

# Dispositivos para contar historias, trabajo creativo y figuras de co-producción

## Conversatorio con Mariano Pensotti\*



Juan Carlos Prudencio

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

[jcprudencio@gmail.com](mailto:jcprudencio@gmail.com)

Fernanda Moreira

Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

[mfmoreirap@gmail.com](mailto:mfmoreirap@gmail.com)

Fecha de recepción: 29/07/2018. Fecha de aceptación: 05/10/2018.

### Resumen

Mariano Pensotti (1973) es uno de los referentes indiscutidos de la escena contemporánea argentina, con gran proyección internacional. En el presente conversatorio, el director repasa su carrera partiendo desde su última producción, *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017), en la que aborda el imaginario de la corporalidad femenina en tanto posible campo revolucionario y propone una reflexión sobre la representación artística en base al cruce de diferentes lenguajes. El director también explica el desarrollo de sus otros trabajos, elaborados a partir del continuo intercambio de ideas con su compañía, *La marea*. De esta forma, el recorrido incluye un relato pormenorizado de los procesos de investigación, las estrategias narrativas, los dispositivos escénicos, los cruces interdisciplinarios, y los modos de financiamiento y coproducción de uno de los artistas más prolíficos e innovadores de los últimos años.

### Palabras clave

Mariano Pensotti  
Teatro argentino contemporáneo  
Dispositivo escénico  
Proceso creativo  
Coproducción

\* El conversatorio se realizó en el marco de la cátedra Análisis y Crítica del Hecho Teatral en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires el 24 de abril de 2018. La actividad, llevada a cabo por Juan Carlos Prudencio y Fernanda Moreira, se realizó como parte de sus respectivas adscripciones en la cátedra. Revisión de la presente versión a cargo de María Fernanda Pinta y Pamela Brownell.

## Storytelling Devices, Creative Process and Co-production Formats: Interview with Mariano Pensotti

### Abstract

Mariano Pensotti (1973) is one of the unquestionable references of the Argentinian contemporary theatre scene, with significant international projection. In the following dialogue, the director reviews his career starting from his last production, *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017), in which he addresses the imaginary around the female body as a possible revolutionary while staging an intermedial reflection on artistic representation. The director also discusses the creative processes behind his previous productions, which involve a constant exchanging of ideas with the other members of his group, La marea. Thus, the interview provides a detailed discussion of the multiple research processes, narrative strategies, stage devices, interdisciplinary articulations and ways of funding developed by one of the most prolific and innovative artists of the last few years.

### Keywords

Mariano Pensotti  
 Contemporary Argentinian  
 Theatre  
 Stage Device  
 Creative Process  
 Co-production

### JCP: Contanos sobre tu última producción, *Arde brillante en los bosques de la noche* (2017), y cómo fue el origen del proyecto y la obra.

MP: Esta obra tuvo una génesis un poco diferente a otras obras que hicimos nosotros con el grupo. Voy a hablar a veces en plural pues, si bien yo soy el director y dramaturgo del grupo, trabajo en general siempre con el mismo conjunto de artistas: la misma escenógrafa (Mariana Tirantte), el mismo iluminador (Alejandro Le Roux) y el mismo músico (Diego Vainer). Muchas de las decisiones artísticas que tomamos son en conjunto y con la participación de los actores. Más allá de que yo cargue con el rol del director, muchas de las decisiones son tomadas de manera colectiva. Y decía que empezó de una forma medio atípica, porque empezó con una invitación de un teatro de Alemania<sup>1</sup> de hacer una obra relacionada con el centenario de la revolución rusa. Algunas de mis obras previas sobrevolvaban de alguna manera tópicos que tenían que ver con la historia de la izquierda en Argentina o en América Latina y, por cierta vivencia personal, ciertos intereses personales, siempre hubo algo vinculado a la historia de la izquierda, del marxismo, de la herencia de los años 70 en mi generación y demás que estaba presente en esas obras. Entonces, cuando apareció la invitación para hacer una obra vinculada a los cien años de la revolución rusa, fue como decir “bueno, qué gran oportunidad para sumergirnos finalmente de lleno en algo que venía sobrevolando en trabajos previos”.<sup>2</sup>

Obviamente, a la vez, el primer problema es que la revolución rusa era absolutamente inabarcable; tampoco me interesaba hacer una obra histórica sobre la revolución rusa. Armar una obra donde hubiese una discusión entre Trotsky y Stalin, donde hubiera algo vinculado a la revolución rusa como algo nostálgico. Entonces, el primer punto fue encontrar cuál podía ser el anclaje de ciertos tópicos relevantes de la revolución rusa desde lo político y desde lo artístico en la sociedad contemporánea. Suena algo pretensioso decirlo así, pero era algo que nos sobrevolvaba y, por otra parte, que podía interesarnos a nosotros personalmente. También, un poco azarosamente, eso hizo que encontráramos los escritos de Aleksandra Kollontai, que es una feminista, que –yo debo confesar– no conocía para nada. Una feminista soviética, bastante conocida en algunos círculos feministas y en algunos círculos marxistas en especial en lugares que además tienen herencia socialista como en Alemania del Este. Pero, en general, bastante poco conocida en América Latina y, hasta donde yo entiendo, en Argentina. Es un caso muy interesante, porque es una persona que fue una de las primeras en plantear la lucha de clases como algo equiparable a la lucha de género. En ese sentido, algunos de sus escritos, de hace cien o doscientos años, tienen una actualidad alucinante, obviamente, leídos a la luz del resurgimiento de cierto movimiento feminista en los últimos años, en especial en Argentina. Para nosotros fue un poco como la clave para decir “bueno, esto puede llegar a generar algo que ordene esta obra que estamos intentando armar”. Y, a partir de eso, surgió la idea de que la obra esté centrada en la vida de tres mujeres contemporáneas, cuyas vidas están signadas de alguna manera por cosas relacionadas a la revolución rusa. Eso desde lo narrativo y desde

<sup>1</sup> Se refiere al Hau Hebel Am Ufer que, junto al Kunsten Festival, juegan un rol fundamental en la producción de sus últimas obras. Para mayor información, recomendamos consultar el archivo web de ambas instituciones: <http://english.hebbel-am-ufer.de/>; <https://www.kfda.be/en/archive>

<sup>2</sup> <http://english.hebbel-am-ufer.de/programme/festivals-projects/2016-2017/utopian-realities/>



Arde brillante en los bosques de la noche (2017).

Fuente: <https://marianopensotti.com>.

lo temático también. Los escritos de Kollontai problematizan mucho el rol de la mujer: cómo el capitalismo condiciona la identidad femenina, cómo el cuerpo de las mujeres es un campo de batalla –estoy resumiendo y simplificando, por supuesto–; algo de eso también nos sirvió para una serie de cosas. Para darnos cuenta de que también nos interesaba que lo temático pasara por la idea del cuerpo, por la idea del cuerpo como campo revolucionario, para pensar en lo formal. La obra está dividida en tres partes y cada una cuenta la historia principal de una de estas mujeres relacionadas a la revolución rusa. Además, la obra tiene un poco la particularidad de que cada una de estas partes está contada a través de un lenguaje que es distinto. La primera está contada a través de una obra de marionetas, las que además son como una reproducción de los actores que las manipulan. La segunda parte es una obra de teatro pura y dura, como una obra de teatro de living, de alguna forma. Y la tercera parte es una película. Entonces se arma una especie de ficción dentro de la ficción, de construcción de muñecas rusas, de historias dentro de historias que se van influyendo mutuamente; y esto también venía en sentido de que de alguna forma el cuerpo, el de los actores y las actrices, estuviera muy presente en la obra, no sólo en el discurso, sino escénicamente. Esto tuvo que ver un poco con la investigación que hicimos sobre los escritos de Kollontai.

