio. Y después, claro, elaborar, reflexionar, charlar con lx directorx...

Sos espectadorx del proceso, sos una mirada que ayuda a mirar y a coser lo que pasa, a poner en acto la reflexión...

JFD: Exacto. Es poner en acto la reflexión. Y, como lugar, lo saca de lo meramente intelectual pero tampoco se lo puede ligar solamente a la escena. Es un rol muy disfrutable y difícil a la vez. Zafás de todas las exigencias, tener que estudiarte la letra, actuar, el actor que se deprime porque no le sale la escena, y demás... Por otro lado, cuando investigué sobre todo esto, observé que en Latinoamérica es algo que se

practica bastante, mucho en Brasil, en Chile. Y, además del libro de Lessing que les comentaba, conseguí una compilación de textos que trataban de definir el rol (el libro se llama *La profesión del dramaturgista* y había sido editado por la Asociación de directores de España). Ahora bien, allí lxs autorxs decían que había quienes se dedicaban a esto trabajando más con lx directorx, o más con el público, o más con el texto, alguien que hacía más asesoría, es decir, todos aspectos muy disímiles entre sí. Por mi parte, trabajo principalmente con lx directorx/dramaturgx, pero considero también que soy de lxs que trabajan mucho con el público. Mi trabajo más concreto, por así decirlo, son las bitácoras (la de *La traducción* la estoy terminando). Es un laburazo donde se hace una historización de todo lo que se fue pasando, desde lo que fue trabajando Matías solo, lo que conversamos, el trabajo con lxs actorxs, con lxs demás colaboradorxs. El proceso en sí mismo. Antes de los ensayos, durante los ensayos, en el estreno, después de las funciones, en todo momento. Es un trabajo de unx a unx con lx directorx. Cuando buscás ejemplos para definir el dramaturgismo en general, una explicación tranquilizadora puede ser..., voy con un ejemplo: si la obra elegida es *Romeo y Julieta*, y lx directorx está buscando al elenco, lx dramaturgista lee todo sobre la obra, para dialogar y le pasa mucha información a lx directorx, estudia los últimos montajes que se han hecho en teatro y en cine sobre la obra de Shakespeare, los compara. Le ensancha un poco el campo de acción para pensar en la obra, porque lo que tiene que hacer lx dramaturgista de la obra es cuidar el sentido del espectáculo. Y ese sentido se suele perder un poco en los problemas de producción que luego se presentan... Unx se olvida por qué estamos haciendo esta obra. ¿Por qué la estamos haciendo en este espacio, en esta época, en esta ciudad? ¿Quiénes somos? ¿Por qué existimos? Y lx dramaturgista tiene que traer eso todo el tiempo, tratar de meter estas preguntas en el proceso (que siempre estará marcado por muchas urgencias). Bien podría entenderse como alguien que estudia mucho y le pasa data a lx directorx. Pero yo creo que es más complejo. Para mí lxs actorxs tienen que poder saber y reflexionar sobre lo que vamos haciendo, aunque no les sirva para actuar directamente, sí entender las coordenadas para saber por qué vamos a laburar con y en ese universo. Yo creo que siempre va a servir el rol, aunque no esté en todos los procesos creativos. Cuando nos conocimos con Matías, yo había elaborado una serie de opiniones que fueron las que “me dieron el trabajo”, que le habían llamado la atención. Si bien tenían un color teórico, eran bien lúdicas. No eran nomenclatura cerrada, eran un juego. Algo de eso, de adaptar y pensar los materiales y de permitirnos pensar en otro tiempo los procesos creativos escénicos, habilitaron ese intercambio muy rico. Muy de la observación, de mi parte. Feldman va como una locomotora, está muy adelante y se trata más de seguirle un poco las lecturas que va haciendo, haciendo parangones con otras cosas, y empezar a pensar qué pasa con eso una vez que se comienza a ensayar. Es un laboratorio. Fue muy divertido y él se lo toma muy en serio.

Y a partir de estas formas que fuiste desplegando como dramaturgista en diversos ámbitos teatrales, ¿cómo fue la experiencia en torno a su denominación?

JFD: En relación con los espacios teatrales y el rol dentro de un teatro público como el San Martín, el Sarmiento o el Cervantes, la experiencia en torno a la denominación también fue diferente. Hubo que salir a visibilizar un poco la cuestión, cuando la forma (en la que te percibís) no es la más común o entendida tradicionalmente. Por eso, visibilizar sirve. Por ejemplo, cuando hicimos *El ritmo (Prueba 5)* en el Sarmiento, después de mostrar allí las Pruebas anteriores, tuve que explicarles a lxs productorxs –tanto para quienes sabían, como para quienes no– qué era en concreto lo que hacía yo para firmar mi parte del contrato y esto fue debido a lo vago de la denominación. En ese momento, Vivi Tellas, directora artística del teatro, lo defendió bastante porque les llamaba mucho la atención. Después, cuando hicimos *El hipervínculo (Prueba 7)* en el San Martín, también lo pudimos poner y definir como tal en los papeles. En cambio, cuando hicimos *Pasolini* en el Cultural San Martín, ahí

