

Procesos creativos del teatro físico: *Ensayo sobre la gaviota* de Marcelo Savignone



Laura Rauch

Universidad de Buenos Aires/ lauri.rauch@gmail.com

Fecha de recepción: 31/08/2015. Fecha de aceptación: 08/09/2015.

Resumen

La charla sobre el proceso creativo de *Ensayo sobre la gaviota* surgió como iniciativa personal de los artistas y la investigadora como instancia de encuentro con los espectadores y forma de reflexión de lo propuesto en escena. Se trataron los temas de adaptación, corporalidad, construcción de personajes y temática metaartística. Se realizó en el teatro La Carpintería luego de la función del domingo 23 de agosto de 2015.

Palabras clave

Marcelo Savignone
teatro físico
corporalidad
juego
expresión

Abstract

This interview about the creative process of *Ensayo sobre la gaviota* was organized by the artists and the interviewer to propose a space to chat with public and think about the elements of the scene. We treat themes like adaptation, coporality, character's compose and mise en abyme. It happened in august 23th in La Carpinteria after the performance.

Key words

Marcelo Savignone
physical theatre
corporality
play
expression

Entrevista coordinada por Laura Rauch, el 23 de agosto de 2015 en *La Carpintería Teatro*, Jean Jaurés 858, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Participaron: Marcelo Savignone, Luciano Cohen, Belén Santos, María Florencia Álvarez, Pedro Risi, Mercedes Elordi, Mercedes Carbonella y público asistente a la función.

Laura Rauch: Buenas noches. Gracias por haber asistido a la función y por haberse quedado para conversar sobre el proceso creativo de Ensayo sobre la gaviota. Mi tarea será guiar las preguntas sobre algunas temáticas puntuales para luego abrir el debate también sobre aquello que, seguramente, hayamos olvidado y sea importante. Comienzo con una breve introducción, porque uno de los temas que pretendemos abordar es la concepción de adaptación. Ensayo sobre la gaviota da cuenta de El cuaderno de Trigorin (1981), de Tennessee Williams junto con La gaviota (1896) de Anton Chéjov, dos obras que se sitúan en territorios y épocas alejadas. Sin embargo, Ensayo... las reúne en una puesta no tradicional, cuando justamente ese ha sido el modo en que tradicionalmente, valga la redundancia, se han representado los mencionados textos. Ensayo... da cuenta, según nuestra perspectiva, de formas nuevas -ya propuestas desde la dramaturgia- vinculadas al teatro físico, tema que abordo en mi investigación personal, y a la combinación de narración oral con otros lenguajes como la iluminación, música, danza. Todo esto requiere de los intérpretes una formación específica que les permita llevar adelante todas estas disciplinas al mismo tiempo. Ensayo... tiene momentos en los que se prioriza e discurso verbal y otros coreográficos que ofician de ruptura, tanto en estructuras diferenciables como también en mixturas dentro de una misma escena. Mi primera pregunta es: ¿cómo surge la idea de adopción y adaptación de las obras de referencia y cómo se construye este nuevo lenguaje?

Marcelo Savignone: Después de hacer *Un Vania* (2013) tuvimos ganas de profundizar un poco más y llegó *La gaviota* como una obra de mucha inspiración. A lo largo del proceso, la primera adaptación que nos planteamos fue con la pieza de Chéjov y, en el verano, encontré guardada la versión de Tennessee Williams. Mientras buscaba material para aportar en los ensayos, pude dar con la versión de *El cuaderno de Trigorin*, que tomamos casi inmediatamente. En el verano comenzamos las reuniones con la idea de llegar al primer ensayo con la letra aprendida y dar así lugar al juego, al cuerpo en su espacio. Nos planteamos como primera hipótesis de adaptación que Trigorin no aparecía como personaje, sino que era aludido por los otros y lo ubicábamos dentro de la casa sin ser visible. En ese momento, yo interpretaba a Kostia. Esos fueron los inicios, pero duró poco, un mes y pico de ensayo, porque no sucedía lo que tenía que suceder. En el fondo, reconocíamos que algo no estaba funcionando; entonces, nos empezamos a hacer preguntas sobre qué estaba pasando y ahí reacomodamos la obra con la idea de incluir a Williams y, desde el punto de vista de Trigorin, plantear la escritura como de la obra en proceso. En ese

