



Conversaciones con Marcelo Mininno, sobre *Golpe de aire*.

Sabrina Gilardenghi

(Universidad de Buenos Aires)

Rosario Lucesole Cimino

(Universidad de Buenos Aires)

Marcelo Mininno, es actor, dramaturgo y director teatral. Luego de su éxito con *Lote 77* (2008), se embarcó en el trabajo con *Golpe de Aire* que estrenó el 25 de febrero de 2012 en el Teatro Sarmiento, del Complejo Teatral de Buenos Aires. En esta entrevista nos cuenta cómo fue el proceso y algunas de sus ideas sobre el quehacer teatral.



En foto: Marcelo Mininno

Autor: PabloMorgavi

Marcelo Mininno nos cuenta sobre su trabajo como dramaturgo:

- Para hacer *Lote* estuvimos trabajando durante un año con experimentación, después yo escribí la obra. Fue un año de trabajo y estuvimos con *Lote* cuatro años en cartel. Durante los últimos dos años, mientras estábamos haciéndola, convoqué a los actores y empezamos a ensayar *Golpe de aire*. En ese momento, el equipo de trabajo eran los actores, Andrés D'Adamo, Lautaro Delgado, Silvia Oleksikiw, Germán Rodríguez, Raquel Sokolowicz, y la asistente de dirección, Carolina Mas, que también hace el vestuario. Entonces, lo único que tenía eran un par de voces,



por no llamarlas personajes, ni siquiera estaban tan acabados. Estas voces enunciaban una necesidad de escapar de la ciudad, de reencontrarse consigo mismas, en un lugar de playa. Eran voces muy perdidas, que delineaban el imaginario de algún personaje, que el actor debía completar. En mi discurso existía una tal Cielo [personaje que encarna Silvia Oleksikiw], que se compraba un auto y salía a probarlo a la ruta, pero, en esa primera voz, ella tenía un novio, luego con el imaginario de Silvia, el trabajo en el espacio, algo de esa voz quedó, pero ya no existe el novio, se produce un accidente, pero es otro accidente. El espacio fue importante, empezamos a probar disposiciones, vinculaciones posibles que se despegaban del trabajo. Fueron seis meses de probar y de jugar muchísimo con esas voces. Como punto de partida tengo preguntas, un cosquilleo que me lleva a preguntarme algo y ni siquiera tengo tan acabada esa pregunta. Hay algo, un olor, una sensación, una intuición que me moviliza, me inquieta y esta inquietud intento trasladarla a los actores. Es así como ese traslado, a otra persona, genera un encuentro no direccionado; esto que me pasa a mí puedo trasladarlo y ver que implica para el otro. De eso va a resultar mi pregunta, la tuya y las que juntos podamos llegar a tener. Durante los primeros tiempos de trabajo, no suelo recortar demasiado, dejo que las cosas empiecen a explotar en esa situación. Con los actores, intento combinar lo que me pasa a mí con esas palabras, con esas imágenes, con lo que les pasa a ellos, lo que ellos me devuelven con su material de trabajo. A veces, lo que el actor devuelve es mucho más rico que lo que yo le propuse y esto me genera una cantidad de preguntas. Por eso, digo que durante los primeros seis meses, los encuentros fueron de mucho disfrute, todo era material posible. Después tuve que decir, con todo lo que tenía, que iba a hacer, cuál era el recorte y por donde iba a ir la dirección.

R.L.- ¿Cómo hiciste el registro de los primeros seis meses de trabajo?

M.M.- Con la asistente de dirección tomamos un registro por escrito; algunas veces sacamos fotos y otras veces grabamos algún ensayo. Aquello que se desarrolló en el espacio no es literal de lo que quedó en la obra, funcionó como disparador de algo que luego escribí. Cuando aparece el texto, el trabajo tiene que ver con



rescatar cosas que ya están transitadas, que no significa hacerlo tal cual, sino actualizar algo que ya se probó.

S.G.- Es diferente tratar de recuperar algo que surge de lo espontáneo...

