

Astillas de mitos en una tragedia argentina. Entrevista con Diego Starosta, a propósito del estreno de *Prometeo hasta el cuello*.

Ezequiel Lozano
(Universidad de Buenos Aires)

El Muererío Teatro fue fundado en 1996 por nuestro entrevistado, Diego Starosta, a partir de la necesidad de construir una historia propia dentro del universo teatral. Los espectáculos que el grupo lleva estrenados son: *Do. El viento que agita la cebada*. (1996), *Lamentos* (1997), *Informe para una Academia* (1998), *Los Valientes de los Tres Ríos* (1999), *La Boxe* (2000), *El Giratorio de Juan Moreira* (2001), *A Penar De Toro* (2003), *La esperanza (o la paciencia de los imbéciles)* (2004), *La mujer de antes* (2005), y, *Un cuartito (Un ambiente nacional)* (2006).¹

En abril de 2008 *El Muererío Teatro* estrenó *Prometeo hasta el cuello*. Se trata de una versión libre de la tragedia *Prometeo encadenado* de Esquilo. La obra fue escrita por Juan José Santillán sobre una idea de Diego Starosta.

Una noche en las afueras de Buenos Aires. Augusto Pontani, un cuadro del Partido, es guardado en un pequeño departamento por haber cometido traición durante una interna política. Pontani sabe que su único resguardo es la evocación retórica de su pasado militante, lúcido y heroico, que lo marcó como a gran parte de su generación. Pero tras la derrota del Movimiento, debió acomodarse en un presente hostil donde para sobrevivir hizo pactos imposibles. Incluso, lavar con su pasado la mugre de algunos dirigentes. Pontani guarda un secreto, lo único que lo mantiene vivo. La muerte y la vida confunden sus contornos. Ya no hay héroe ni traidor, sólo acontecimiento.

- ¿Cómo fue el proceso de trabajo? ¿Cómo se llegó a esta puesta en escena?

¹ Para más información visitar: <http://www.elmuererioteatro.com.ar/>

- Primero, siempre siento que el trabajo de uno como actor, o director, tiene un proceso que es una línea histórica que se va encadenando. De modo que a *Prometeo hasta el cuello* llego directamente desde mis espectáculos anteriores: *La esperanza (o la paciencia de los imbéciles)* y *Un cuartito (Un ambiente nacional)*; que marcan una nueva etapa en relación a las temáticas tratadas con la compañía El Muererío. El arribo a *Prometeo* es una continuidad directa de ese proceso. En *La esperanza...* hay una resonancia sobre lo que sucedió en el 2001: mi interés temático vira de la condición humana tratada en las obras anteriores, a la condición social o política del Hombre. Esto aparecía en el relato escrito por Verónica Pérez Arango de una manera muy particularizada. En *Un cuartito...*, hay una continuidad en relación a la condición social enmarcada mas claramente en nuestro contexto, Buenos Aires, Argentina; vinculado también a lo político. Pero lo que sucede en *Un cuartito...* es que el relato se atomiza y la temática se dilata demasiado.

En *Prometeo...*, el inicio tuvo que ver con trabajar sobre la resonancia o la estela que me dejó esa última obra. Entonces en ese sentido, la temática sigue por el mismo camino y la pregunta sigue teniendo que ver con cuál es el sentido o cuál es la idea de Nación, o qué conflictos tiene el *ser argentino o porteño*.