momento yo tomé el personaje de Trigorin e hicimos un reordenamiento con lo que teníamos y, a partir de ahí, la obra empezó a adquirir semana a semana su formato definitivo, es decir, la adaptación en principio es un boceto y como, personalmente, no entiendo mucho el teatro *sentado*, necesito probarlo, jugar. Lo entiendo desde lo que pasa con el cuerpo; las adaptaciones que realizamos tienen que ver mucho con la prueba y el error.

-¿Y lo coreográfico?

-Marcelo Savignone: Surge como necesidad cuando el cuerpo necesita ahondar en lo esencial, cuando las palabras son las que nos empiezan a distraer. El cuerpo siempre dice algo más, es como, por ejemplo, cuando alguien fallece uno se acerca y le dice a otro "lo lamento", pero todo lo que eso significa está escrito en un cuerpo, en el abrazo intenso, en el contacto. La coreografía llega en momentos en que la palabra ya no nos alcanza como actores y, justamente, trata de conectarse con el sentido y no con el signo. Sí, se transforma en un signo coreográfico, pero lo que posibilita realmente es el sentido de la obra. Es como si fuesen pequeñas perlas que van haciendo al collar.

- Y quisiera ahondar en el tema de la coreografía, porque si bien se conecta con la danza, a su vez se aleja del movimiento virtuoso; se aborda desde la expresión. Y con esto retomo lo que dice Barba acerca de las tres técnicas del cuerpo que él propone: la cotidiana, es decir, aquel movimiento que solicita la cantidad de energía necesaria para su realización; la extracotidiana, que requiere de un mayor gasto de energía para un movimiento concreto, que en circunstancias no representacionales precisaría mucha menos cantidad, y esa diferencia es en donde está depositada la emoción o la dimensión afectiva del movimiento. Con respecto a esta tipología, me detengo para proponer un ejemplo de la obra: el simple movimiento realizado por Kostia de extender la mano para sostener la gaviota tiene un significado o se ve ampliando el sentido por la emotividad que existe, por describirlo de algún modo, entre la cantidad de energía y su concreción en términos de cuerpo. Del mismo modo, y para pensar otro ejemplo, sucede lo mismo con los breves movimientos que realiza Boris cuando dirige a los otros personajes, se corta la acción que se viene realizando, cambia el estado del conjunto por un simple quiebre. Y, en tercer lugar, Barba habla del movimiento virtuoso, que es aquel que está dogmatizado, es decir, el bailarín tendrá previo al movimiento una serie de indicaciones, por ejemplo levantar la pierna a 90 grados, porque es así como debe hacerse, y eso implica que solicitará

la cantidad de energía necesaria para que se realice correctamente. Tanto en Ensayo... como en otras obras de este equipo o unipersonales de Marcelo, noto que abordan muchísimo la idea de una técnica extracotidiana con fines de búsqueda expresiva. Con este tipo de construcción física, entonces, ¿están generando algún tipo de código?; es decir, ¿el teatro físico generaría un código para una obra?

-Marcelo Savignone: Lo que sucedió es que intentábamos levantar la pierna a 90 grados y algunos que no podíamos (risas). Acuerdo con lo extracotidiano de Barba que viene del teatro oriental, porque la formación a la cual nosotros acudimos en común deviene de las bases del teatro oriental del que se nutrió Lecoq y trajo a Occidente. De la misma forma que Artaud, Brook y otros que nos han inspirado. Hemos trabajado también con las máscaras, por ejemplo, que nos ayudan precisamente a trabajar lo extracotidiano. En ese sentido, la idea es conectar con lo profundo del movimiento, es decir, con el contenido del movimiento y no solo con su exterioridad. Así nosotros empezamos a codificar un lenguaje que nos pertenece. Juntos desarrollamos ese lenguaje, esa combinación de movimientos en las escenas, los cuales partieron de cada uno, desde ciertas hipótesis de construcción, de juego. Por ejemplo, durante los primeros encuentros nos juntábamos a jugar la obra, a jugar el drama, a permitirnos hacerlo, porque lo más bello de iniciar un proceso es que existe un permiso para todo. Uno nunca sabe hacia dónde va a ir y, en ese sentido, lo que vamos construyendo nos pertenece y se transforma en una manera propia de hablar del movimiento en un modo científico.

