

Sobre la construcción del personaje. Trinidad Guevara: de la historia a la representación escénica.

Pilar de León

(Universidad de Buenos Aires – Udelar, República Oriental del Uruguay)

Este artículo parte de una reflexión sobre mi trabajo actoral en la construcción del personaje de Trinidad Ladrón de Guevara, en la obra *Sonata erótica del Río de la Plata* de la dramaturga argentina Cristina Escofet, estrenada en octubre de 2008 por el Centro de Investigación Teatral Prometeus de Montevideo, en dicha ciudad.

Trinidad Guevara, exitosa actriz en la escena porteña de la época de Rosas, se convirtió en símbolo de la mujer avasallante y desenfadada. Se destacó por su magnetismo escénico y, sobre todo, por su altísima capacidad de representar personajes diversos y de ejercer siempre sobre el público una gran fascinación.

Mi tarea consistía, por lo tanto, en representar en el escenario a una mujer histórica, pero, al mismo tiempo, en representar a una actriz en un contexto no actuado, sino supuestamente real: el de su muerte. Era necesario, entonces, construir una perspectiva de segundo grado que diera cuenta, simultáneamente, de lo ficcional y de lo histórico real. Y, luego, crear desde la categoría de género. Por ello, tuvimos que ubicarnos en dos tiempos: el de los hechos reales o archivados en documentos del pasado y el de la actual idealización de seres que aparecen documentados, pero cuya veracidad de existencia puede ser puesta en duda a través de una serie de contradicciones.

Sobre la muerte de Trinidad Guevara se han escrito diversas versiones: unas más convincentes; otras más poéticas; todas ellas teñidas de un marco de interpretaciones igualmente posibles, igualmente falibles, igualmente imaginables. Sin embargo, en lo que respecta al espectáculo -versionado y dirigido por el uruguayo Marcelo Viera-, cuyo estreno en Buenos Aires tuvo lugar el 6 de agosto de 2009, en el Teatro de la Fábula, no hay duda de que se trata de una muerte rigurosamente

histórica, en manos de “la mazorca y los empleados de Rosas que recorrían día a día las calles de Buenos Aires degollando individuos”. El hecho de que Cristina Escofet le diera un matiz de duda a la posible muerte ha contribuido, en efecto, a incorporar más poesía a un texto que de por sí es poético y a poner esa muerte en manos del amante del momento, aquel a quien el espectador considere como posible. Tanto puede ser Manuel Oribe, el segundo presidente uruguayo que dejó a la favorita de la escena porteña¹ muerta en vida cuando le quitó la hija de ambos, Carolina, con apenas dos años de vida, para criarla con su esposa y prima, como así también puede ser Caballero, esposo legítimo y despechado, o cualquiera de sus ocasionales amantes. Porque, sembrando la duda, el drama escénico escapa a las deducciones y centra todo su interés en el discurso de la actriz.

...nos cuenta Sampedro que tuvo las agallas para vivir su vida como quería, amar abiertamente y dar a luz siete hijos de diferentes padres fuera de la institución del matrimonio. El costo no fue poco. Llegó a ser maldecida desde el púlpito por el cura Castañeda y se ganó el podo de la Ana Bolena del Río de la Plata.²

Entonces, esta mujer, que desafió los códigos e su época, muere o anuncia su muerte en una discursividad responsable con su condición de mujer *decodificada*, descalificada, rebelde y apasionada, pero firme en sus convicciones. Entiendo que Escofet responde con esta creación dramática a lo que hemos sido y somos las mujeres en el imaginario: constructoras y reconstructoras de nuestra identidad, como si en cada oportunidad tuviéramos necesidad de empezar a escribir la historia, ya que nuestra historia y nuestra identidad no responde más que a un imaginario escrito por los otros.

Ahora bien, en este trabajo interpretativo que desarrollo desde la reflexión, distanciando la experiencia dramática y escénica de los contenidos teóricos del espectáculo, espero poder describir y compartir mi proceso de *incorporación del*

¹ Cfr. Carmen Sampedro, *Trinidad Guevara: La favorita de la escena porteña*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2001.

² Cristina Escofet y Adriana Tursi. *Dramas de amo*. Buenos Aires, Editorial La Abeja, 2008; p. 19.

personaje asignado por Viera y por Escofet, quienes iban a dirigir en forma conjunta y que luego no lo hicieron, porque las circunstancias espaciales y temporales dividieron, escindieron el trabajo, tal como sucede con el espectáculo. Dos orillas, un río que las separa; dos versiones, un silencio que las separa; dos géneros, dos generaciones.



Sonata erótica del Río de la Plata - 1

Se trataba de representar a Trinidad Guevara, de investigar su historia y de encarnar el personaje, pero, además, no en la forma de un monólogo solitario, sino de un monólogo compartido con otro personaje histórico: Mariquita Sánchez de Thompson (luego, Mariquita Sánchez de Mendeville).