Resumiendo: en *La esperanza...* era particularidad; en *Un cuartito...* era atomización; en *Prometeo...* sentí que necesitaba trabajar sobre ese tema, pero que de vuelta tenía que encontrar una particularidad. Al mismo tiempo, había vuelto a la lectura de los trágicos griegos que había leído mucho tiempo atrás. En esa lectura mi interés era arbitrario, no relacionado a la creación, sino que los estaba utilizando en las clases. A partir de esa relectura apareció una resonancia de gusto con *Prometeo*. Es curioso porque *Prometeo* es, creo, una de las obras menos interesantes de Esquilo, estructuralmente hablando. Es una obra que -más allá de las tribulaciones filológicas que hay entorno a ella, y su atribución a Esquilo o no- como obra, digo, como estructura dramática no es una obra interesante. Pero tiene, o ha tenido, una resonancia importante como mito y como tragedia en la historia. Para mí, lo más importante, lo que me atrajo de este mito, fue lo que está en relación con la *condición humana*, que se plantea con este mito: la analogía con el génesis bíblico, el mito de fundación. Pero apenas me sumergí más profundamente en el *Prometeo encadenado*, comenzó a aparecer claramente para mí otra columna importante que está en esta obra de Esquilo: disputa política que se da por la

porfía, entre Zeus y Prometeo, por el dato que tiene Prometeo sobre el devenir que va a sufrir Zeus.

Una vez que llegue a ese punto, se instaló el tema o la idea, ya no hubo vuelta atrás: fue tratar de llevar adelante esa idea y seguir... dejar que la roca empiece a mostrar la futura escultura. En ese momento, creo, empecé a pensar que quería trabajar con agua, hacer un *Prometeo* con agua. Es que paralelamente también, los espectáculos comienzan, en mi cabeza, por el espacio o por un elemento escénico; y en este caso tenía que ver con el agua y la lluvia. Me imaginaba actores debajo del agua. También había un disparador que tenía que ver con el trabajo sobre la limitación del espacio realizado para la obra anterior, *Un cuartito...*, que deseaba continuar en este nuevo proyecto.

- En relación a la continuidad de temática que planteabas respecto a las obras anteriores, hay también una clara continuidad en relación al espacio escénico: en *La esperanza...* se evidenciaba un espacio cerrado, que se concretaba también en *Un cuartito...*, donde se sumaban algunos dispositivos escénicos que hoy también se ven explícitamente continuados en *Prometeo hasta el cuello*, ¿verdad?

- Sí, es así.

- Por otro lado, volviendo a Esquilo quería preguntarte esto: vos sabés que dentro de los trágicos griegos, este dramaturgo es el más arcaico en el modo de construcción de la tragedia, por tanto el que más lugar le da a la presencia del Coro. Me imagino que una de las problemáticas que se te planteó en el proceso fue cómo llevar al presente esa idea de Coro. ¿Qué pensás de esa traslación del coro griego a nuestro contexto?

-Lo que pensaba con el Coro era que... a ver... voy a responder a tu pregunta, pero dejame decir algo antes. Porque antes de pensar en eso en particular, lo primero que surgió fue la pregunta por el sentido que tiene representar una tragedia clásica hoy. La relación que tiene la tragedia clásica con el mito arcaico en el siglo V a. c., a pesar que ya había unos cambios importantes en esa sociedad, se apoyaba en un conocimiento del mito y una resonancia por parte del núcleo social que aún era

importante, y por lo tanto tenía algún sentido trabajar sobre esos mitos. Inclusive hasta los siglos XII o XIII d.c., o un poco más si se quiere, hasta Shakespeare, sucede algo así. Pero después, las fuerzas de la relación entre la tragedia y el mito comienzan a decaer. ¿Adónde funcionaba la tragedia? En esa resonancia que tenía con el Mito arcaico, y desde donde se construía, a partir de su continua reformulación, para el presente. Pero, ¿qué sucede hoy en nuestro contexto donde la mitología antigua carece de todo sentido para nosotros, más allá de su valor poético, y donde ya no quedan mitos que sustenten nuestro devenir histórico y cotidiano, o sea, vivimos en una cultura que ha desechado ese mecanismo de auto-referencia. El mito ya no construye realidad. Nuestros reflejos son de aquí hacia adelante, todo lo demás es repetición fetichizada.