-Y ante una codificación tiene que haber una decodificación. Uno, como espectador, tiene que encontrar esas guías para entender ese movimiento, para comprender hacia dónde apunta, si es que tiene un significado o captar la ambigüedad que propone. La pregunta es ¿cómo se construye un código y su contracara, es decir, los medios para su decodificación?

Marcelo Savignone: El primer acto de la obra está dedicado a eso, a construir el código para pasar al segundo acto, entendiendo cómo es el juego. Lo que después la obra revela está enunciado desde lo dramático. El signo, las reglas del juego están acordadas en el comienzo: la aparición de Boris como relator, la coreografía que sintetiza y lleva al próximo o la voz de Boris puesta en otro personaje. Presentamos un poco los personajes; eso es una regla clara del teatro que sienta la bases del suspenso que mantiene en pie la obra y la atención del espectador en torno a lo que va a aconteciendo en escena. Y para que exista ese suspenso, algunas reglas tienen que ser claras, "acá va a haber lío" o, como en el primer acto de *Hamlet*, donde

se enuncia una guerra y cada tanto se la menciona generando así el interés, como si fuese una escultura, cuyas formas se van encontrando hasta encontrar toda la obra. La codificación de los signos está dada en el primer acto, para que el espectador pueda ser participe, y hay un juego con él, tentándolo de romper el prejuicio de cómo debería hacerse Chéjov o el teatro, y es una guerra, un conflicto que nosotros muchas veces sentimos. El primer acto es un infierno para nosotros (risas). La idea es poder llegar todos juntos al tercer acto. A veces no pasa, obviamente. Pero es en ese momento en que pactamos algo, en que dejamos de pensar y empezamos a *vivenciar* y no nos hacemos más preguntas. Esa tendencia a la necesidad de explicación empieza a evidenciarse en el tercer acto. Creemos que es por cansancio (risas).

- Y siguen tomando como eje a Chéjov, con otra de sus obras, con personajes -desde mi perspectiva y en comparación a Un Vania- más profundos y complejos. La obra comienza con una propuesta del autor que es la idea de reiteración, no entendida como mera duplicación sino en términos de transformación. Uno ingresa a la sala y observa la misma escena que se repite hasta que todos los espectadores nos sentamos y ahí comienza el cambio, el quiebre, porque esa escena se modifica y da pie a lo que continúa. Mi pregunta va apuntada a cómo volver a tomar a un autor, sosteniendo esta característica, volver a jugar y construir nuevamente un significado propio.

-Marcelo Savignone: La repetición la trabajamos a partir de la idea de que uno repite las cosas porque no se atreve a generar algo nuevo. En esa repetición nos basamos: repetimos, porque probar algo distinto nos daría miedo. Creo que lo hacemos casi compulsivamente. Por ejemplo, Masha hace lo mismo que hizo su madre, que no está en la obra, pero la hija repite aquello que su madre hizo (casarse sin amor). Ese es un tema que Chéjov profundiza muchísimo y es básicamente la idea de infelicidad. Los personajes repiten para sobrevivir, no para vivir. Es la virtud del teatro de haber observado durante tanto tiempo el comportamiento y escribir sobre los sobrevivientes, invitándonos a vivir. Manifiesta el error, para que uno tenga una opción más. Eso es lo que nosotros intentamos y lo hacemos desde el teatro, que de las artes es la más bruta (risas). Y si, los pintores son más finos, parecen entender más; los músicos entienden rarísimo, creo que viven más años por eso (risas).

-Y pasando un poco a los otros personajes: me gustaría que contara cualquiera de ustedes cómo fue el proceso de creación de cada uno, individualmente y en su ensamble en lo grupal, en la conjunción entre lo oral y lo coreográfico.