Fundamentalmente, ese fue el inicio de la obra; y, un poco a partir de ahí, empecé a desarrollar los textos en general. Nosotros tenemos una dinámica donde yo escribo los textos de la obra y después esto se va discutiendo con las distintas personas con las que trabajo; en especial con la escenógrafa, el iluminador y con el músico. Pero no tendiendo a la especificidad de cada uno de esos roles, sino tratando de discutir ideas en general. O sea, como si la escenógrafa pudiera dar ideas sobre la dramaturgia y el iluminador pudiera hablar del sonido. Y ese es un proceso que dura unos dos o tres meses y que a mí me sirve para pensar la obra, para aportar materiales, para pensar lo que estoy haciendo; y yo, en paralelo, voy escribiendo mientras se van desarrollando ideas que por ahí tienen que ver con la puesta en escena. En ese sentido, fue bastante claro desde el principio, en este caso, esta idea de los tres formatos, de los tres lenguajes escénicos que íbamos a probar. Por un lado, por esto que decía recién: como para hacer presente en escena algo de la problemática del cuerpo. Digamos que, desde el principio, uno ve a los actores convertidos en estas marionetas un poco ridículas; después, ve los cuerpos de los actores en vivo haciendo la obra de teatro; y, por último, ve el cuerpo del actor magnificado por la técnica del cine. Hay algo de la problemática de la representación del cuerpo que, creo, se impone bastante. Obviamente más allá de lo que los personajes vayan diciendo de eso. Y, por otra parte, investigamos también sobre vanguardia rusa. Que, si bien la obra está todo el tiempo hablando sobre la revolución rusa, sobre problemáticas que tienen que ver con cuestiones más políticas, también nos interesaba que tocara ciertos aspectos de la vanguardia histórica rusa y de ciertas cosas que, artísticamente, fueron relevantes en ese momento. Había algo de estos distintos formatos que nos parecía atractivo. Durante el proceso de investigación, llegamos a enterarnos de que Eisenstein, además de cineasta, había hecho obras de teatro

antes de hacer películas –cosa que yo no sabía–, y que su última obra de teatro incluía una película muda al final de la obra. Entonces, hubo algo de esto que nos empezó a hacer sistema. También empezó a funcionar la pregunta de qué pasaba con unos personajes que están encarnados por unas marionetas y que un día van a ver una obra de teatro y dentro de esta obra de teatro hay una película. Entonces, en qué medida ser espectadores de esas ficciones, de estos relatos, modifican los propios relatos de los personajes; pero también, qué pasa con uno como espectador.

**JCP: ¿Podrías detallar el trabajo de investigación? Desfilan varios nombres de autores teóricos, sobre todo en la parte de las marionetas: Virno, Foucault, Klossowski y, por supuesto, Kollontai. ¿La aparición de estos autores se debe a una investigación propia encarada con el grupo de trabajo o hay algún tipo de asesoramiento teórico? Y respecto a la investigación artística, ya que mencionas a Eisenstein, ¿desfilaron otros artistas de las vanguardias? ¿Es un método común que tienen de trabajo para encarar las obras?**

MP: En general, yo soy bastante caótico para el trabajo. Por más que pueda sonar así como una investigación medio metódica, yo soy bastante caótico y, digamos, que son materiales que van apareciendo de alguna manera. Es verdad que para esta obra íbamos a estar hablando de revolución rusa, de feminismo y de marxismo. Éramos bastante conscientes de que nos estábamos metiendo en un campo minado, donde las interpretaciones iban a fugarse para muchos lugares. Mi formación, para decirlo fácilmente, tenía mucha más información sobre marxismo que sobre feminismo, y necesité nutrirme y tener muchas entrevistas; fue una obra medio atípica en ese sentido. Alejandra Varela, que es una persona que investigó sobre la unión entre feminismo y marxismo y sobre las representaciones artísticas al respecto, nos ayudó mucho. Hubo mucho tiempo de investigación, pero diría no de una investigación muy sistemática, sino de asociación libre: bueno, me acuerdo de que hay un libro de Paolo Virno que habla sobre el cuerpo y el cuerpo nos lleva a otra cosa, como una cosa muy de sobrevuelo de la biblioteca, diría. En general, es algo que a mí me sirve, más allá de que esta obra específicamente iba a estar más teñida por cierta investigación teórica o los personajes iban a hablar de determinada manera. De hecho, uno de los personajes centrales, la protagonista de la parte de las marionetas, es una profesora de Puán<sup>3</sup> que enseña revolución rusa y que está en conflicto con ella misma, porque siente que su vida es mucho más burguesa y convencional que lo que enseña. Entonces, para meterme en la voz de ese personaje, había que

reconectarse con ciertas cosas que por ahí estaban medio lejanas en ese momento. Pero, más allá de eso y más allá de esta obra, es algo que a mí en general me sirve hacer. Tener como algún material de lectura y una modalidad de asociación libre, por más que después no vayamos a utilizar estos textos o vayamos a robar estas ideas para la obra de teatro, pero me sirve que circule algo de eso. En el trabajo después con los actores, que es un trabajo que lleva bastante tiempo en general, nosotros ensayamos las obras unos seis o siete meses, que es un proceso bastante largo, aparte que es bastante intensivo, y trato de no quemarles demasiado la cabeza. En mi experiencia, funciona mejor empezar a probar cosas directamente, probar cosas con los personajes, improvisar, probar los textos, cuestionarlos, y no tanto sentar a los actores para ver qué hacemos con el texto de Klossowski, por ejemplo. Eso después genera una especie de presión o de solemnidad sobre el trabajo que, en mi opinión personal, va bastante reñido con algo que necesita el hecho teatral (y más aún en esta obra, donde los tópicos ya tenían el peligro de pecar de solemnes). Cuántas historias hay, cuántas obras hay sobre marxismo, feminismo y revolución. No nos íbamos a poner a dialogar con toda esa historia del teatro y de las películas; se trataba de generar un sistema escénico bastante lúdico que pudiera encarnar algunas necesidades, que pudiera cuestionar en escena algunas de esas ideas, y que además se animara a hablar directamente, que pusiera en boca de los personajes ciertos postulados del marxismo, del feminismo, pero en un sistema muy lúdico. Uno no deja de ver en la primera parte un grupo de actores con unas marionetas de ellos mismos. La parte de la obra de teatro también genera un sistema bastante lúdico, que hace además cierta alusión un poco irónica al teatro de living que prolifera en todos lados. La película intentaba ser bastante fiel al lenguaje propio de una película y tratamos de que no fuera sólo un video filmado para una obra de teatro. Es la historia de una periodista que trabaja en un programa político y feminista y que, para celebrar un ascenso, se va con unas amigas a hacer turismo sexual a Misiones. Entonces, había una idea consciente de desolemnizar ciertas ideas políticas, no para hacerlas irónicas ni tomar un distanciamiento, sino para escucharlas y pensarlas de nuevo desde otro lugar. Porque también éramos bastante conscientes con el grupo, desde el principio, de que había dos problemas, dos potenciales peligros artísticos metiéndonos con estas ideas y con estos tópicos. Uno era que fuera super solemne y respetuosa con la revolución rusa y el feminismo; pero nos parecía que había otro problema que era mucho más peligroso: volvernos excesivamente *cancheros* y distanciados. Personalmente, era de lo que más quería alejarme.