Obviamente, como te decía de Prometeo, este mito tuvo históricamente un peso muy importante y bueno... hablemos del progreso, del inicio de la Revolución Industrial, etc.

Pero para volver a la cuestión del coro, si a la pregunta de ¿cuál es el sentido de representar una tragedia hoy?, lo que nos planteamos fue la *imposibilidad* de hacerla por las razones que esboqué recién, y eso iba a guiar nuestra elaboración del material, también pensaba que, sin embargo, había muchos elementos de la estructura de una tragedia clásica que tenía que utilizar para nuestra puesta. De esa forma, en la obra, muy esquemáticamente, hay un *Afuera* y un *Adentro*, o un proscenio y una orquesta que remiten al uso del coro en su forma más clásica. Pero que al mismo tiempo se utiliza para poner la pregunta sobre el sentido que tenga hoy la representación trágica.

- Vos trabajás la tragedia, veo, muy en relación a la idea de mito. De hecho en el programa de mano se enuncia que hay ciertos mitos que podrían sobrevolar esta tragedia que como ser "el Che", "los setenta", "Perón". Y a mí se me ocurría cruzarlo con una idea -a ver qué te parece-. En una entrevista que le hacían a Juan Gelman, él contaba sobre su vida en el exilio donde él redescubre a Sor Juana Inés de la Cruz y a los místicos españoles; y siendo ateo, habla sobre esta idea del Amado. Lo Amado como aquello que uno amó y se perdió; en el caso de él, su hijo. Aquello perdido, como algo mítico que ya no está, pero que sigue operando. En ese sentido, pensaba en tus dos últimas obras: la idea de mito como algo del pasado. Y

vos sumas al programa de mano el concepto de "mito astillado" de algo roto pero que sigue siendo operante.

- Eso es un poco lo que te digo. Si la pregunta inicial tiene que ver con ¿qué sentido tiene construir la tragedia?, igual voy a partir de ahí. *Prometeo hasta el cuello* para mí, es una tragedia. Lo que pasa es que estoy tratando de presentar una tragedia que no está en relación a esa postura clásica. A lo mejor, lo que estoy intentando revalorizar es la relación mito-tragedia; estoy haciendo que ese mito se renueve desde el momento en que asumo la derrota, como lo político en el tema de nuestra versión. La obra no habla de un pasado militante que alaba la revolución y lo que sucede en el mundo después de los sesenta, y particularmente en Argentina. Sino que está diciendo: "miremos desde la derrota"... Apoyados en algunos documentos de Rodolfo Walsh (si bien la obra no es sobre Walsh, sí hay un anclaje en los documentos críticos que escribió estando dentro de montoneros) estamos diciendo "miremos desde la derrota" y no sigamos hoy fetichizando los mitos políticos del pasado de una forma vacía y mecánica. Como esto que sucede en el gobierno actual de nuestro país donde, como se dice en nuestra obra: "hoy todo el mundo tiene biografía militante". En los noventa estaba totalmente descartado, y borrado de la escena; ahora aparece Cristina Kirchner con un pin del Che Guevara, o se pone la gorrita de Moyano, y después va a hacer un acto a la ESMA. Entonces todo es una fetichización de esos símbolos, de esos mitos; que pierden valor de mito, porque no se renueva el pensamiento sobre ellos, más bien se enquistan en el pensar. Entonces, sigo mirando algunos elementos de la tragedia, para presentar *mi derrota* de la tragedia, o mi imposibilidad de hacerla. Por eso, como vos decías, ese Coro que aparece en Esquilo aquí también lo tengo.

En nuestra obra, el coro cumple una función parecida al del coro de la tragedia clásica, pero tiene una vuelta de tuerca, ya que es *relator*, *presenta los hechos*, pero tiene cierta autonomía, de modo que completa el relato, y lo narra desde otra óptica. O sea, cumple esa función que tenía en la tragedia clásica, y al mismo tiempo, abre otros caminos. Asimismo, yo trato de presentar en la generalidad de la puesta, algo que tenga cierta estructura trágica, pero que a la vez muestre mi particularidad sobre la visión de presentar una tragedia.