M.M.- Tal cual, eso es todo un trabajo, es el gran problema del teatro; cómo hacer decir aquello que ya se dijo... Concretamente lo que hacíamos, a partir de estas situaciones posibles y de estas voces era imaginar encuentros posibles entre estos personajes. Yo tenía la idea de un cumpleaños, jugábamos con globos, además quería unir estas voces y la vida personal de los actores y hablábamos de sus árboles genealógicos y las ausencias que cada uno tenía. Me es difícil explicar un proceso tan largo, pero tenía claro que quería atravesar la vulnerabilidad, cada cosa que ellos muestran, nos expone a nosotros como seres humanos.

S.G.- Eso se nota. Nos interesa la relación que aparece entre la construcción de la obra y lo que narra, su contenido.

M.M.- El encuentro con los actores consistió en esta búsqueda, que parte de la vulnerabilidad. La forma fue surgiendo de cómo contábamos aquello que contábamos. En *Lote...* estuvimos investigando; un día me alejé, estuve dos meses en casa pensando como ordenar el material. Pero acá no, cada dos semanas mientras experimentábamos, les presentaba un material a los actores y, sobre eso, volvíamos a trabajar, entonces era mucha incertidumbre, porque la obra se iba armando.

R.L. – Se reescribía, como en la historia...

M.M.- Algo de eso creo que se tradujo en este relato fragmentado, roto en el espacio, con dos tiempos a la vez, compuesto, constantemente trabajando la teatralidad, la literalidad.



R.L.- De alguna manera, la estructura de la obra da cuenta de lo que se está contando. Si bien en *Lote...* también estaban estos recursos como la fragmentación, en ésta el uso es diferente.

M.M.- A mí esta obra me obligó a tocar lugares muy fuertes, y me transformó como persona. Luego, si eso se trasladó al espectador, buenísimo y si no uno de todos modos ya está satisfecho.

S.G.- ¿Por qué este tema?

M.M.- Es sobre algo irreparable, más allá de que no se me murió un hijo. Todo el mundo tiene algún dolor que siente que es irreparable. Me parece que aquel dolor que yo quería desprender tiene que ver con ese dolor, no tanto con la muerte pero sí con algo, como espacios, en los que aquello que uno quería construir ya estaba acabado. Quiero decir, aquello que me ilusionó o imaginé para mi vida, pertenecía más al plano de la ilusión y no tanto al territorio de lo real. Creo que dentro de la obra, más allá de que comparto que es un tema terrible, a mí me funciona como anecdótico, si me puedo separar y desprender las fibras emocionales que tengo para con el material, se que podría haber sido cualquier otra historia en la que aquellas personas necesitan reconstruir algunas cosas del pasado para poder soportar su presente. Cada cual tiene su propia versión y algunos de ellos se agarran de un mundo más ilusorio porque evidentemente en esta obsesión que tienen encuentran su salvación, que yo creo equivocada. Hay un dejo en el material, creo que insinuado, la idea es: si no puedo trabajar el hubiera, (el protagonista, trata todo el tiempo, de invitar a la reflexión) de si no puedo ir hacia atrás, entonces puedo ir hacia adelante. Estos hechos obligan a repensar, hay un texto de la obra que me encanta que dice "ya no soy ese que soy" y le habla a su pasado, nosotros somos lo que fuimos y lo que vamos a ser. Hay algo que evidentemente pienso raro con respecto al tiempo y el espacio. Hay lugares también, de mucha ironía, un juego sobre la creación; el hijo también aparece como la creación más íntima que uno puede tener, pero para los que no tenemos hijos, también la creación es la literaria, la creación artística. Hay un juego irónico,



en varios sentidos, el escritor cuando empieza a escribir empieza a nombrar a los personajes como en las tragedias griegas, por aquellas acciones que hace. Además podemos unir esto con que al hijo nunca se lo ve, el hecho trágico se cuenta, como los coreutas, no vemos el accidente.

R.L.- En la obra hay un artista, un escritor y todo el tiempo se genera una tensión entre la idea de realidad (del artista) y la ficción (que crea). Por un lado, tenemos un personaje que vuelve a reescribir su historia, pero la obra ronda sobre la imposibilidad de decir, o crear, aquello que se pretende.