<sup>3</sup> Expresión del lenguaje cotidiano para referirse a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, ubicada en la calle con dicho nombre.

**JCP:** Hay algo característico de tus personajes en otras obras, que es su anhelo por ser otro. La idea de que siendo otro o yéndose a otro lado, uno sería mejor de lo que es. Pero en esta obra parece que hay un anhelo, no tanto por ser otro, sino porque la realidad sea otra. Hay una ilusión en la transformación de la realidad y un compromiso por parte de estos personajes femeninos, que por momentos es bastante frustrante para ellas. En este sentido, ¿cómo lees al feminismo y al rol de las mujeres como agente de cambio y de transformación social?

**MP:** Coincido totalmente con lo que decís. Hay una especie de constante en muchos de los personajes que a mí se me ocurren que tienen esa característica, que podrían ser mejor si vivieran en otro lado, que podrían ser mejores si algo mínimo de sus vidas se modificara. Como una especie de sensación de que siempre la vida está a punto de suceder en algún lugar cercano al que estamos, pero nunca en este. No sé por qué son así, pero es una realidad para mis personajes. Evidentemente, también hay una cuestión generacional que pesa: yo soy hijo de militantes de los años 70 y crecí durante la dictadura, y había siempre una sensación de que el mundo en que vivíamos era terrible; y que además había que simular que estaba todo bien cuando no lo estaba; y había además un relato permanente sobre una realidad que era mucho mejor, pero que estaba en el pasado. De alguna forma, la década del 90, la década de mi formación, fue como una década de un contraste tremendo entre ese relato mitológico con el que cargábamos de nuestros padres y lo que era la realidad cotidiana en la cual nosotros teníamos que movernos. La precarización permanente en la que estábamos –y en la que estamos de nuevo más que nunca hoy en día–; creo que hay algo de eso que siempre apareció. Muchos de mis personajes son también personajes de la clase media porteña y me parece que muchas de las problemáticas que rodean a la clase media porteña tienen que ver con esta sensación de que podría ser mejor si hubiera determinadas condiciones un poquito diferentes. En el caso de esta obra, está claro que era algo distinto, porque tenía que ver con lo colectivo. A diferencia de otras obras donde la problemática siempre era más individual, acá había algo colectivo, había algo más vinculado a una utopía, a una transformación política. En el caso de la profesora que enseña revolución rusa en la UBA, claramente es una teórica marxista, con lo cual sentir cuán diferente es el mundo de hoy en día a sus ideales es un conflicto que ella vive como algo personal; en el caso del segundo personaje, es una revolucionaria europea que se fue a pelear con las FARC a Colombia y ahora regresa a su casita burguesa en Alemania para ver también cuánto cambió esa realidad y, en el caso de la periodista que se va a hacer turismo sexual a

Misiones, también hay algo de esto: de una persona de la clase media porteña que se va con todo su bagaje a Misiones y cuánto de lo que empieza a pasar ahí confronta con su idea. En ese sentido, claramente, hablar del feminismo o empezar a pensar el feminismo como uno de los tópicos centrales de la obra, tuvo que ver con una valoración que hacemos con el grupo del feminismo como uno de los movimientos más transformadores de este momento en Latinoamérica y en Argentina en especial. Creo que me excede responder por ahí la pregunta de cómo veo yo las posibilidades de transformación hoy en día llevadas a cabo por ese colectivo, pero me parece que está clarísimo que el debate que se está dando en este momento en favor a la legalización del aborto, el movimiento vinculado a “Ni una menos” y muchos movimientos que unen el feminismo con diversas vertientes del marxismo son muy importantes. Lo que se habla en la obra, que es un caso real que sucede en Rohaba, Syria, un experimento concreto de, para decirlo sencillamente, un Estado autogestivo con base socialista llevado adelante por mujeres en todos sus cargos directivos, por milicias formadas por mujeres, eran cosas bastante inéditas diez o quince años atrás, pero que en este momento tienen una fuerza transformadora. Si bien la obra no trataba de hacer un teatro documental, intentamos tocarlo lateralmente.

**MFM:** Nos contaste que la obra se estrenó primero en Alemania y ahora nos estás contando cómo tu poética está en relación a tu propia historia y a la historia argentina. Me gustaría saber cómo es la recepción de tus obras afuera, si hay algún tipo de adaptación, por ejemplo, cómo son vistas tus obras en los festivales y en los teatros de afuera.

**MP:** Siempre es una curiosidad para mí, porque de hecho nos pasó un poco también medio azarosamente que varias de las últimas obras que hicimos fueron co-producciones con festivales o teatros de afuera. Entonces, o se estrenan afuera o hacemos funciones acá y después en algún teatro en otro país. Trato de no pensar demasiado en eso a la hora de crearlas, como para que no aparezca algo así como “ah, esto no se va a entender afuera, ¿cómo voy a adaptar esto?”. Me parece que eso llevaría a una especie de pátina medio neutra, aséptica e internacional, que no me parece tan interesante. Es cierto que después puede ser complicado. Por ejemplo, ¿qué representa para un alemán la palabra “Puán”? Absolutamente nada, una abstracción absoluta; pero bueno, tengo la sensación de que pasa muchas veces lo mismo cuando vemos una serie que transcurre en *Baltimore* o en no sé dónde, y un poco por asociación, empezamos a darnos cuenta: “bueno, Puán es una universidad argentina que tiene ciertas características”. Evidentemente, hay múltiples

referencias culturales que se van a perder por completo. Creo que hay una captación más general, más poética, de ciertos trazos gruesos. Y también es interesante cómo determinadas cosas, que para nosotros no son tan centrales, adquieren una relevancia distinta haciéndolas afuera. Me he encontrado en charlas con el público o en devoluciones posteriores con gente que descubre cosas que por ahí no estaban tan presentes para mi parte, pero que estaban ahí. O también cómo se interesan por cosas que no son centrales para mí.

**MFM: Quizás con la recepción en Buenos Aires notás diferencias**

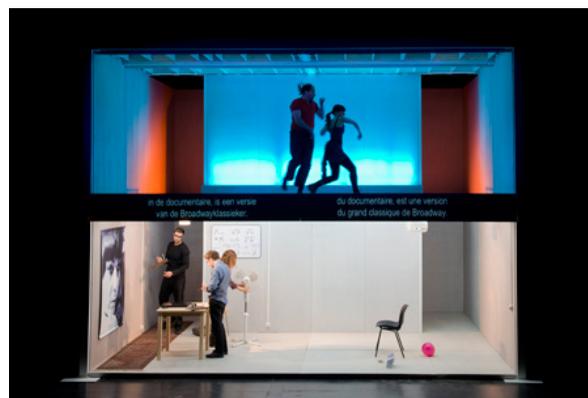
MP: Por un lado, este mundo globalizado genera que las audiencias teatrales no sean tan diferentes como uno supone. Mi fantasía era más esa: va a ser totalmente distinto un público canadiense, otro japonés, uno alemán y uno peruano. Y evidentemente lo son, sobre todo en teatro, porque la influencia de las tradiciones teatrales en la apreciación de lo que vos hacés es tremendamente fuerte. Es decir, te das cuenta de que determinado público se interesan más con algunas poéticas que con otras, en función de la propia historia teatral del lugar. Pero después, dejando eso de lado, es cierto que hay una especie de homogenización del público teatral que tal vez no es tan diferente. Lo que sí cambia muchísimo es lo que decíamos antes: evidentemente, hay determinadas referencias culturales, localismos, que claramente se van a perder. Para Buenos Aires, decir que un personaje es una profesora de Puán ya lo condiciona y connota muy particularmente. Es muy probable que el cincuenta, sesenta por ciento de la sala tenga una imagen mental de ese personaje, sólo por decir que es una profesora de Puán. Eso afuera, claramente, no sucede. Entonces, hay que ver cómo se lee eso en otro contexto cultural.