-Vale aclarar -para quienes no vieron la obra- que los mismos personajes forman parte del coro. Este coro no está separado en tu obra, sino que los actores son coro y personaje al mismo tiempo. ¿Por qué esta elección?

- No hay una razón. Nunca pensé en buscar actores para el coro y otros para el personaje. De hecho, vimos unos videos de unas obras muy inspiradoras de un director alemán adonde había una puesta muy vanguardista y a la vez muy clásica que era impresionante; había un Coro, dirigido por un director de Coro... y por un momento soñamos "qué bueno hacer un coro así"... pero no. En ningún momento estuvo esa idea. Sino que lo que guió mis decisiones entorno al número de actores fue el número de personas con las que en ese momento estaba trabajando.

- En total son siete actores en escena. Yo recordaba el texto Lecoq² donde habla de la tragedia, y sostiene que el primer número de personas con el que se puede organizar un fenómeno vinculado a este género, es siete ya que permite que surja un coreuta y dos semicoros de tres. ¿Hay algo de ese número de actores que vos sentís que funciona, o no creés que influya?

- Yo no lo pensé en un principio, pero sí lo observo en la disposición final. Hay un equilibrio en el final que si habla de ese número. Probé varias disposiciones espaciales para el coro en los ensayos, y, en un momento, puse a todo el coro en un lado del dispositivo escénico principal, pues pensé que ese desequilibrio era interesante. Después pasé a uno de los personajes, Camoranesi/ Hermes, hacia el lado opuesto porque había algo que no funcionaba. Luego esa disposición de 3 a 1 tampoco me parecía interesante, y, finalmente, pasé a otro personaje más para construir un equilibrio simétrico.

- Ahora que la obra está estrenada, y más allá de las arbitrariedades del proceso, ¿qué lectura podés hacer respecto a los roles (femenino/masculino)?... Dado que hay una mayor cantidad de mujeres, y que tienden a masculinizarse por la práctica política que llevan adelante. ¿Cómo ves el tema de género en la obra?

² Jacques Lecoq, *El cuerpo poético*, Barcelona, Alba editorial s.l.u., 2003.

- Sí. Hay algo que surgió durante los ensayos... que no estaba pensado previamente. Los personajes que tienen las mujeres en la obra son: Rodríguez (Fuerza y Violencia), González (Hefesto), Elisa Tobar (Io) y Silvina Basualdo (Coro de Oceánides). Tanto Io como las Oceánides son en la obra de Esquilo personajes femeninos. La variación de género está en Hefesto y en Fuerza y Violencia. Ahí lo que sucedió es como una coincidencia natural de éstos dos personajes que sostienen, que van viendo *algo* que sucede, que ya está determinado desde el principio. Empieza la obra y ya sabés que lo van a matar a Pontani/ Prometeo, y estos dos personajes están desde un principio al lado de él. Y hay como una idea que se evita, una negación de algo... que no tiene vuelta atrás; y aparece algo de estos personajes femeninos sosteniendo *eso*, que les otorga una característica masculina. Entonces, tal vez hay como un choque al ver a las mujeres en ese *sostener* de los personajes que son masculinos hechos por mujeres. Al mismo tiempo, aparecen esas resonancias con mujeres combativas y luchadoras o que pelearon en los '70, que de algún modo hicieron estallar su costado masculino en su ser mujer; digo esto no como un *descubrir*, sino como un *develar* el costado masculino de las mujeres (como también podría ser develar el costado femenino de un personaje masculino en cualquier otra obra). Lo que yo siento, con la pieza ya montada, es que esa *masculinización* que hay, es coherente con la obra; no estuvo pensado desde un lugar que buscaba producir algún efecto desde el inicio, sino que vi mis actores y pensé que esos roles podían ser llevados adelante por una mujer. 'Fuerza y Violencia' me sonaba 'femenino' desde su nombre... por ahí lo más raro era Hefesto porque es uno de los dioses Olímpicos.