-Mercedes Carbonella: Primero fue una sensación de tirarnos a jugar, tirarnos al vacío. Algunos se conocían; otros, no tanto. Me parece que ese fue el gran disparador para comenzar a crear. Particularmente, con mi personaje, que es la versión femenina de Sorín en la obra original de Chejov. Fui probando distintos elementos, porque no sabía qué mujer iba a resultar. Una cosa muy curiosa era que íbamos desde el primer ensayo con la ropa que creíamos que usaba nuestro personaje y eso obviamente se fue transformando. Ellos crecieron junto con nosotros y, en mi caso, yo iba siempre desalineada, masculina y, un día, Marcelo me dijo: "y si esta mujer, que podría haber tenido todo, le fue mal?" Eso me abrió la cabeza, porque me hizo pensar en otra Petra y, además, me enriqueció muchísimo el trabajo con el resto del equipo, con Merceditas, que hace de mi hermana, y con Luciano, que es mi sobrino. Eso genera un nuevo vínculo, distinto al de la pieza escrita, porque todo se reestructura desde nuevas miradas. De ese modo, se comenzó a desplegar no solo el cuerpo y la mente, sino también el alma; a generar una historia desde nosotros involucrados en todo sentido y donde se mezcla todo. Y creo que un tema que es fundamental y que, además, a mí me encanta tratar, es el del juego, algo tan serio y profundo que hace que nosotros nos juntemos acá.

-Marcelo Savignone: Los personajes están pensados desde la profundización de los vínculos. No tratamos la construcción de un personaje externo, sino en vínculo con otros, con lo que pasa entre nosotros. A través de eso, comienzan a surgir las acciones. No nos basamos en algo ajeno a la escena, sino priorizamos fortalecer las relaciones y eso se mantiene, inclusive ahora que venimos con muchas funciones encima. Siempre reflexionamos sobre cómo verdaderamente nos encontramos con el otro, ya sea nuestro compañero, el espectador, la música, el texto. Cómo fortalecer nuestra profundidad a través de un encuentro sincero.

-Pedro Risi: Siguiendo eso, las formas se construyen con el partenaire directo, como en mi caso entre Medevenko con Masha o el vínculo con Kostia en oposiciones. Kostia representaría la complejidad y mi personaje, la simpleza. Y ahí se encuentran, en ese dinamismo que se propone en la obra y que nosotros nos atrevimos a jugar. Igualmente, no nos lo planteamos previamente, sino que durante el ensayo va madurando. Eso requiere de paciencia y de confianza, de confiar en que el personaje va a venir. Siempre los lugares que no conocemos, el *no saber*, nos permite saber un poco más, de acercarnos a lo que queremos construir.



Registro fotográfico: Pablo Mendez.

-Marcelo Savignone: Claro, y tratar de identificar las partes: construimos un todo, pero identificando siempre las partes. Es como cuando un amigo viene a verte y te dice: "vos estuviste bárbaro" es porque no le gustó nada la obra (risas), es casi es una regla matemática. Cuidar siempre que todo este "bárbaro", balancear las partes para que se pueda construir un todo. Esa es nuestra principal atención a la hora de construir un personaje.

-Merceditas Elordi: Y retomando el tema de las coreografías y su creación: algo que, los que ya hemos trabajado con Marcelo, tenemos marcado en el cuerpo, en los sentimientos, en la emoción, es esa disponibilidad a la hora de ensayar, proponer, jugar. Es una disponibilidad física que va no solo para el movimiento, para lo coreográfico, sino que también deja abierto el canal para la emoción. No siempre eso se da, porque es una búsqueda continua, pero, cuando sucede, nos conmueve a todos enormemente. Son esos los momentos en que descubrimos la obra que estamos haciendo y durante los ensayos nos pasó en muchas oportunidades. Vamos a un ensayo y no sabemos exactamente a qué, llevamos el texto estudiado, una propuesta de vestuario que seguramente después cambie, pero algo va a suceder y todavía no sabemos qué. Y no es una repetición el ensayo, sino justamente una búsqueda.