**MFM: En relación a lo que vos mencionabas que tiene que ver con co-producciones: ¿nos podés contar cómo entendés vos una co-producción? ¿Cómo funciona esa figura de co-producción? Me parece que habilitó al teatro argentino a salir a la escena internacional. ¿Cómo son esos acuerdos? ¿Son acuerdos institucionales? En este caso, hay una co-producción también con el Complejo Teatral de Buenos Aires. ¿Nos podés contar un poco cómo son esas relaciones?**

MP: Es una relación bastante complicada la de las co-producciones, de la producción teatral en general. A ver, nosotros empezamos como un grupo totalmente independiente haciendo obras en el Callejón, en el Camarín,<sup>4</sup> y en teatros pequeños con dos sillas y una mesa, fundamentalmente. En algún momento

empezaron a aparecer ideas, historias, dispositivos escénicos, que eran un poco más grandes y que implicaban que nuestras obras no pudiesen representarse en ese circuito (no podíamos contar con cosas tan sencillas como armar y desarmar la escenografía o necesitábamos procesos de ensayos más largos) y no había ningún tipo de apoyo; sigue sin haberlo acá. Salvo esto, que cada cuatro, cinco años, el Complejo Teatral de Buenos Aires, o alguna otra institución oficial, decida llamar o decida aceptar algún proyecto que nosotros le llevamos. Pero eso es algo realmente esporádico. Y apareció, un poco también por casualidad, esta posibilidad de que algunos festivales o que algunos teatros del exterior –porque empezó a haber una especie de *boom* de festivales de teatro afuera– comenzaran a co-producir nuestros espectáculos. Es toda una larga discusión si es algo interesante o no, cuánto de esto realmente aporta a la cultura local, o no, cuánto beneficia el circuito de festivales a la comunidad teatral local, en fin, eso es un debate largo. Pero empezó a aparecer la posibilidad, para nosotros, de presentar proyectos en estos festivales. Entonces juntando euros de distintos festivales, que en general aportan una suma que para ellos es pequeña, pero que para nosotros es relevante, logramos armar un *combo* que nos permite llamar a actores y pagarles. Para nosotros empezó a ser muy importante que, en algún momento, el trabajo generara plata, que se pudiera vivir, no solamente de eso, pero que sí pudiéramos tener algo de plata para nosotros y para los actores. Nosotros trabajamos en un sistema cooperativo, donde todos cobramos lo mismo. Es una decisión que tomamos hace bastante tiempo y la seguimos manteniendo. Eso significa que el escenógrafo, el actor y el asistente y yo ganamos lo mismo, sea como fuere la obra. Y bueno, eso se consigue armando una especie de *pool* de distintos festivales de afuera, que por ahí ponen 5.000 euros, 7.000 euros. Eso genera una cantidad de plata que nos permite tener una base para poder producir las obras, para poder ensayar. Seguramente no lo cubre todo, pero en el caso de que la obra tenga giras, también genera después un ingreso económico. En el caso de esta obra, por ejemplo, que fuera una co-producción con el Teatro Sarmiento, que es parte del Complejo Teatral de Buenos Aires, generó que el Complejo Teatral pagara los sueldos de los actores durante las funciones. Entonces, eso nos permitió armar una de planificación de un año, donde ese es el compromiso que nosotros tomamos como grupo y con los actores. Durante un año, le damos prioridad a esta obra y sabemos que durante un año vamos a ir a estos festivales y tenemos estas funciones. Y eso genera unas condiciones económicas que nos permiten asumir el compromiso de dedicarle un año a eso.

<sup>4</sup> Se refiere a los teatros Espacio Callejón y El Camarín de las Musas, teatros característicos del circuito teatral independiente.



Cineastas (2013). Fuente: <https://marianopensotti.com>.

**JCP:** Complementando la pregunta, ¿qué pasa con los tiempos, el tiempo de anticipación con el que se confirma que se va a trabajar efectivamente con un teatro afuera y qué pasa con los tiempos de ensayo? Tengo entendido que tenés procesos largos de ensayo afuera, ¿se los puede tener igual? Y en las giras es necesario hacer ciertas adaptaciones, porque me imagino que el espacio escénico en cada lugar varía. Quizás eso no se ve tanto en esta obra en particular, pero en tus obras previas se ven dispositivos escénicos muy grandes que quizás necesitan adaptaciones por visibilidad.

**MP:** Sí, técnicamente muchas veces hay que hacer adaptaciones de las obras a distintos espacios; pasa permanentemente que creás una obra pensando en el Teatro Sarmiento, que tiene determinadas características, y después la terminás haciendo en una sala mucho más grande o mucho más chica. Entonces, hay que adaptar cosas de la luz, de la escenografía, con ciertas limitaciones. Por ejemplo, en *Cineastas* (2013) había una escenografía de dos pisos, en la parte de abajo se contaban las vidas de un grupo de cineastas, mientras que en la parte de arriba se representaban las películas que estos cineastas supuestamente estaban filmando a lo largo de un año.

Claramente, nosotros no podíamos armar una escenografía distinta para cada uno de los festivales, con lo cual, ya sabían los festivales que iban a presentar esta obra que necesitábamos salas de determinadas características. Pero es verdad que cada una de estas salas tenía una disposición diferente para luces y para sonido y esto siempre significa armar una adaptación de las luces, del sonido y de ciertos elementos estéticos, que a veces son más visibles en algunos lugares y en otros menos. Y después, hacer una obra en lugares no hispanoparlantes implica lidiar con subtítulos, que creo que es el mayor problema o particularidad con la que uno tiene que trabajar. Porque, en principio, bueno, esto también es una decisión. Yo

tomé la decisión de que cuando hacemos obras con subtítulos no se traduce todo, se traduce una parte. Se hace como una especie de reducción y simplificación del texto. Primero, porque es absolutamente imposible leer todo; también porque la particularidad de mis obras es que tienen muchísimo texto, y a veces hay una mezcla de narrador en escena con diálogos. Entonces, es muy complejo a veces decidir qué es lo que uno va a escuchar. Si uno tradujera todo ese texto, se volvería aburridísimo, se la pasaría solamente leyendo. Desde el principio, hubo una decisión de reducir un veinte por ciento, incluso un treinta, sacrificando mucho de la poética de la escritura. Pasa que yo dirijo mis propios textos. En esos casos, tengo que hacer un ejercicio de distanciamiento de mí mismo y empezar a pensar que el texto que tengo no funciona para no enamorarme de ese texto y poder cortarlo, aceptando que los actores hagan cambios y así puedo darme cuenta de qué cosas funcionan y qué no. Eso ya es todo un proceso que tiene que ver con el trabajo de dirección. Después, al mostrarlo afuera, hay algo de eso que también es una especie de ejercicio: cómo logro que esta obra tenga algo, lo más parecido posible a lo que yo quiero que tenga y no esté basada en leer un texto. Y claramente, también eso lleva a generar dispositivos visuales donde el texto, la palabra escrita, esté incorporado dentro de la obra.