- Por otra parte quería preguntarte: se repite algo que ya pasaba en *Un cuartito...*, el hecho que sos actor y al mismo tiempo director. A su vez algunos rasgos de tu rol como director, aparecen en tu personaje en escena. En el arranque de esta obra, vos detenés con un gesto unas risas del resto de los personajes que, inmediatamente, entran al cuarto. ¿Por qué esa continuidad? ¿Por qué la elección de dirigir y actuar?

- Todo se desvanece diciendo que yo en esta obra tenía muy en claro que quería sólo dirigir. De hecho, se ensayó por mucho tiempo con siete actores y yo como director. Sobre el final del proceso tuvimos un problema con un actor, Martín Ortiz...

Hubo charlas. No era la única opción que yo entrara a escena; de hecho, propuse un reemplazo, pero los actores me dijeron "No, no, no. Estamos muy cerca del estreno, vos estás acá adentro. Metete vos." La obra estaba bastante dirigida ya, porque el personaje que yo reemplazaba entra recién al final, entonces acepté. Una vez que entré, la elección sobre las marcaciones a los actores que hago en escena son muy sutiles. Hay una muy débil sugerencia de mi presencia como director en escena. Digo, hubo una idea de crear una continuidad con la obra anterior, pero muy leve. Por ejemplo: en *Un cuartito...* la propuesta era parte del trabajo y tenía que ver con una de las líneas de la obra. Acá, por ahí se marca mucho más fuerte, pero con un sólo gesto que es del principio que vos decías. Y además, ya hablando desde el relato, mi personaje, Camoranesi (Hermes), es el único que tiene cierta claridad y es el que lo va a matar a Pontani (Prometeo) al final. Es el que está ahí sentado esperando. Es quien hace el discurso final que un poco –a la manera de la tragedia- antes de que suceda la acción la devela claramente. Podría terminar ahí la obra, podría aparecer la muerte afuera, con ese relato. Nosotros decidimos ponerla. Hay algo con ese personaje que es como un dirigente alto de cuadros más bajos, que es quien crea el vínculo entre el cuadro y la dirigencia; y asemeja un poco a la relación entre el director y los actores. Es un pequeño guiño.

Al mismo tiempo, es como una pequeña afirmación de una obviedad: en donde encuentro un resquicio en las obras que pongo en escena, trato de señalar el artificio de lo teatral. Y este que nombramos recién, es un pequeño gesto que responde a esta idea, en este caso sobre el plano de acción actor-director.

- ...Y eso aparte es evidente en otros planos como es el de la escenografía...

- ...el *afuera* y el *adentro*. Que trabaja sobre el contenido formal-teatral, pero obviamente tiene que ver también con el contenido de la obra. También está todo el tiempo: *adentro* llueve, *afuera* no. Hay un *adentro* y *afuera*: Coro – personajes. La calidad de la escritura y el decir del discurso de los personajes *adentro* es diferente a la calidad de ese discurso *afuera*. Uno de tono poético y el otro de tono más coloquial.

- Sí. A mí me pasó, cuando vi la obra, que se me cerró algo de tu propuesta estética como una búsqueda de un *teatro total* (en el sentido de Artaud), donde todos los elementos funcionan en conjunto. Más allá de todas las relaciones que habitualmente aparecen en las entrevistas que te hacen con tu formación en la línea de Barba. Hay algo estético que me parece que va por ese lado de la totalidad.