trabajé simplemente como asesor artístico. Cuando llegamos al Cervantes, a propósito de venir experimentando con las Pruebas anteriores y queriendo romper con las lógicas tradicionales de una obra de teatro, nos dieron tres meses de laboratorio el año pasado, además del proceso de montaje del espectáculo, y ahí también tuvieron que entender que el rol existía, y así figuro en la ficha técnica del espectáculo. Este recorrido me llevó a pensar modos de abordar la cuestión. He dado talleres y sigo pensando de qué manera podemos visibilizar y profundizar más en ello.



En imagen: Juan Francisco Dasso, junto a un grupo de estudiantes, durante la entrevista
Foto: © Fiorella Sozzi

Sobre *El hombre de acero*...

JFD: Me gusta entender el arte como artificio, como obra que se está armando, en tanto procedimiento...mucho legado del formalismo ruso, ¿no? Pero que nos sirve para tratar de entender la experiencia teatral. Y el relato es una herramienta más. Me siento muy convocado por contar algo, no puedo negar que me atrae mucho, muchísimo. El problema es que el relato se estandarizó a nivel producción y lo que nos venden es la trama. Unx ve Netflix y consume predominantemente trama, aun cuando estén muy bien hechas las series. Están diseñadas para eso. Pero una obra de teatro no funciona así, no es una serie. A mí me gusta la narrativa y, así como quise disociar la literatura del teatro, la narrativa también se puede disociar. Un hecho escénico puede perfectamente prescindir de la narrativa. Pero, en algún momento, se estandarizó que las obras tienen que tener relato. El teatro es de origen ritual. En esa negociación con el relato, yo quería tratar de hacer una obra que tuviera una narrativa que me gustara. Pero sabía que eso no era lo más importante. Porque la gente, al salir del teatro, lxs espectadorxs, no necesariamente se quedan con la narrativa de lo que vieron. A mí me gusta el drama y quería que el drama estuviera ahí. Y fue con Marcos que eso terminó apareciendo.

Sobre el personaje...

JFD: Venía pensando en ese interlocutor bloqueado y que se generara cierta empatía con algo. Pero no quería que se volviera solemne. Como estoy comprometido con lo que aprendí y lo que hago en otros trabajos fuera del teatro, quería lograr ese vínculo, contarlo, sin caer en la solemnidad. Pero no por evitar la solemnidad quería irme al otro extremo. Me cansé de ver obras que son mayormente irónicas y que sólo apelan a generarte una distancia con el objeto, donde algunas nociones priman como conceptos, y no podés empatizar, porque si empatizás “no vas a pensar en lo que viste”. Contrariamente, ideológica y artísticamente yo me proponía tratar de juntar las dos cosas, con el mejor gusto posible. La obra arranca diciendo que va a hacer una obra, un gesto más bien contemporáneo y, a la vez, ligado a la narración oral. Trabajé mucho contando cuentos para chicxs y ahí, en la obra, trabajamos con eso. Cual René Lavand –el mago del “no se puede hacer más lento”-, tratamos de hacer eso: entrar en una historia, sin que lxs espectadorxs se dieran cuenta. Empezar “desde afuera” y, muy lentamente, ir entrando. Que aquello que se dijo, de pronto ya estuviera sucediendo. Esta gran transición se tradujo en un concepto de puesta en escena. En la configuración de las luces, hay cambios de un *cue* a otro que duran como cuatro minutos (que es un montón de tiempo para lo que se suele usar en cambios de luces). El nivel de implicancia de lxs espectadorxs va aumentando, participando de la obra hasta llegar a un lugar de emoción (que te puede gustar o no), vas a poder llegar a esa zona. Como decía, me cansé de ver obras que son levemente irónicas, en las que la gente más o menos se ríe, tomando distancia del objeto; así esta obra podría haberse quedado ahí, bien parada con formas de hacer teatro (que no dejan de ser muy saludables, por cierto), pero yo no quería abonar a eso. Ahora bien, a diferencia de ese inicio lumínico tan lento, hacia el final sí quise que hubiera una alta teatralidad, a partir de las luces. Pasar escénicamente de la *conferencia* al *monólogo dramático total*, por excelencia, pero, en la medida que hicimos antes el truco de René Lavand. Para que se llegue a eso, Marcos terminó tocando un poco el texto y es ahí donde se conecta con Yupanqui... “tan humano, tan humano, mi hijo” es de un estilo antiguo, melodramático, la gente no habla así, y a mí me vuelve loco que ahí tenga tanta verdad. Él lo hizo, con ese agregado estilístico, en su elección tonal. Y, sin embargo, no es ese el tono con el que empieza la obra. Pero sí ese es un lugar al que se llega, después de transitarla. Y así creo que llegamos a un punto justo de esa forma -con la que estoy muy satisfecho- para decidir cómo va a pasar el tiempo para lxs espectadorxs, cómo va a ser la experiencia.