*Cineastas* fue uno de los ejemplos más felices, porque logramos poner los subtítulos justo entre un espacio y otro, entonces te quedaba como si fuera un subtítulo de una película en la parte de arriba; y algo muy presente en la parte de abajo. A mí me pasa además que el uso de la palabra escrita en teatro me gusta, genera algo que me resulta atractivo. Hay algo de esta disociación entre representación y narración que permite el texto proyectado, que a mí me resulta muy interesante. Justo estas imágenes que estamos



*La marea* (2005/2011). Fotos: <https://marianopensotti.com>.

viendo son de una vieja obra, *La marea* (2005), que fue la primera vez que nosotros hicimos una intervención en un espacio público.

Básicamente, era una obra que se representaba en una calle real, donde había nueve escenas de la vida cotidiana en distintos lugares de la calle. El espectador iba circulando de un lugar a otro como un *voyeur* de vidas ajenas. Lo que ibas viendo era actores representando momentos de la vida cotidiana en una calle; a la vez, había proyección de texto que te iba contando las historias de esos personajes, como si estuviéramos subtitulando la realidad: ese era un poco el concepto. De hecho, esta obra surgió como una idea casi técnica de qué pasaba si proyectábamos textos, haciendo visibles las historias que permanecen ocultas en un espacio público. O qué pasaba si tratábamos de reproducir eso que hacemos todos cuando estamos en un espacio público y empezamos a mirar a alguien que no conocemos y tratamos de imaginarnos cómo es la vida de esa persona, qué está haciendo ahí, en qué está pensando. Ese era un poco el punto de partida de esta obra y ahí apareció esta idea de “bueno, tengamos como una serie de escenas sobre viñetas de la vida cotidiana con texto proyectados”. Eso me permitió escribir de una forma muchísimo más literaria que lo que yo venía escribiendo previamente en mis obras de teatro, porque claramente no había diálogos. Había relatos, monólogos interiores; se contaba muchas veces el futuro de los personajes y no el presente; se contaba lo que estaban pensando dos personajes al mismo tiempo. Lo cuento porque hacer un mecanismo tan simple, un procedimiento tan sencillo, después me posibilitó escribir obras de sala donde ese procedimiento narrativo, esa idea de un texto muy literario en boca de los personajes también funcionaba de otra manera. Por ejemplo, *El pasado es un animal grotesco* (2010) es una obra que contaba básicamente la vida de cuatro personajes a lo largo de diez años, donde

había una mezcla de narración en vivo con acción, de representación de escenas con este narrador en vivo, que salió justamente de haber hecho primero *La marea*. Era como una forma de tratar de llevar los textos proyectados a escena. Toda esta digresión, en realidad, para decir que los subtítulos, la palabra escrita, lo literario en el teatro, es algo que me gusta. Pero no deja de ser una problemática técnica muy compleja de resolver en todas las obras argentinas que se hacen en países donde no se habla español.

**JCP:** Aprovecho que mencionaste *La marea*: me parecen muy interesantes estos trabajos que no se realizan en salas teatrales, sino en formato de instalación, más cercanos a la performance. Allí es donde el espectador tiene un rol más activo físicamente, como pasaba en *La marea*, en la que un transeúnte cualquiera podía encontrarse con la obra, o como pasa en obras como *A veces creo que te veo* (2015). Contanos un poco sobre este tipo de obras, que hacías en paralelo a las obras de sala, y si piensas volver a este formato en el futuro.  
**MP:** Sí, empezó a pasar alrededor del 2004-2005. Me acuerdo que tenía cierta necesidad de empezar a explorar, de hacer obras que fueran en el espacio público. Creo que fue un poco como coletazo del 2001-2002, donde yo sentía que lo que estaba pasando en la calle era claramente más interesante que lo que nosotros estábamos produciendo en el teatro. Entonces, había –es una simplificación–, cierta necesidad de ver de qué manera nuestra ficción podía transformar ciertas cosas de la realidad, y también qué cosas de la realidad podían transformar nuestras ficciones. Creo que corrió en paralelo con el auge de lo real en escena, del *Biodrama*, del teatro documental, donde estaba este intento de traer lo real a escena, y a mí me salía un poco la dirección contraria. Qué pasa si llevamos nuestra ficción a los espacios públicos; de qué manera estamos transformando la percepción de una realidad de un espacio público a través de poner ciertas situaciones ficcionales en esos espacios; y también de qué manera esa realidad transforma lo que nosotros pensamos. La primera obra que hicimos fue ésta, *La marea*, donde distintas situaciones eran representadas en una calle. Estaba muy inspirada por este libro de Perec, *La vida instrucciones de uso*, donde hace mucha descripción objetivista del mundo, imaginándose que agarra un edificio, le saca el frente y todo lo que está oculto, de , es visible. Es una descripción muy detallada de la vida de los personajes de ese edificio parisino, contando siempre su momento presente, pero disparando a partir de ahí hacia el pasado, el futuro, hacia otras vidas posibles y hacia las ficciones que construyen también esos personajes. Ese fue un poco el punto de partida de nuestras intervenciones en espacios públicos: cierto deseo de trabajar con



A veces creo que te veo (2010). Fotos: <https://marianopensotti.com>.



La marea (2005/2011). Fotos: <https://marianopensotti.com>.

el espacio real, pero también cierto deseo de hacer visibles todas las historias que pueden permanecer ocultas en un espacio público. Concretamente, en *La marea* era un poco eso, como si uno fuera un voyeur que pudiera ver las vidas que hay en una calle, en una calle real. Empezar a ver también con otros ojos la realidad. En ese sentido, si bien la obra no era abiertamente participativa, porque había una clara separación entre los espectadores y las escenas que se representaban, el público terminaba siendo muy activo, porque pasaban permanentemente cosas y se empezaba a preguntar cuáles eran los actores y cuáles los espectadores. De hecho, cuando hicimos *La marea* en Buenos Aires, hubo un momento donde, a lado de la parejita que se está besando, apareció un repartidor de pizza bastante excéntrico con un afro muy llamativo y mientras estaba ahí, un grupo de gente se formó a su alrededor esperando que aparecieran los subtítulos.

Después, esa misma noche hubo un grupito, una bandita punk, que se sentó a tomar cerveza en una

esquina y a los dos segundos había diez personas mirándolos, pensando que eran parte de la obra. Había otra escena que era un accidente de moto; nos pasó en un par de ciudades, cuando lo hicimos afuera, que la gente llamaba a las ambulancias, porque pensaban que era un accidente real. Entonces, había algo de borrar un poco este límite entre ficción y realidad, algo de problematizar también qué significaba poner ficción en un espacio público y cómo la percepción de la ficción cambiaba por verla en este espacio; cómo nosotros cambiábamos nuestra percepción de lugares, que vimos millones de veces, a partir de poner ficción en esos lugares. Después hicimos un poco un procedimiento distinto con esta obra que mencionabas *A veces creo que te veo*: se hizo en estaciones de trenes y de subtes. Había un grupo de cuatro escritores que lo que hacían era escribir historias en vivo sobre las personas que estaban viendo.