-Mercedes Carbonella: Pensaba cómo se fusionan todos estos aspectos a la hora de pensar una obra a partir de la idea del comportamiento. Es esa conjunción de elementos que venimos nombrando lo que nos permite construir ese comportamiento. Marcelo siempre nos habla de la sinceridad, de lo verdadero del trabajo. Creo que este proyecto tiene algo muy particular que es que, a pesar de que hace más de un año y medio que venimos trabajando, cada función es nuevamente pensada, del mismo modo en que la evaluamos después de hacerla, cuando nos comentamos qué nos pasó. Eso nos da la sensación



Registro fotográfico: Pablo Mendez.

de estar muy vivos en el escenario y cuando llega el hecho teatral concreto se completa todo ese proceso de una manera hermosa.

-Luciano Cohen: Retomo un aspecto del proceso de creación de los personajes: es importante vaciarse de prejuicios antes de comenzar. Ya desde la lectura uno tiene una idea de los acontecimientos e, inevitablemente, se carga de prejuicio, pero el desafío está en encontrarlo en el hacer mismo, en el descubrimiento día a día. Eso es sumamente complejo, erradicar algo que involuntariamente nos nace.

-Merceditas Elordi: Claro, y también encontrarles la humanidad a los personajes. Arkádina es claramente la villana de la obra, pero tiene su otro costado, en algún momento. En todos los personajes aparece esa característica. Ninguno es completamente bueno ni completamente malo y esa idea es una propuesta de trabajo muy interesante: ver todas las aristas de un personaje que es muy similar a cómo somos los seres humanos en general.

- Y la obra no solo retoma estos aspectos del comportamiento, sino que refiere intensamente al arte y al rol del hombre en el desarrollo de su arte, con temáticas como el éxito: el artista entendido como "un loco en libertad condicional". ¿Cómo construyen ustedes esas reflexiones teniendo en cuenta que Chéjov ya las plantea en su texto? ¿Debaten con ellas?, ¿Se alinean a su propuesta? Porque, y retomo dos momentos de la obra, Boris se para frente al público y, por medio de monólogos -el primero informativo

y el segundo interpelativo- da cuenta de ideas que refieren al artista, en su caso como escritor, pero que, definitivamente, pueden tener un anclaje en la idea de actuación.

-Marcelo Savignone: Ahí intentamos hablar de un oficio que podría referir a todos, obviamente. Esto de estar noche y día pensando en la propia labor, la idea del trabajo sin el cual la vida estaría vacía. Esto nos pasa; a veces uno puede distraerse de la vida por llevar a cabo el oficio que eligió. Creo que eso está planteado en esos monólogos: hablar de lo perturbador del oficio y cómo se convierte en el único tema para no hablar de otras cosas. Es lo mismo que, como decíamos antes, cuando se tapa el vacío para no construir. Es algo en lo que nos han entrenado, porque nos han estado entreteniendo para que olvidemos lo importante. Si uno piensa, podría deprimirse. Creo que lo mejor que plantea la obra es la posibilidad de pensarnos, con la idea de que quizás el arte es una excusa para hablar de cuestiones más profundas que tienen que ver con la existencia y su sentido.

- ¿Y la idea de artista? Porque ustedes como tales plantean una idea desde un saber propio y específico y con esto vuelvo a la idea de adaptación: se plantea una adaptación de dos textos para una puesta singular que tiene decisiones dramáticas, coreográficas, estéticas propias y, obviamente, tiene un mensaje, un contenido ideológico particular.

-Marcelo Savignone: En ese sentido creo que la obra se ubica en una idea que a mí me resulta muy interesante que es que el arte no es indispensable, pero sí necesario. El arte se plantea como un oficio más en el

engranaje del que todos participamos, como un lugar más de trabajo. Eso es muy importante. El artista es como un carpintero, como el mecánico, como todos los trabajadores. El artes es necesario, permite construir una sociedad de la misma forma que cualquier trabajador, desde su lugar, aporta lo suyo para esa misma construcción.

-¿Por qué se subraya tanto el concepto del éxito? ¿Ustedes lo ven como una problemática actual?