M.M.- A mí me parece también que hay una reflexión sobre la teatralidad muy importante. Recién decía que hay una realidad y él crea una ficción sobre la realidad. Pero esa realidad primera también es ficción. Podría decir esta realidad, que es la imagen que de lo que sucedió, una foto por ejemplo, en realidad no es así, y sobre eso puedo empezar a dibujar otra realidad. Es un trabajo sobre el que no puedo explicar exactamente lo que siento. Para que nosotros podamos creer que alguien esta volviendo a revisar un hecho y tratar de modificarlo tenemos, como actores, primero hacerles creer y creernos una mentira de una manera, para que todos después vean la mentira cambiada y digan "no, es mentira, no sucedió así". Pero eso es mentira también, pero, bueno... eso es el teatro.

R.L. ¿Por qué elegiste el contexto del año 2001?

M.M.- Al principio sentía que en algún lado tenía que ubicarlo temporalmente, porque si no era un delirio. El mismo material me dio la posibilidad de ubicarlo en algún lugar. Me pareció que en el 2001 nos encontraba muy desnudos ante el otro. Abiertos mirándonos. No se sabía lo que iba a pasar, qué presidente teníamos. Nos mirábamos desnudos, con incertidumbre, que me parece que los personajes tienen. Además hay algo político, mi mirada lo tenía. Si bien la obra plantea la necesidad de rescribir una creación, hubo después del 2001 las caídas de algunas ilusiones, de vivir en un país ilusorio. Con esa caída también surge la necesidad de reescribir un país. Eso me parecía como metáfora...

S.G.- Como partir del caos...

M.M.- Sí.

R.L.- ¿Podés señalar alguna referencia en torno a esta idea que aparece en tu escritura, sobre la identidad o la historia como constructo, que a su vez no tienen un origen, sino que podrían ser múltiples versiones?

M.M.- Creo que es así.

R.L.- Yo también, ¿pero sabés de dónde te surge eso?

M.M.- Yo no sé si pienso mal o que, en mi realidad pasa así. Para mí el tiempo no tiene una lógica lineal. No se decirte de donde me viene. He leído muchas cosas, pero hay un caudal de información que no sabés de donde es. Te cuento un poco lo que siento que fue inspirador para las dos obras. Con respecto a *Lote...*, tenía la clara impresión de que todo era una construcción social, y que nos era mucho más fácil seguir construyendo que empezar a deconstruir. Quizá como director de actores busco eso, no se si hay mucho que enseñar sino más bien desarmar. Con las construcciones sociales pasa eso. Todo lo que somos, lo humano. Con respecto a *Golpe de aire*, existen los hechos solo porque podemos versionarlos. ¿Es posible llegar al hecho en sí mismo? Yo creo que es imposible. Por eso es que el pasado en nosotros se revela a un mismo tiempo y espacio. Y es hoy ese pasado si no esta digerido. Para mí el pasado más latente es mi presente. Yo trabajé con *Ciro Zorzoli* que da mucha importancia al proceso de investigación. En algún punto creo que aprendí de él a trabajar con actores a partir de temáticas.

R.L.- En algún punto, estos elementos con los que construís la trama ya estaban sugeridos en *Lote...*, pareciera que profundizaras en tu dramaturgia...



M.M.- Algunas cosas que me tentaron en *Lote...*, acá se me hicieron carne. En *Golpe...* creo que hay una cosa muy literaria. Y eso es un riesgo, el actor te dice, ¿cómo lo hago? ¿Cómo lo hago acción? ¿Como voy a decir esto? Y hay que hacerlo...

S.G.- Y con respecto a la temática, pensaba la cuestión de la responsabilidad de las acciones... da la sensación de que hay un juego entre la culpabilidad y la inocencia. ¿No?