- Yo pienso en lo que vos dijiste desde hace mucho tiempo. Me refiero a pensar una obra como una totalidad construida a partir de elementos autónomos. El otro día estaba escribiendo sobre el proceso de la obra y pensaba cómo desarrollar un teatro poético, inicial; no un teatro representativo. Para mí una respuesta posible hoy es pensar, o descomponer una idea, un impulso y realizar la disgregación en todas sus partes. ¿De qué está compuesta esa materia? Ese objeto-idea. ¿Cuáles son los distintos elementos que la componen, las materialidades que tengo frente a mí, y cómo hago para que esos elementos armen el conjunto? Pensar todo el tiempo el trabajo en el sentido de niveles y partes. Pero también, teniendo en cuenta que la sumatoria de las partes no es igual al conjunto, sino que el conjunto es más que la sumatoria de las partes. Pero, como una oposición complementaria a este último concepto, tengo que trabajar sobre cada una de las partes. Entonces, la mirada y la acción se atomizan, a la hora de trabajar, primero desde el plan inicial, y después en la construcción material, para luego, una vez trabajados profundamente los distintos niveles, buscar la unidad, la homogeneidad.

- Estaría bueno que aclares cómo es tu trabajo con esa sumatoria de elementos en el proceso de ensayos, tu necesidad de ensayar mucho con los elementos desde el primer día.

- Una obra es un todo que funciona con los cuerpos de los actores, sus voces, sus acciones, los objetos que usan, la organización espacio, la música y los sonidos, etc.; es decir, sus niveles o planos de acción. Pero a la hora de comenzar un trabajo, necesito trabajar cada uno de esos elementos individualmente porque pienso que el resultado final o ese conjunto, tiene que ser el *resultado* de una confrontación y de choque entre esos niveles. No creo que la obra se construya solo a partir de unos de sus niveles, como el texto literario, por ejemplo. Sí puede existir

una o más ideas regidoras o guías, pero yo necesito, al comienzo, trabajar en cada plano o nivel de una manera autónoma. Entonces, una obra no se empieza a *ensayar*, sino que se busca. Comienzo desde el elemento que considero el núcleo fundamental del teatro, que son los actores, sus cuerpos, sus voces. Lo primero es buscar cuál va a ser el tono, la calidad o el color de la actuación. Y cuando digo *actuación* me refiero a aquello que va a sustentar su comportamiento físico o espacial y vocal en el trabajo, la particularidad en ese plano para esa obra. Es lo que yo llamo la *esencia dinámica* de un espectáculo. Comienzo con premisas que proponen un trabajo del actor con su cuerpo, del actor con un objeto. En el caso de este trabajo, elaboramos toda una calidad de comportamiento escénico, un lenguaje, a partir del trabajo de cada actor con una silla, y esa calidad, más elaborada, se convirtió en el soporte para las acciones y la voz de las composiciones de los actores.

Estas premisas para la búsqueda de la *esencia dinámica* del trabajo de los actores, o las ideas para la dramaturgia de la luz, o el trabajo sobre el espacio o el sonido, están relacionadas con los conceptos generales o primordiales de la puesta, pero busco también que tengan una autonomía clara, que incluso puedan funcionar como una dramaturgia independiente de los demás niveles. La idea es que a la hora de montarlos, esta autonomía clara permita una composición de confrontación, una síntesis construida como un sistema de fuerzas opuestas y complementarias. Es claro que hay niveles que tienen más fuerza o más independencia que otros. Algunos se trabajan más en una primera instancia y son más originarios, en tanto que aparecen niveles que se les acoplan a éstos. Igual trato de pensar cada nivel y el trabajo sobre cada uno de forma separada, para después hacer el montaje. Y yo como director tengo que encontrar o construir esos puentes o esas relaciones, para narrar... para direccionar toda esa energía, ese material, hacia el espectador y en el sentido del relato que deseo.

En ese sentido, las imágenes o las motivaciones para cada uno de los niveles, muchas veces y así lo intento, son independientes de la imagen central para la obra. O son mixtas. Si yo tengo claridad e independencia en cada uno de los planos, yo siento que es mucho más fácil asociarlos y crear vínculos con la materia central de la obra.