O sea que el procedimiento era el mismo que en *La marea*: se trataba de proyectar subtítulos sobre las



Hoy es el día (2015). Fotos: <https://marianopensotti.com>.

personas. Pero, en lugar de trabajar con actores, en lugar de tener situaciones armadas, pre-escritas, acá se trabajaba con la improvisación y los escritores tenían las computadoras conectadas a un proyector. Entonces iban escribiendo en vivo. La consigna siempre era que partieran de una descripción objetiva: hay una mujer parada en el andén de enfrente vestida de rojo, tiene un paraguas en la mano. Y a partir de ahí que inventaran una ficción sobre esa persona. Está esperando a su madre para decirle que siempre la odió, etc. Un poco condicionados también por el breve tiempo que esa persona se iba a quedar en la estación, hasta que llegara el subte o el tren y se fuera. Tenía también otra implicancia que era hacer visible algo del control que hay en los espacios públicos. En este caso, los escritores funcionaban un poco como si fueran cámaras de vigilancia literarias. Claramente estaban haciendo una observación sobre lo que los rodeaba. Generaban una especie de archivo, de historia sobre un espacio público, de alguna forma. Ellos estaban como dos o tres horas escribiendo sin parar en ese lugar y se trataba de agotar todas las historias posibles que podía haber en ese rincón de la ciudad. Pero, a la vez, había algo invasivo, había algo de observación; por eso, también la idea de elegir una estación de tren, una estación de subte, que son lugares con muchísimas cámaras de vigilancia en los últimos tiempos, y ver qué pasaba con las personas también cuando se encontraban con una especie de espejo ficcional de ellas mismas; porque lo que sucedía todo el tiempo era esto. Mi momento favorito de la obra era cuando alguien se daba cuenta que había un público que lo estaba mirando, se daba vuelta y se encontraba con una pantalla que decía: “Hay un flaco con una camisa a cuadros, que está pensando que se va a tirar a las vías del subte”. Y vos empezabas a encontrarte con una especie de retrato ficcional de vos mismo, construido en el momento por un

grupo de escritores. Se generaban historias bastante divertidas sobre la gente. Digamos que siempre hubo como una necesidad como grupo de tratar de generar alguna intervención en un espacio así después de una obra de sala. Nosotros, además de estas dos obras, hicimos instalaciones, trabajamos con maquetas, en colaboración con otros grupos. Siempre hay alguna necesidad que surge de explorar nuevos procedimientos, nuevos dispositivos; tratar de encontrar formas de contar historias que no podemos contar de otra manera. La verdad es que el teatro, en ese sentido, es un lenguaje que, si uno se descuida, termina siendo extremadamente conservador y estandarizado. Entonces, para nosotros es una necesidad tratar de encontrar formas de correr de lo que venimos haciendo o encontrar relaciones posibles. Y de hecho, bueno, esto que contaba antes, la simple idea de hacer una obra con proyecciones de subtítulos sobre personajes en vivo. De hecho, me hizo cambiar la forma de escritura, porque hasta esta simple cuestión de escribir en un formato de subtítulos para proyectar sobre la gente, implica que no puedes escribir una frase a lo Proust que tiene cuatrocientas palabras, tenés que escribir más como un *haiku*. Y eso empezó a generar también una poética, una rítmica y una forma de escribir que yo no tenía antes, por una idea vinculada a una obra que no era una obra de sala.

Ahora de hecho estamos empezando a preparar una obra nueva, que va a ser una especie de versión de eso que estás mostrando. Esta era una obra con maquetas, una especie de ciudad en miniatura que hicimos hace un par de años. Una idea muy sencilla: eran como cien casitas y en cada una había un cartel de publicidad grande, una *billboard*, arriba de cada uno de los techos; y en esos techos se contaba, con un lenguaje publicitario, las vidas de las personas que habitaban esas casitas. Ahora estamos empezando a armar una obra donde vamos a tratar de construir algo de esto, pero en grande. O sea, vamos a tratar de armar quince casitas, donde se van a contar la historia de un pueblo, y estas quince casitas van estar habitadas por actores. Y a través de las vidas de estos personajes se va a tratar de contar la vida de un pueblo. Esto va a ser en una especie de galpón muy grande. Estamos construyendo la historia ficcional de un pueblo en Misiones. Hace rato que nosotros venimos investigando sobre dos casos. En principio sobre la idea de las *companytowns*. Las *companytowns* son estos pueblos que fueron armados por compañías privadas, que es algo que era muy común en el siglo XIX. Cadbury en Inglaterra, por ejemplo, tenía la fábrica de chocolates y, alrededor, armaba un pueblito para que vivieran sus empleados. Quilmes había armado una cervecería, y alrededor armaba

casitas para que vivieran sus obreros y su personal jerárquico. Era como una especie de utopía capitalista, donde un patrón bueno garantizaba condiciones de vida digna para sus empleados. Eso después cayó bastante en desuso y ahora, en los últimos años, hay como una especie de moda donde, por ejemplo, las nuevas compañías tecnológicas *Facebook*, *Google*, están construyendo *companytowns*. Por un lado, *companytowns* muy *cancheras*, muy *hipsters* en California, donde tienen ciudades mega-tecnologizadas para que trabajen sus empleados. Tienen como ciudades verdes donde les dan vegetales orgánicos gratis, educación para sus hijos, bicicletas. Todo con energía solar y esas mismas compañías generan *companytowns* de explotación absoluta en China y en México, donde tienen sus líneas de montaje. Donde hacen las computadoras, los *iphones*, etc. Entonces, a mí me empezó a parecer muy interesante esto de cómo una misma compañía genera un pueblito idílico capitalista en *Silicon Valley* y un pueblito de una explotación abyecta en Corea o en Tailandia. Y empezamos a investigar y descubrimos un caso: el de Fordlandia. Fordlandia fue un pueblo que Ford fundó en medio de la selva amazónica en 1940, con la idea de armar una plantación de caucho; era como una especie de proyecto medio Fitzcarraldo, donde el empresario compró un montón de tierras en el Amazonas y decidió fundar un pueblo privado que, además, era la reproducción de un pueblito norteamericano. De hecho, llevó por barco las casas de Estados Unidos. Armó como una especie de pueblito del medio oeste americano en medio del Amazonas. El pueblito fue un fracaso total; se murió la mitad de la población. Todavía quedan restos y hay un par de documentales dando vueltas por *Youtube*, que si los enganchan son geniales, porque cuentan la historia de gente que todavía vive en ese pueblito abandonado en medio de la selva, donde todavía se ven los rastros de lo que fue este delirio fordista. Y a partir de ahí se me ocurrió armar una historia y eso es lo que estoy escribiendo en este momento.