M.M.- No sé si es así. Algo de la corriente judeo-cristiana arraigada mucho a la sociedad puede leer la obra desde ese lugar. Digo para no llamarlo culpa. Pero sí, coincido igual con vos. El personaje diría "la culpa la tuve yo". Pero me parece que está más arraigado a lo que entendemos por qué es lo culpable. A mí me interesa más pensar en las consecuencias de mis acciones. Me generaba más entusiasmo pensar que en mis acciones puedo leer como el devenir de mi proceder, es decir, el devenir de mi vida se da a partir de sí puedo leer mis acciones pasadas y las que tendré. Depende de cómo lo lees. A mí me servía para jugar esta cosa versionada que me parecía muy actual, que incluso tiene que ver con el manejo de los medios ahora.

S.G.- Sí, es una manera *democrática*, es decir, todos podemos contar la historia y no hay *una* versión de la historia. Pero así y todo, pensábamos que es clave la idea de que los muertos están muertos...

M.M.- Claro, ¿qué hacemos con todos estos muertos? En este sentido, para responder a tu pregunta inicial, qué hacemos con la muerte de un hijo. El día que estrenamos la obra, encontraron el cuerpo del chico que quedó atrapado en el tren de Once...

R.L.- Además de las versiones sobre un hecho que no se puede contar, es particular el trabajo sobre el vacío, esos espacios por donde respira una obra, eso que está sugerido en pero nunca llenado. Lo opuesto a lo que



sucedía en *Lote...* donde la construcción parecía ser a partir del lleno, del compendio de información.

M.M.- Yo creo que la verdadera obra, acá en *Golpe de aire*, no está nunca puesta en palabras. En ese sentido me parece que en *Lote...* los actores enunciaban para poder romper o para poder armar y comprender. Acá no se puede decir, y toda la obra es una excusa para ver si pueden encontrar las mejores palabras, pero nunca las van a encontrar. Después podemos tener gustos más personales, decir me gusta más o menos que escriban en el aire o no, pero eso va a pertenecer más al mundo de lo onírico y mío. Pero bueno, la obra... yo escribí trescientas hojas y la obra son veinte hojas, y todo eso que no está escrito, producto del trabajo, está en el cuerpo de los actores. Ellos tienen una cantidad de historia que el espectador no ve pero percibe. Por ejemplo, cuando que la madre dice "yo estaba en ese rincón...", hay una densidad que te deja así como sin poder hablar, más allá de lo atractivo de cómo está contado. Seguramente el espectador no llega a comprender qué es lo que pasó cuando ella estaba ahí y el otro entraba por acá, pero percibe, porque los actores lo están transitando también. Y después hay todo un juego tan literal de que ella es Clara, él es Franco, muy irónico, que pertenece a otro territorio, por ejemplo que las zapatillas se llamen *ilusión*, que ella se vaya a comprar un vacío y él quiere armar un vacío y ella dice "hay vacíos infinitos". No sé, me parece que está como llena... hay algunas palabritas que para nosotros significan toda una cantidad de historia que sostiene lo que podemos ver. Un amigo, que es director, me decía que cuando la empezó a ver y pensaba "qué bueno, pero cuánto tiempo lo va a poder sostener? ¿Cuánto tiempo va a estar creando ilusión, ilusión, ilusión alrededor de la nada?" Y esa nada, sin embargo, es tan honda... Estar alrededor del vacío es eso...

S.G. ¿Cuándo o cómo decidieron que la obra estaba lista?

M.M.- Me vas a deprimir. En el caso de *Golpe de aire*, como la producción era con el Teatro San Martín, había una producción estipulada de tantos meses de ensayo, tal día se estrena, hay que llegar a tal fecha, para mí fue tajante, fue bueno. Tenía



dos meses de montaje, que era lo que el San Martín me daba, investigué y probé hasta la fecha que tuve que montar. Sabía que el tiempo iba a ser acotado, hubo un espacio de investigación, de prueba y error, de ensamble, pero sabía que iba a ser acotado. Y cuesta, te digo... porque yo por mí, sigo dándole vuelta al rulo. Y con *Lote..* lo que me pasó fue que yo creí mucho más, cuando terminé de escribir la obra, la vi. Y acá no, acá fue ir escribiéndolo con ellos, lo siento como algo más acabado. Es como corregir un texto, ¿cuándo decís ya está? Cuando más o menos te sentís satisfecho pero...