- **Una pregunta más sobre la actuación. Así como en "Un cuartito...", en esta obra vuelve a aparecer el relato a público, si bien en las dos obras es desde lugares diferentes. Pero acá, inclusive en el final, los actores se involucran con la platea, quebrándose ese *adentro/afuera* que se plantea desde el inicio de la obra. Y a su vez los textos más poéticos son dirigidos hacia el público, desde este afuera donde está el coro y que funciona como una orquesta griega. ¿Cómo sentís la recepción de esto en estas primeras funciones?**

- Desde la comparación que haces con *Un cuartito...* diría que en esta obra hay una continuidad más vedada. No hay mirada directa. El coro dialoga entre sí, o tiene una mirada hacia un punto fijo, pero que no es el/los espectadores; aunque obviamente siempre está la intención del discurso de coro hacia el público. Pero siento que hay una especie de velo sobre los ojos de los actores, que produce justamente por esa veladura, una conexión muy directa con el espectador. Pienso que el espectador se involucra, en este sentido del trabajo, mas en *Prometeo...* que como, o hacía en *Un cuartito...* donde la mirada era más clara y más directa. La recepción hasta ahora de la obra es que la gente se muestra mucho más atrapada por la obra, vibra con ella. Están ahí con gusto o displacer o atracción o repulsión, pero están ahí metidos. Mucho más que en *Un cuartito...* que era una propuesta que estaba todo el tiempo jugada, más claramente, en un lugar que no era cómodo para el espectador.

- **Estamos señalando una especie de trilogía, y se me ocurría esto: En *La esperanza...* y en *Un cuartito...* de algún modo aparecía en ciertas imágenes concretas, una sensualidad evidente. En *Prometeo...* no aparece esto, pero lo que sí aparece, como consecuencia medio secundaria, es la imagen de los cuerpos mojados y las telas del vestuario mojadas que generan una sensualidad en un ámbito violento. La sexualidad no aparece explícita pero sí, vedada.**

- Creo que está en relación a lo que hablábamos antes. El agua cuando apareció fue arbitraria. Pero enseguida, en el trabajo empezó a manifestarse como un elemento que derrota a los cuerpos. El hecho de estar actuando y que un elemento te

empiece a obstruir concretamente, te modifica. Y así, el agua se instala y va taladrando los cuerpos. Tal vez aparece la sensualidad como la atracción que produce la modificación en un cuerpo: ver que algo está siendo superado más allá de su voluntad. Y sucede realmente en la obra, por la temperatura -que si bien la estamos calentando igual el agua no sale muy caliente-, y por la materia en sí: la relación seco/mojado. No es que los actores están sufriendo o incómodos, pero los modifica. También uno podría pensar en una construcción de la percepción más cultural que puede existir del *cuerpo mojado*. Pero eso es más conceptual.

- Respecto de la progresión que tiene el agua dentro de la obra, es bien interesante que empiece siendo una gotita que va creciendo y creciendo, y termina siendo un riego artificial que todo lo moja. Se convierte en un signo más de lo metateatral. Deja de ser una lluvia o gotera y pasa a ser algo absolutamente artificial.

- Sí. Creo que es lluvia y también es gotera, pues son las asociaciones que utilicé y que pueden comprender, pero también es puro artificio. Este elemento tiene relación con los demás niveles de la puesta, claro, pero también un desarrollo propio, independiente; más allá de su relación con otros niveles, y como parte de esa independencia esta ese señalamiento metateatral. Desde el principio del trabajo, pensé que ni la obra ni los actores tenían que referenciar al agua. El agua aparece como asociación de la didascalia final del *Prometeo* de Esquilo donde dice: “*en medio de un fragor horroroso de rayos y truenos se hunden las rocas y Prometeo y el coro son sepultados bajo ellas*”, y es claro que tiene un sentido en la puesta y es claro que construye sentido en el espectador, pero tiene, sí, algo de arbitrariedad que pone en primer plano el artificio.