-Marcelo Savignone: Es nuestra problemática, no solo de los artistas, sino de todos. A partir de los 6 años te dicen que tenés que ser exitoso y tenés que hacer las cosas bien, conseguir las cosas a determinada edad. Mandatos que en definitiva nos hacen mal. Tomamos ese tema, porque está en todos los ámbitos y porque es bastante nocivo.

- Podemos ahora abrir a debate, preguntas o comentarios, si les parece...

- Participante 1: A mí me quedó una duda respecto de lo musical, que complementa la imagen, pero que es un elemento, como decían antes, importante en sí mismo. ¿Cómo construyeron lo musical, entonces?

-Marcelo Savignone Desde la base de nuestro teatro que lo ubicamos en el oriental, la música, la danza y la actuación eran consideradas del mismo rango, no había una separación como nosotros la entendemos hoy, que es una clara clasificación occidental. La música, desde mi punto de vista, es un partenaire más, es un elemento más, está pensada para potenciar las atmósferas que son construidas previamente por los cuerpos. La luz y la música la pronuncia, permite lo espectacular, vincularlo con la emoción o guiar hacia un lugar específico. La emoción potenciada termina por abarcar el espacio, se abren otros sentidos, ya no es solo lo que veo sino también lo que escucho, y la apertura sensorial permite que no nos quedemos simplemente con lo intelectual. Y esas son las más difíciles de explicar, pero siempre están. La música tiene esa función al igual que el silencio, que también lo entendemos como otro tipo de sonoridad. Y que la música sea en inglés refiere a esa temática que nombrábamos recién sobre el éxito. Mi generación pautó que en el inglés está el éxito y, junto con la presencia en la obra de Tennessee Williams, creamos un mini contexto que da cuenta de lo mismo, repite una idea en su transformación, desde diferentes aristas.

Participante 2: Mi pregunta justamente era sobre el idioma inglés de las canciones y si las canciones referían textualmente a lo que pasaba en escena.

-Marcelo Savignone: Sí, refieren, pero no se quedan solo en la letra, sino que, como con el cuerpo jugamos a decir desde muchos puntos a la vez, con la música

pensamos lo mismo: que el sonido, tanto lo que dice como en la forma en que lo hace de cuenta de una temática, del origen de un autor y otros elementos. Nos permite contar lo mismo desde diferentes lenguajes, diferentes idiomas y potenciar esas atmósferas que el cuerpo inicia con el movimiento y que se complementan con la palabra hablada, la música, la palabra cantada, la iluminación, la escenografía, la coreografía. La música fue una necesidad, porque parte del montaje tiene que ver con nuestra necesidad concreta para poder lograr contar lo que queremos, lograr expresar. Eso es misterioso y estos temas llegaron de esa forma y fueron lo que necesitamos. Ahí nos manejamos con la intuición, pero no porque no sepamos, sino porque es parte del juego, del pacto lúdico que establecemos entre nosotros y, luego, con el público, que no puede ser pensado.

- Participante 3: Y en relación con el juego, ¿cómo se logran componer mundos cuando el juego siempre permite una apertura?, es decir, ¿cuándo deciden el cierre de lo que gestaron hasta el momento? Pensaba en la fecha de estreno que es un tiempo límite, porque debe ser muy difícil frenar el proceso de investigación que el juego propone.

-Marcelo Savignone: A mí me gusta plantearnos etapas. En tal fecha, mostramos lo que tenemos, invitamos amigos, hacemos un *work-in-progress*. Eso nos sirve mucho, porque, si no lo mejor sería no estrenar (risas). Para nosotros sería lo ideal no mostrarlo nunca, que se pinche el proyecto, en algún lugar de nosotros eso está, pero, si no nos ponemos reglas, vamos a los ensayos a pasar el rato, jugando obviamente, pero sin un freno. Las fechas son las que nos permiten concentrarnos, concretizar lo que estamos haciendo. Todo el proceso de creación de la obra es un abrir y cerrar, constante, para lo que tenemos que estar atentos, saber escuchar qué es lo que necesitamos en ese momento y se llega una instancia, lo hemos vivenciado en equipo en varias obras, en la que ya no se puede abrir y ahí empieza la profundización. Ya no tenemos la necesidad de agregar algo, sino de sacar cosas, para dejarle al cuerpo la posibilidad de ingresar más aún y ese es el proceso de síntesis. El arte es un proceso de síntesis, en ese momento podemos decir que estamos "haciendo arte"; antes, está el juego. Esa profundización, esa síntesis es muy interesante, es lo que está debajo de las capas, es ese lugar donde está la vida.