R.L. ¿Y qué cambió trabajar en el teatro oficial?

M.M.- Muchas cosas tiene a favor. Hace muchísimos años que doy clases, tengo muchísimas obras como actor, pero como director y dramaturgo no. Jamás en mi vida pensé que iba a escribir, quiero decir, lo siento como inédito, una obra que va genial y en la segunda obra estar en el San Martín.

S.G.- ¿Y te llamaron? Me imagino la sorpresa...

M.M.- El director del San Martín se enteró que yo estaba con un grupo de actores probando un trabajo para hacer, en algún lado. Nos conocíamos porque a él le había gustado mucho *Lote..* y la había recomendado para varios festivales internacionales. Me ha contado incluso que ha dado charlas sobre el teatro argentino contemporáneo y ha hablado de *Lote..* en China por ejemplo. Hablaba, me decía "y entré en un lío bárbaro porque, primero que yo tenía que hablar en inglés sobre algunas costumbres tan argentinas, que encima del inglés lo traducían al chino". Yo no había pensado en un nivel de producción como ése, no de gasto económico, sino a nivel espacial, porque los niveles de producción interfieren en lo artístico y eso es así. Así que pedí que me lo dejara pensar y que luego nos juntáramos a conversar. Y cuando nos juntamos, le conté el proyecto y le pareció muy interesante. Yo creo que fue de una osadía gigante, ahora porque salió bien, pero... Y me sentí muy cómodo trabajando con toda la gente del teatro. Sobre todo porque cada área, entendió que nosotros veníamos de un trabajo muy

importante como equipo y pudimos abrirles puertas para que se incorporen como equipo de trabajo y ellos a nosotros, eso estuvo bueno. Después hay un montón de cosas, mecánicas y metodologías del teatro oficial que son complejas para los que venimos del teatro independiente. Primero, porque tenemos que aprender y también porque ellos deberían hacer cotidianas algunas cosas que son como normas, hacerlas más flexibles. Estamos haciendo algo artístico, hay cosas que se vuelven muy burocráticas, pero bueno...

S.G.- ¿Qué aspectos tuyos o qué de tu trayectoria actoral te ayudaron...?

M.M.- Todo. Siendo estudiante de la Escuela Municipal de Arte Dramático era muy abocado a no romper nada, a estudiar en profundidad tanto lo clásico como lo contemporáneo. Creo que el comprender con profundidad y tan responsablemente las estructuras, me permitieron saber hoy qué estoy rompiendo. Yo sé lo que significa un conflicto en tiempo-espacio en el teatro. No es que estoy uniendo dos tiempos y modificando el espacio. Algo de haber sido aplicado en eso, hace que pueda hacer que haya un personaje hecho en el medio, entre dos actores. ¿Quién es Franco, el que busca las palabras? ¿Lautaro? ¿Germán? ¿Los dos? Qué sé yo, hay cosas que las recuerdo con mucho cariño. Yo tenía veintipico de años y protagonicé en el teatro Cervantes y me temblaban las piernas. Fue muy fuerte. De muy chiquito mame el teatro oficial y algo de haber trabajado tanto en este teatro hace que sepa un poco cómo manejarme y cómo moverme para pedir las cosas. Y la docencia, creo que si yo me puse a dirigir fue gracias a mi trabajo como docente. Intentar acompañar el trayecto de un alumno e intentar ayudarlo en lo que pueda, a transitar la experiencia, y alimentarse,; a mí me dio ganas de trabajar con los actores. Estoy muy agradecido a mis maestros y también a mis alumnos. Las cosas que los alumnos han despertado en mí, o alimentado, están buenas.

S.G.- ¿En qué rol te sentís más cómodo? ¿Dramaturgo, director, actor?

M.M.- Va y viene. El de actor y el de director están tocados por el mismo amor.

S.G. Sí, pero, por ejemplo, cuando tenés que llenar en, digamos, un formulario “ocupación”, ¿qué ponés?