- Volviendo a la sensualidad, también me parecía curioso que donde sta aparecía era en el relato de los hermanos. Donde con un costado muy emotivo se enuncia un pasado que los encuentra en el presente distanciados con un conflicto irresoluble. Y a nivel del discurso político que plantea la obra, también estamos hablando de alguna manera de un Movimiento (donde en algún sentido todo es una gran familia, “todos somos hermanos”), y claramente hay una disputa con un hermano

(Prometeo), que está siendo sacado u ocultado a esta hermandad. Me resultó significativo esta juego de espejos: la situación particular de estos hermanos, refleja en lo macro de la obra el vínculo de Prometeo con el Movimiento. Y ambas situaciones hablan nostálgicamente de un pasado mítico de *encuentro*.

- Sí, los hermanos Basualdo de la obra. Sí, es como vos decís, y ésa es una decisión del dramaturgo relacionada con darle un tinte de particularidad a esa exposición general. Esta aquí este tema, un poco en boga de los últimos años, de la memoria particularizada y la memoria colectiva. En este caso, tenía que ver con agregarle una luz distinta a lo colectivo o coral de la historia, unos rasgos de particularidad.

- A nivel discursivo están presentes (no explícitamente) en la obra, discursos de Agustín Tosco y Rodolfo Walsh, de diferentes épocas. ¿Por qué esta elección?

- A ver. Pontani no es Walsh. Simplemente utilizamos unos documentos que tienen importancia en relación a pensar lo que hablábamos de la derrota. Y en relación a Tosco tiene que ver a la importancia que tuvo él como militante sindical. Es interesante. Hay algo del final de la obra que vuelve a empezar, a través de ese audio.

- Sí pero no se explicita de quién es esa voz ni en la obra ni en el programa.

- No. Tosco en su historia tiene claramente un comportamiento que está alejado del funcionamiento de una conducción corrompida, o esa fetichización de la política que se plantea en la obra. Tosco estuvo fuera de los *gordos* del peronismo, peleó desde otro lugar. En Tosco hay una coherencia que hizo a su grandeza. Entonces, ¿por qué aparece Tosco al final? De vuelta este buscar la resolución de la tragedia que está perdida. Está astillada la construcción de ese conjunto, pero es como si nosotros -los actores- siguiéramos tratando igual de encontrar una salida lógica. En el trabajo sobre lo discursivo de la puesta tengo que destacar un elemento muy importante que fue el trabajo *de y con* Juan José Santillán. Una colaboración en el

plano conceptual, intelectual y a nivel de discurso de la construcción de la pieza, de una riqueza enorme para mí. Juan José le aportó al trabajo una claridad fundamental.

- ¡Muchísimas gracias! Fue un placer.

Ficha técnica

Fecha de estreno: 5 de Abril de 2008

Autor: Juan José Santillán

Actores: Eliana Antar, Emanuel Belser, Diana Cortajerena, Lucía Rossi, Diego Starosta, Dario Szraka, Paula Tabachnik

Realización de escenografía: Duilio Della Pittima

Realización de vestuario: Maia Lusternik

Fotografía: Julián Ledesma

Asistencia artística: Juan José Santillán

Asistencia general: Claire Salabelle

Producción ejecutiva: Germán Bermant

Puesta en escena: Diego Starosta

Dirección de arte: Julián Romera

Dirección: Diego Starosta

Web: <http://prometeohastaelcuello.blogspot.com>

CIUDAD CULTURAL KONEX - Sarmiento 3131 - Capital Federal - Buenos Aires - Argentina

lozanoezequiel@gmail.com

Palabras clave: Starosta- *Prometeo hasta el cuello*-peronismo- tragedia griega- mito- El Muererío

Key words: Starosta- *Prometeo hasta el cuello*-peronism- Greek tragedy – myth-El Muererío