**JCP: ¿Y ese proyecto lo vas a hacer acá?**

MP: No, ese proyecto se va a hacer primero en un festival afuera y no sabemos si lo vamos a poder hacer acá: es un proyecto medio grande, medio caro, que está en etapa de producción en este momento. Tiene además características medio particulares, porque se va a hacer en un Festival en Alemania, que se hace en viejas fábricas abandonadas de una región que tenía algo de estas características, donde muchos de los pueblos que se fundaron estaban asociados a grandes compañías mineras de acero, que funcionaron hasta la década del 70 y del 80 y que después tendieron a desaparecer.

**Preguntas del público**

**P: ¿Por qué elegís el teatro para contar historias?**

MP: En realidad, elegí el teatro de forma medio casual, honestamente. Yo estudié cine primero y mi idea era hacer películas. En el momento en que estudié cine era extremadamente difícil hacer películas. Entonces, en algún , la elección del teatro apareció como lo inmediato. Lo digo porque hay una especie de tendencia a romantizar las elecciones personales y me parece que muchas veces las elecciones surgen por eso. Empecé a hacer teatro, porque era mucho más barato que hacer cine. Obviamente, después los motivos se convirtieron en algo totalmente distinto. Después me empezó a interesar muchísimo más la poética particular del teatro, la posibilidad de contar una variedad de historias con una multiplicidad de procedimientos y formatos que tiene el teatro, que no tienen otras disciplinas. Empecé a darme cuenta de que una de las cosas que más me interesaba era el hecho en vivo, porque muchas de mis obras tienen que ver con la idea del paso del tiempo. Y hay algo de hacer presente el paso del tiempo con un hecho efímero, como es el teatro, que me parece muy interesante. Otro de los tópicos que aparecen reiteradamente en mis obras tiene que ver con la idea del relato y de cómo modificamos nosotros todo el tiempo el pasado y las cosas que vivimos a partir de cómo las narramos. Me parece que, en ese sentido, el teatro es bastante imbatible, porque además genera permanentemente eso: termina una obra de teatro y no hay más nada. Está todo el material teórico que podemos producir; están los videos, las fotografías, pero no está el teatro. Está el texto, pero no está la obra. Entonces, hay algo de eso que es puro relato, pura memoria, es pura experiencia. Poniéndome sí un poco más romántico, hay algo de esta situación de que la obra sea distinta cada noche, que para mí tiene una particularidad y algo increíble que no sucede en otras disciplinas. Y también me parece que el teatro, por su característica bastarda, por ser tan omnívoro, por nutrirse permanentemente de otras disciplinas, permite una inmediatez tanto narrativa como de vínculo con problemáticas sociales y políticas que no tienen otras disciplinas. En ese sentido, creo que el teatro, o por lo menos el teatro que me interesa a mí, sigue siendo un teatro que trabaja bastante en los bordes, donde tiene un montón de las artes visuales, de la literatura, de la música, de problemas de índole política o filosófica. Y que el teatro puede robarlos, masticarlos y regurgitarlos para producir otra cosa de una forma que no me imagino en otra disciplina.

**P: Describiste tu trabajo de creación y de ejes de pensamiento sumamente dinámicos, que son muy coherentes entre sí, pero que son amplios. Y después**

**cómo eso empieza a tomar forma en la obra una vez que vas a los ensayos con los actores. Mi pregunta es en relación al trabajo con los actores, si también tenés estructurado el trabajo con ellos así. Me da un poco la sensación de que todo tu trabajo es muy dinámico por un lado, y es muy concreto por el otro.**

MP: Es una buena pregunta, porque pasa algo de lo que vos decís. En general, los procesos son bastante caóticos: pasa mucho por acumular material, pero no sólo material teórico; también historias que van apareciendo, ideas de personajes que no tengo la menor idea de para qué van a ser y que, en algún momento, terminan confluyendo con algo. O empiezo a descubrir que hay ciertas cosas que se asocian, se reflejan mutuamente y eso empieza a generar una dramaturgia. Yo suelo llegar al inicio de los ensayos con el texto totalmente escrito y con una idea de trabajo, pero también porque yo, en general, soy muy malo improvisando en el momento y soy, creo, un poco mejor planificando. Ahora, dicho esto, después los ensayos son tremendamente abiertos: trato de que los actores participen mucho, de que los actores cambien los textos, que los digan de la forma que a ellos les suene bien, que los cuestionen desde un lugar narrativo, pero también desde un lugar más conceptual. Pero ahora que lo pienso, soy bastante pragmático a la hora de trabajar también con los actores. En el sentido de que, como decía antes, que no hago mucho trabajo de mesa previo, en cambio trato de llevar material complementario si la escena lo requiere o si aparece una pregunta de un actor; trato de tener una planificación. Si sé que la obra va a tener sesenta y cinco escenas y tengo cuatro meses para ensayar, trato de ver cuántas escenas voy a ensayar por semana. Soy muy estructurado en ese sentido, lo cual no digo que sea algo bueno, al contrario. Hay veces que me digo “debería tener más libertad, más oxígeno para que pase lo inesperado”, pero, en general, a mí no me funciona, me trae más angustia que otra cosa. También tiendo a trabajar con actores que conozco muchísimo. Esa también es una realidad; o repito actores con los que ya trabajé, o trabajo con actores que admiro. Entonces, hay algo de mucha confianza también en lo que va a producir ese actor. Y creo que tuve la suerte de que los actores me han salvado en los momentos precisos. Y si algo descubrí dirigiendo, es que hay que ser capaz de ver lo que hay, no lo que uno quiere que haya. Me parece que ese es un poco el ajuste de la mirada que uno tiene que hacer como director, sobre todo cuando escribes los textos de las obras, porque hay una tendencia como director a pensar que está ahí, porque vos te lo imaginás, pero no está. Hay que armarlo, no está pasando. Te parece que es divertidísimo y es un plomazo; te parece que tiene un ritmo bárbaro y no lo tiene; te parece que es clarísimo y no se entiende;

te parece que es muy críptico y es muy simple. Entonces, necesitás que los actores, o que la gente sentada a lado tuyo, te diga “che, no va”. Y tenés que saber cuándo escuchar eso.

**P: ¿Escribís pensando en los actores que vas a tener, o escribís y después consultás a los actores?**

MP: Mirá, es variable. En general, tiendo a tener como imágenes de actores en la cabeza con los que me gustaría trabajar, pero después muchas veces pasa que no pueden. Hubo una época que trabajé con algunos actores que ya conozco mucho. Por ejemplo, una época hice varias obras con Juan Minujín. Somos muy amigos; entonces, conozco cómo habla, conozco como actúa y me resultaba muy fácil escribir para él. Pero es complejo, porque muchas veces te pasa también que escribís para tal actor y dos semanas antes le sale una película y ya no podés hacerla con él. Entonces empecé a darme cuenta de que no conviene tanto escribir con un actor tan específico en la cabeza.