- Participante 4: Relacionado con este tema, a mí me interesó mucho el recurso de utilizar el cuerpo cuando la palabra ya no alcanza y pensaba ahora la posibilidad de ver la obra desde ese lugar, solo con lo no dicho.

-Marcelo Savignone: Buenísimo, ya tenés algo para hacer (risas).

-Participante 4: Mi pregunta es cómo nacen estos microgestos tan bellos que hacen y nos regalan.

-Marcelo Savignone. Nacen de los actores. Me gusta mucho trabajar con el actor ahí, con lo que tiene para expresar. Antes hablamos del virtuosismo, a mí me interesa trabajar con lo vital, con aquello que le provoca hacer esas acciones. Cuando Nina (Belén Santos) hace un movimiento en particular recuerda un árbol, una tontería que solo ella sabe y yo recuerdo.

-Belén Santos: Y ahora todos saben también (risas).

-Marcelo Savignone A veces, los signos pierden la magia cuando los explicamos, pero lo importante es que todo está construido a través del cuerpo de los que estamos acá; el cuerpo como instrumento. Y esta obra es así, porque estamos nosotros. Y, por ejemplo, este es el motivo por el que a mí me cuesta mucho pensar en un reemplazo. Confieso que es un tema que produce una pequeña angustia (risas). La obra nace con un cuerpo y por más que nos quieran decir que somos reemplazables, yo no creo en eso.

-Participante 5: Yo simplemente quería hacer un comentario como espectadora de muchas Gaviotas en Buenos Aires. Esta vez, estoy segura, la vi, la interpreté, la sentí, vi los personajes en esa condición humana. No diría que hicieron una adaptación, sino una re-versión, porque la forma en que plantearon la gestualidad fue maravillosa, sentían lo que estaban haciendo y eso era apreciable desde este lugar. Fue magnífico. He visto también la obra en su forma tradicional y otras obras de teatro físico mayormente

sin palabras, pero esto fue una unión perfecta entre la palabra y lo que decían con el cuerpo. Los felicito a todos, porque realmente nos han regalado una hermosa nueva obra.

-Marcelo Savignone: Ya con eso... nos calmaste un mes (risas), te lo juro. Te lo agradecemos muchísimo. Recuerdo con *Vania* que una señora nos dijo que, cuando nosotros bailábamos, ella bailaba. Y eso fue para mí algo muy profundo. Creo que lo que nos confesamos nos da mucho aliento, porque el teatro alternativo siempre necesita unas caricias: no que nos digan "que bien", sino porque nosotros hacemos muy genuinamente este encuentro y cuando se recibe nos inspira a hacer una nueva función, a dar un poco más, a seguir creando. Así uno siente que se asoma un poco a sus sueños.

Ficha Técnico-Artística:

Concepción, dirección y coreografía: Marcelo Savignone

Actúan: María Florencia Álvarez (Masha); Mercedes Carbonella (Petra); Luciano Cohen (Kostia); Merceditas Elordi (Irina); Pedro Risi (Medevenko); Belén Santos (Nina); Marcelo Savignone (Boris)

Colaboración artística: Alberto Castrillo-Ferrer
Asistencia y colaboración artística: Andrea Guerrieri y Juan Pablo Méndez.

Escenografía: Lina Boselli

Realización gaviota: Flavio Pagola

Iluminación: Ignacio Riveros

Asistencia de iluminación: Luciano Cohen

Gráfica y diseño gráfico: Ed

Fotografía: Cristian Holzmam

Video: Juan Cruz Bergondi

Producción Ejecutiva: Silvia Barona

Prensa: Marisol Cambre