El trabajo de investigación, de aproximación histórica y contextual comienza en 2006. El resultado violento de esas lecturas fue el descuartizamiento de las estructuras, tal como muchos seres fueron mutilados por la Mazorca: la muerte, el dolor, el sufrimiento, la relación con el presente o con el pasado reciente, con la

memoria dolorosa de las dictaduras militares de fines del siglo XX. Intolerancia ideológica de los gobernantes frente a ideas que discrepan con el gobierno de turno: en ese contexto, Trinidad Guevara se enfrenta a la moral pacata y resentida de quienes quieren ver en ella a una Camila O’Gorman, una transgresora, que alarma, pero que no genera el cambio. Se trata de una lucha contra las convenciones establecidas. Y, por lo tanto, la muerte ya está decretada.

Escofet escoge ese juego simbólico para movilizar el campo ideológico del siglo XXI, que probablemente continúa espejando la reconstrucción. Leonor Calvera en su referencia a Camila O’Gorman y el sacerdote Uladislao Gutiérrez, quienes huyen enamorados, establece que el deseo consumado simboliza la ilusión de que el universo de los sentidos es un refugio posible, pero la muerte fatalmente producida resuelve el asunto social de reordenar o restablecer las convenciones.³ Sentí, entonces, que ese universo social, histórico y discursivo era el que tenía que tomar para interpretarlo el personaje de Trinidad Guevara.

Comienza, entonces, mi largo camino de investigación actoral, que mucho tiene de similar al camino definido por Eugenio Barba, ya que, si bien se resuelve con técnicas de la danza contemporánea en un maravilloso trabajo de comunión con la bailarina uruguaya Andrea Lamana, también incorpora técnicas de la Antropología Teatral

Barba dice al respecto en *La canoa de papel*:

[La Antropología Teatral] se basa en una búsqueda empírica, de la cual extrae principios generales. Se desarrolla en una dimensión operativa en pos de la eficacia de la acción escénica. Define un campo a indagar y forja los instrumentos teóricos para explorarlos. Individualiza leyes pragmáticas.⁴

En esa dialéctica del texto y la experimentación, la danza contemporánea empezó a generar en mi cuerpo la posesión de un personaje desafiante y fuerte que

³ Leonor Calvera, *Camila O’Gorman: el amor y el poder*. Buenos Aires, Leviatán, 1986.

⁴ Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires, Catálogos, 1994; p. 69.

debía dialogar, de acuerdo a las directivas de nuestro director Marcelo Viera, con una Mariquita Sánchez diferente y subrayada en otra dimensión de la corporeidad.

Julia Varley, vinculada al grupo de Barba, expresa que el permanente diálogo secreto entre la *acción* y la *introspección* es llevado al espectador plenamente, sólo después de que la técnica se incorpora. Afirma que en su concepto, *actriz* es “la persona que realiza acciones”⁵. Su planteo destaca elementos fundamentales en la improvisación: la creatividad, la memoria y el cuidado del detalle. Esta técnica de improvisación pone al actor/actriz en estado de alerta constante, como si la invención del movimiento o la forma fueran construyendo una línea o un dibujo bosquejado que hay que corregir en forma permanente.

Lo que piensa el cuerpo pasa a ser un método. En este punto me detengo para describir el armado de mi Trinidad Guevara, que trabajé en forma intuitiva. Recuerdo que las escenas se repetían y, mientras integraba el texto, se iban operando mínimos cambios en mi movimiento espacial y corporal y en el intercambio con los objetos en la escena.



Sonata erótica del Río de la Plata - 2

⁵ Julia Varley, *Piedras en el agua*. Lima, Editorial San Marcos, 2008; p. 45.

Varley dice que la composición le permite llegar a resultados repetibles. Asocia el texto (ciertas palabras) con movimientos y acciones físicas y vocálicas, de modo que la anécdota pasa a ser una "anécdota narrada con los brazos, las manos y el rostro"⁶. Del mismo modo, propone componer acciones en el espacio que no sean ni planas ni frontales sino circulares, poliédricas, en zigzag, etc. "Me esfuerzo por tratar a la improvisación y composición como si fueran poesía y no prosa"⁷. Porque la poesía implica música, coordinación de elementos, ritmo, complejidad, síntesis, reiteraciones ordenadas y bien organizadas, como así también diferentes niveles de composición. Es en este instante en que se produce el punto de encuentro entre la actriz y el director. Como si la técnica quedara escondida, como si se tratara de algo personal.

El otro aspecto a considerar era *cómo decir las palabras*, que por supuesto está vinculado a las motivaciones, a las referencias empleadas, las cuales no siempre están vinculadas con el significado de las propias palabras. Muchas veces, el análisis del texto vinculado a una estructura física o rítmica puede ser el motor de ese *cómo*. Otras veces, importa el tono o el manejo del *cómo* orgánicamente en la escena. Entonces, no será lo mismo trabajar en un diálogo que en un monólogo. Varley es clara al respecto: "Cuanto más trágico es el contenido del texto, más mantengo la frialdad y la distancia; cuanto más poético, menos variaciones vocales agregó"⁸.