**P: ¿Tenés otros teatristas que tomes como referentes, ya sean maestros, u otra gente de la escena local o internacional que esté produciendo ahora y a vos te interese?**

MP: Me influyen mucho mis contemporáneos locales, honestamente. Recuerdo que cuando empecé a hacer obras, me influían mucho algunas obras del Periférico de Objetos y de Daniel Veronese cuando hacía obras de teatro independiente. Ahora me resulta muy estimulante e inspirador ver las obras de Lola Arias, El Grupo Krapp, Luciana Acuña, Luis Biasotto, las obras de Mariana Chaud; seguro que me voy a olvidar muchas de personas. Federico León es alguien que me gusta muchísimo lo que hace. Sí, te diría que me resulta muy estimulante ver lo que hacen la gente de mi generación. Detesto cuando voy a ver una obra con alguna idea genial y me digo “por qué no se me ocurrió a mí y se le ocurrió a él o ella”. Lo detesto, me genera una envidia espantosa. Eso también hace que vuelva a casa con ganas de hacer otra cosa. Sí, en concreto, todos los que mencioné comparten cierta característica, no abrevan tanto en la tradición histórica del teatro, sino que venimos también de *backgrounds* bastante heterogéneos. De gente que viene por ahí de la literatura, del cine, de la danza. Y el teatro llegó también de una forma más azarosa a sus vidas y no somos necesariamente tan respetuosos de cierta tradición textual del teatro argentino. Pero no sé, digo esto y por ahí sí lo somos y yo no me doy cuenta. Siempre es un poco difícil, cuando estás haciendo algo, ser consciente de qué cosas te están influyendo. Pero siempre me pasa eso, que me influyen más que nada las obras que se hacen en Argentina, que hace gente que conozco y que me siguen sorprendiendo las cosas que hacen.

**P: ¿Y referentes de otras disciplinas?**

MP: Sí, básicamente siempre hay referencias de la literatura y el cine en mis obras. De la literatura del siglo XIX, porque en algún momento me empezaron a interesar ciertos procedimientos de los grandes novelones que trataban de ser más grandes que la vida y contaban una multitud de personajes y peripecias, a los que les pasaban cosas y que, además, estaban muchas veces vinculados con procesos políticos y sociales de la época. No sé, novelas de Tolstoi, de Stendall, donde muchas veces el fondo de las historias eran sucesos políticos de cuatro o cinco años antes y a la vez historias absolutamente inventadas que muchas veces incorporaban lo autobiográfico de los autores, pero no de una forma obvia. Hay algo de eso que para mí es un influjo muy grande. Y, después, algo que está un poco en las antípodas, que es el cine de la *nouvelle vague* francesa. Siempre hubo algo, para mí, muy fundacional vinculado a las películas de Godard, de Resnais, de todo ese cine que a mí me marcó mucho y me doy cuenta de que en muchas de mis obras terminó apareciendo. A veces, tengo la sensación de que mis obras son como películas imposibles de filmar, películas muy largas y caras de filmar a nivel de la historia y a nivel de los procedimientos escénicos. Por ahí aparece un largo *travelling* y para eso usamos una calesita que gira todo el tiempo; o la pantalla dividida -el *Split screen*-, que es algo muy clásico del cine de los 70, y usamos un espacio dividido en dos; o la voz en *off* con un narrador en escena, que de alguna forma es una voz en *off*, pero hecha ahí, en vivo. O sea, procedimientos muy básicos del cine tratando de aplicarlos a algo extremadamente teatral.

**P: ¿Cómo es el vínculo con el trabajo de Mariana Tirante? ¿Sus dispositivos escénicos surgen cuando escribís o durante los ensayos como experimentación?**

MP: El vínculo con Mariana es fundamental; realmente es la persona con quien más hablo de las obras. En general, siempre empiezan con algo tremendamente embrionario, como: “tengo ganas de hacer una obra que tenga que ver con la revolución rusa”. No tengo la menor idea de qué vamos a contar; no tengo la menor idea de cómo lo vamos a hacer escénicamente. Y, después, empieza un proceso medio en paralelo, donde yo voy pensando las historias, voy pensando qué se me ocurre escénicamente, y Mariana va proponiendo cosas que tienen que ver con dispositivos escénicos, que tienen que ver con procedimientos visuales. A nosotros nos gusta pensar los dispositivos escénicos no tanto como escenografías, no tanto como representaciones realistas de un ámbito, sino más como máquinas de contar, como máquinas que generan la posibilidad de contar historias que, de otra forma, serían muy difícil de contar. Y que también ponen al actor en problemas,

porque si vos tenés que actuar en una calesita que está girando todo el tiempo, que tiene paredes que se te vienen encima, eso te genera una problemática como actor, no estás tan cómodo en escena. Tenés un tiempo acotado, tenés una relación con ese dispositivo escénico. En principio, parecería que puede ser como una restricción, pero nosotros tenemos la sensación de que es lo contrario, que es algo liberador, que una vez que el actor encuentra la forma de actuar dentro de ese dispositivo, dentro de ese sistema escénico, puede producir cosas con su cuerpo, puede producir cosas con su actuación, que no podría producir de otra manera. No estoy diciendo que funcione para todos, pero a nosotros nos sirve para pensar también otros dispositivos escénicos que muchas veces tratamos de pensarlos casi como si fueran instalaciones independientes de la obra de teatro, como si tuvieran un sentido y una carga simbólica, más allá de lo que estamos viendo.

**P: Me llamó la atención la diversidad de proyectos, la escala global y local, además, esa combinación de lo caótico y lo colectivo. ¿Hay en todo eso una estructura, una metodología que finalmente organice todo eso?**

MP: Creo que todo el grupo tiene de las dos cosas: con el tiempo aprendemos a ser bastante caóticos en la generación de ideas, pero a la vez muy pragmáticos a la hora de trabajar con planificaciones muy estrictas. Las obras que hacemos nosotros, en general, parten ya sabiendo una fecha de estreno. Eso también es una diferencia: vos podés empezar a ensayar, a juntarte con amigos actores y no saber muy bien para cuándo va a ser esto, para dónde. Yo lo he hecho muchas veces en el pasado, per nosotros, a partir de determinado momento, nos empezó a funcionar más decir: “ok, nos empezamos a juntar ahora, pero la obra se estrena en marzo del 2019 sí o sí”. Entonces, eso también genera una fecha límite y genera la necesidad de que eso se vaya estructurando y se vaya ordenando de alguna manera. En ese sentido, creo que todos en el grupo somos muy *cablé a tierra*, lo cual no significa que después el último mes o los últimos veinte días antes del estreno, estemos en la situación de querer matarnos, de sentir que no llegamos, de todo va a ser un horror, de que nos van a tirar tomates, etc. Pero eso también es parte del folclore de la creación del hecho escénico. Y después, bueno, esto que vos preguntabas en relación a los festivales europeos, la clase media y lo de Misiones. Claramente, para nosotros, si bien trabajamos muchas veces con financiaciones o con festivales europeos, sabemos también que no siempre vamos a ir a satisfacer las expectativas de esos festivales. Está claro que muchas veces los festivales europeos tienen como una imagen preconcebida de lo que es América Latina, y muchas veces tienen una imagen preconcebida de lo que es el teatro latinoamericano. Y nosotros

tratamos de no entrar en esa fantasía. Es complejo, porque a la vez somos conscientes de lo que decía al principio: sabemos desde el día uno que nuestra obra se va a estrenar en Alemania antes que acá. Me parece que, para todos los que hacemos teatro, el público es un problema. Es un problema con el que, te guste o no, vas a tener que lidiar. Honestamente, a mí me interesa que haya un público que lo vea, aunque tampoco tuve

nunca una preocupación desmedida de que mis obras le gustaran a la mayor cantidad de gente, o le gustaran a todo el mundo. Me parece que ahí hay una especie de discusión permanente con uno mismo o con el grupo, sobre cuáles son los deseos, las expectativas de lo que lo hacemos y de los que vienen a vernos, de los que la financian, etc.