Finalmente, sobre la temática y problemática que planteás como dramaturgo en la obra, algo de eso vinculadas a otras experiencias previas por fuera del campo teatral....

JFD: Trabajé varios años en discapacidad, como tallerista de teatro en un Centro Terapéutico de Lugano y, hasta hace muy poco, trabajé en una asociación de síndrome de Asperger. Todo eso me ha dado mucho a la hora de escribir. Pero siempre con la idea de sacarlo de la amenaza de la solemnidad. El estar expuesto a una cierta extracotidianidad, te hace aprender. Era un trabajo complejo, era tremendo, sensible, pero para mí como artista, todo eso era muy dador de mundo, realmente muy generoso. Yo tenía grupos de diferentes edades con enorme diversidad de diagnósticos y sabía que en algún lugar todo eso iba a aparecer. Muchas veces la gente de teatro te habla de lugares que son comunes a la hora de crear mundos, pero también tenemos lugares que no todo el mundo conoce. Al trabajar con los pibes de la Asociación, mi rol como tallerista o coordinador me apasionaba. Así, los ritos de paso de la vida que pueden celebrarse, en el autismo no los podés vivir de la misma manera, es muy difícil. A mí esa circunstancia me pareció de un peso dramático interesante como para escribir, aunque no haya empezado por ahí. La obra no es sobre el autismo, es sobre este padre

tan particular de un pibe con autismo, en realidad es sobre esa interacción. Sobre el *Sentido*, y parafraseando a Spregelburd que cita a Del Estal, si agregás objetos a la realidad que antes no estaban, al hacer arte, será cuestión de ver qué combinatorias vas a elegir. El Sentido, con mayúscula, no se puede ver, está por detrás de la experiencia sensorial y apenas lo podemos percibir, en el fondo. Del Estal dice que la belleza, pensada liminalmente, es como una membrana -como el cuero de un bombo- en la que percute un Caos. Algo del caos está reverberando en esa composición. Y al hablar de formas, a mí me apasiona no dar nada por sentado. Me interesa poder ver y analizar qué es lo que está pasando, creo que esto me sirve -al menos a mí- para hacer obra, pensando y siendo artesano de lo que estoy trabajando, con varias capas de material.

El hombre de acero-Ficha técnico artística

Dramaturgia: Juan Francisco Dasso/ Actúa: Marcos Montes/ Diseño de vestuario: Cecilia Zuvialde/ Diseño de escenografía: Cecilia Zuvialde/ Diseño de luces: Ricardo Sica/ Fotografía: Christian Inglize, Laura Mastrocello/ Diseño gráfico: Luisina Jacinto/ Asistencia de dirección: Ana Schimelman/ Prensa: Carolina Alfonso/ Producción ejecutiva: Zoilo Garcés/ Dirección: Juan Francisco Dasso
<https://www.alternivateatral.com/obra77246-el-hombre-de-acero>

La traducción (Prueba 8)- Proyecto Pruebas- Ficha técnico-artística

Dramaturgia: Matías Feldman/ Actúan: Valeria Correa, Maitina De Marco, Juan Isola, Vanesa Maja, Juliana Muras, Laura Paredes, Paula Pichersky, Luciano Suardi/ Asesor De Idioma: Pablo Ariel Bursztyn/ Actuación en video: Elisa Carricajo, Pilar Gamboa, Juan Isola/ Diseño de vestuario: Mariana Seropian/ Diseño de escenografía: Rodrigo González Garillo/ Diseño de Iluminación: Ricardo Sica/ Arte en Video: Manoel Hayne/ Asistencia artística: Hernán Lewkowicz/ Asistencia de escenografía: Lara Maria Treglia/ Asistencia de iluminación: Diego Becker/ Asistencia de vestuario: Martina Nosetto/ Asistente de Video: Delfina Romero Feldman/ Asistencia de dirección: Marcelo Méndez, Alejandro Pellegrino/ Asistencia de Escenas: Nacho Del Vecchio Ramos, Mariela Lacuesta/ Productor del Tnc: Santiago Carranza, Anabella Iara Zarbo Colombo, Lucero Margulis/ Colaboración artística: Piel De Lava/ Dramaturgista: Juan Francisco Dasso/ Dirección: Matías Feldman
<https://www.alternivateatral.com/obra78475-la-traduccion-prueba-8-proyecto-pruebas>

Bitácora de La Traducción (Prueba 8)-Proyecto Pruebas

DASSO, J.F. (2022) *-Bitácora-La Traducción (Prueba 8) Proyecto Pruebas*. Buenos Aires: TNC. Disponible en: <https://www.teatrocervantes.gob.ar/wp-content/uploads/2022/08/La-Traducci%C3%B3n-Prueba-8-BIT%C3%81CORA.pdf>