Mi llegada al personaje fue, entonces un proceso que se ramificó en detalles y donde el trabajo con los objetos fue parte de ello, como así también mi encuentro con el director fue un momento fundamental, como parte de un proceso comunicativo que colaboró para la creatividad del espectáculo y para el armado del personaje, porque se produjo un contacto en el cual las correcciones y las marcas me generaron una experimentación de profunda libertad. ¿A qué es atribuible? Quizás al tiempo que hace que trabajamos juntos, pero, probablemente, también resulte de la metodología de trabajo y del proceso de acciones y de introspección.

⁶ Julia Varley, ob.cit. ; p. 100.

⁷ Idem; p. 101

⁸ Idem; p.137.

Hay una dinámica de movimiento e interrogación permanente. Esta dinámica a la cual me refiero es un trabajo de lucha por poner en orden el caos, manifestando relaciones imprevistas o poniendo en práctica una férrea exigencia de parte del director que en esta etapa se pone del lado de los espectadores: pule, condensa, esculpe, recorta, elimina. El objetivo es destilar significados ambiguos, privilegiar coherencias y contrastes. Al respecto, dice Varley: "La actriz debe saber negar la acción al mismo tiempo que la ejecuta, para volver vigilante la percepción del espectador"⁹

Lo más interesante es que el proceso no termina cuando se estrena el espectáculo. Por eso, éstos cambian con el tiempo y según los lugares de representación.



Sonata erótica del Río de la Plata - 3

⁹ Julia Varley, ob. cit.; p. 303.

De todo este proceso descrito y resumido, quiero centrarme en el concepto de *in-corporación*. Repentinamente, llegué al resultado, una relación entre el camino técnico y el artístico. En *la búsqueda interior*, las acciones crean cambios en el cuerpo. Torsiones que involucran los pies y le permiten hablar de las inteligencias corporales. Trinidad Guevara venía de un centro que tenía más vinculación con imágenes sonoras que con textualidades y esas imágenes sonoras generaron un ritmo en mi personaje que, para el espectador, probablemente serían imperceptibles. Y este trabajo con el *corazón* de la acción se fue desarrollando de función a función: "la acción escénica es un campo infinito de aventura y descubrimiento"¹⁰, porque las acciones se suceden y reiteran, pero siempre tienen un foco diverso.

El trabajo con la imaginación propicia variaciones y direcciones en el espacio, diferentes matices de energía y la repetición se vuelve, así, una nueva fuente de información particular e infinita.

Por último, el trabajo con los obstáculos como un camino a la perfección: en los pies, en las manos, en la voz, en los ojos. Entonces, *in-corporar* es ayudar a la precisión, dar cuerpo y revelación disciplinar a un ejercicio de preparación y de integración con uno mismo y con los demás. El poder simbólico y de representación de la palabra no son suficientes para transmitir qué es lo que pasa en el cuerpo, en las células, en la memoria intransferible de quien *in-corpora* en forma permanente y sostenida un aprendizaje, una teoría y una comunión.

El director primero permitió la libertad de ejecución y luego aplicó el rigor y domesticó el caos. A esta actividad actoral en mi composición de Trinidad Guevara no podía dejar de lado las afirmaciones de Cristina Escofet, la autora quien, con sus palabras y su lenguaje teatral, me proponía un encuentro con este personaje histórico: ¿qué significaba crear desde el género? Y ella me ha respondido:

¹⁰ Idem; p. 45.

Crear desde el género, buena y difícil pregunta, creo que es pensarse desde esa diferencia no contemplada desde lo hegemónico. Una diferencia que se busca en lo no dicho. Instalarse en el lugar del desgarró. Es crear desde una mirada que atraviesa el canon y que también atraviesa y recupera el mito, ya sea para resignificarlo, ya sea para leerlo desde el lugar de la restitución de lo que nos ha quitado ontología. [...] Creo que crear desde el género es libertad de sentido su más pleno alcance y situarnos en el lugar más individual posible. [...] Creo que crear desde el género es aceptar todo lo que nos ha sido dado y atravesarlo, encontrando nuevos signos, deteniéndose en la imagen que provoca la búsqueda, si no de unidad, al menos la búsqueda de un horizonte que nos permita aceptar esta fragmentación desde una multiplicidad de sentidos. (Escofet e-mail)

Es una herida o una grieta, pero también es parte de una mirada desaprendida o, por lo menos, de *frontera* y consciente de la *fragmentación*.

pilardel@montevideo.com.uy

Palabras clave: *Sonata erótica del Río de la Plata*- Escofet- Guevara- Viera- Barba- Varley- Lamana

Keywords: *Sonata erótica del Río de la Plata*- Escofet- Guevara- Viera- Barba- Varley- Lamana