M.M.- Ah, no, actor. Sí, yo soy actor. Soy actor. Me parece justamente que la dramaturgia me da mucho pudor. Yo no soy dramaturgo. Si lo escucho a Kartun diciendo que no es director, yo no soy dramaturgo. No sé, ahora me voy a una clase de dramaturgia, sigo estudiando.

R.L.- ¿Con quién estudiás?

M.M.- Con Mauricio [Kartun]. Pero recién empecé este año, por eso siento que es tan corporal la escritura en mí. Yo pongo el cuerpo. Hay algo que a mí me pasa por lo físico, si bien no sé si al dramaturgo... [le pasa lo mismo], capaz que sí. Me parece que ya no está tan delimitado el que escribe, el que actúa, el que dirige, donde actúa, el teatro oficial, comercial... Me parece que estamos en una búsqueda y, a veces, algunas preguntas es más fácil aplicarlas desde la escritura, otras desde la actuación, algunas de la dirección. Mi territorio es el de la actuación, poniendo el cuerpo como actor, o trabajando con actores. Todavía no me siento tan cómodo o a gusto solo con el papel, cuando me siento solo en mi casa con el papel, es traumático. Me gustaría vivirlo con más felicidad, divertirme mucho más. Pero bueno, por eso estoy estudiando.

S.G.- ¿Y pensás seguís actuando?

M.M.- La última obra que hice fue en 2009 [*Coquetos carnavales*], hace mucho que no actúo. Después hice cine, ahora estoy haciendo bastante cine, cosas chicas pero...

S.G.- ¿Cómo te sentiste en el Teatro Sarmiento?, porque dentro del teatro oficial este teatro tiene su particularidad...



M.M.- Sí. Me parece que el Teatro Sarmiento, dentro del Complejo, se le está dando un lado más experimental, casi como en el lugar donde existe. Es un teatro que está fuera del circuito teatral. Me parece que en ese sentido, es interesante ir a ver lo que sucede ahí, porque es un espacio en donde uno se encuentra con aquellos que están intentando probar alguna cosita fuera de serie. Te diría también que al ser más chico, el trabajo es distinto, en el equipo de gente se conocen todos.

S.G. - ¿Qué proyectos tenés en mente? ¿Cosas a cumplir?

M.M.- A fin de año voy a filmar una película que me tiene muy entusiasmado, como actor, en un rol protagónico. Creo que este año voy a estar abocado a eso porque tengo que trabajar bastante. Así que estoy muy ilusionado con hacer eso. Tengo ganas de seguir estudiando un poco de dramaturgia también. Siento que hay algo de autodidacta que se me acabó, que necesito un par de maestros... Me parece que está bueno, así como en la actuación lo hice...

S.G.- Terminaste la EMAD y no continuaste estudiando...

M.M.- Enseguida empecé a dar clases. Y además compartía períodos de clases con otros profesores; entonces, para mí siempre hubo un lugar de experimentación. Hablando de lo cinematográfico que me seduce, pero bueno también a veces sueño con volverme al campo, instalarme allá y seguir criando vacas. Yo soy de allá.

S.G. Haber logrado lo que lograste acá está bueno... no le pasa a todo el mundo.

M.M.- Yo no sé si lo minimizo o tengo que escucharme a mí mismo decirme que no es muy distinto de lo que le pasa a cualquier otro. Uno cree en algo, va, lo hace... porque la repercusión es muy agradable: "llené el teatro", hace cuatro años que estoy acá, me invita pirulo. Está perfecto y es hermoso y es hermoso que se trabaje y guste. Pero mañana puede no gustar. Y eso no me hace ni peor ni mejor. Quiero decir, la búsqueda más profunda es la que puedo tener conmigo mismo. Y



esa búsqueda conmigo puede que no tenga un interés en algún momento. Cuando hice *Lote...*, me decían "cuando venga la segunda, cuando venga la segunda"... cuando venga la segunda, qué sé yo cuando venga la segunda!! Aparte es necesario. Es importante equivocarse.

sabrigilardenghi@yahoo.com.ar

rosariolucesolecimino@yahoo.com

Palabras clave: Mininno, *Lote 77*, *Golpe de aire*.

Key words: Mininno, *Lote 77*, *Golpe de aire*.