

#MarianoPensotti
@TeatrosCanal



MARIANO PENSOTTI/ GRUPO MAREA

Arde brillante en los bosques de la noche

22, 23 y 24 de mayo 2019

Es 5 de mayo, Día de la Madre. Mariano Pensotti (Buenos Aires, 1973) está en Viena ensayando Diamante, una obra que estrenó en Alemania con su compañía Grupo Marea y que, en breve, del 11 al 19 de mayo, presentará en el Wiener Festwochen. Nos ponemos en contacto por correo electrónico para barajar la mejor manera de conversar sobre Arde brillante en los bosques de la noche. Finalmente acordamos hablar a través de mensajes de voz de WhatsApp. Así pues, pido prestado un teléfono, así llamado, inteligente, presiono con el pulgar el ícono del micrófono y, ¿aló?, comenzamos a hablar.

Gran parte de tus piezas anteriores (*El pasado es un animal grotesco*, por ejemplo, o *Cuando vuelva a casa voy a ser otro* o *Cineastas*) tienen una fuerte raigambre en la realidad argentina, o si puntualizamos, en el mundo de Buenos Aires. Estaba pensando en la obra que vamos a ver hoy, y me preguntaba cómo has vinculado la historia de la Revolución Rusa, en la que está inspirada la obra, con tu entorno más cercano, es decir, con la realidad que ahora palpita en Buenos Aires.

Fueron dos cosas. Desde un lugar personal, la Revolución Rusa siempre fue un evento un poco mitológico e importante. Como vos decís, de alguna forma, muchas de mis obras tienen que ver con experiencias de mi generación en Buenos Aires, y yo soy parte de una generación donde muchos somos hijos de militantes revolucionarios de la izquierda de los años setenta y ochenta. Con lo cual la historia de la izquierda en América Latina, y la influencia del marxismo y de la Revolución Rusa, siempre fue algo

muy importante a nivel personal y que siempre me interesó ficcionalizar. Así que el deseo de hacer una obra de los cien años de la Revolución Rusa tiene un poco ese trasfondo personal. Pero yo era consciente desde un primer momento que la Revolución Rusa como hecho histórico es probablemente inabarcable y ha sido tan ficcionalizada -hay tantas películas, tantas obras de teatro, tantos libros- que también justamente la pregunta era ¿qué es lo relevante hoy en día de ciertas ideas políticas y artísticas de la Revolución Rusa en un contexto como el nuestro? Y ahí fue cuando encontré los escritos de Aleksandra Kolontái, que es una revolucionaria rusa que, honestamente, yo desconocía por completo, de hecho, es muy poco conocida en América Latina, pero en Europa en los últimos años ha habido una revisión de su figura por parte de feministas que la reivindican. Pero durante mucho tiempo, Aleksandra Kolontái fue un personaje bastante oscuro de la Revolución Rusa. Además de una revolucionaria, como teórica, fue de las primeras en unir ciertas ideas marxistas clásicas como la lucha de clases con la idea de la liberación de la mujer y del cuerpo de la mujer, y escribía sobre cómo el capitalismo utiliza, sobre todo, el cuerpo de las mujeres para obtener beneficio. Es un tema extremadamente contemporáneo.

Entusiasmo y frustración. Pasión y fracaso de las expectativas. Hablando de ideologías, me parece que la obra traza un viaje de ida y vuelta entre ambos extremos.

Sí, creo que las ideologías, incluida la capitalista, son distintas en lo que proponen, en lo que imaginan que van a hacer las sociedades que se construyan en su nombre, y otra cosa es lo que finalmente se construye. Es algo inevitable. La diferencia entre lo que pensamos que vamos a hacer en la vida y en lo que finalmente nos transformamos. Hay algo de esto que aparece en mis personajes, que se frustran o entran en conflicto porque aspiran a ser determinada cosa o ser de determinada manera y luego no lo consiguen. Se puede aplicar a cierta realidad argentina, o por lo menos de Buenos Aires, donde hay una sensación permanente de que podríamos haber sido mejores como sociedad, o que podríamos haber sido mejores como generación, y que finalmente no lo somos.

De todas formas, aunque muchas ideologías puedan parecer utópicas en un principio, creo que hay un peligro en verlo de esa manera porque es algo con lo que machaca el capitalismo, que insiste en que todas las utopías han sido un fracaso. Como si ciertos cambios radicales no fueran posible. Hay algo en la Revolución Rusa, insisto, más allá de en lo que haya devenido, que contradice esa idea rotundamente, que concibe la transformación profunda y radical de una sociedad como algo posible. Me parece que hay algo que pensar en esa idea de transformación extrema, que, si bien forma parte de un proceso, nos recuerda que una sociedad puede cambiar radicalmente en muy poco tiempo.



Dada que la temática de la obra no deja de ser un asunto controvertido, ¿cómo ha sido recibida la obra en los países donde la habéis representado? Sobre todo, en los países más adversos y hostiles al comunismo.

En los últimos tiempos el capitalismo ha sido extremadamente exitoso en vender o imponer la idea de que no hay otra forma posible de organizar una sociedad que no sea la que propone o, mejor dicho, impone el capitalismo, cosa con la que yo no estoy para nada de acuerdo. Y que independientemente de si el socialismo o el comunismo son una alternativa al capitalismo, me parece que es imperioso volver a pensar que hay alternativas y que hay otras formas de organizar una sociedad y de hacer funcionar la economía, y de relacionarse entre los cuerpos y las personas, que no son las formas que dicta el capitalismo. Eso, por un lado, que me parece que es algo central. Por otro, es cierto que la obra es percibida y recibida de diferentes maneras en distintos lugares. Por ejemplo, en Alemania obviamente hay una historia en relación con un enfrentamiento ideológico entre el capitalismo y el comunismo, por simplificarlo un poco, que está muy presente. En Alemania la figura de Aleksandra Kolontái es muy conocida por quienes se criaron y vivieron en la Alemania del Este. Obviamente no fue lo mismo cuando presentamos la obra en Estados Unidos, donde hay una estigmatización tremenda con todo lo que tenga que ver con la izquierda. Y sin embargo fueron muy potentes las presentaciones en Estados Unidos de la obra, fue muy bien recibida. Y hace muy poquito

la presentamos en Hong Kong, donde se da esa mezcla tan extraña entre economía de mercado y comunismo. De todas formas, aquí es importante matizar que, si bien la obra toma como disparador la Revolución Rusa, no es una obra teórica para nada.

Y una cosa más sobre esta pregunta. Nos pareció interesante centrarnos en algunos aspectos artísticos relacionados con la Revolución Rusa. De hecho, la obra utiliza tres formatos muy distintos. Comienza siendo una obra de marionetas, luego es una obra de teatro y luego se convierte en una película, por distintos motivos. Más allá de la Revolución Rusa, uno de los motivos centrales de la obra es el tema del cuerpo. Y para poner en conflicto la idea de la problemática del cuerpo nos pareció necesario trabajar en tres formatos diferentes. Es decir, al principio de la obra se ve el cuerpo de las actrices y de los actores transformados en marionetas y son ellas y ellos mismos quienes manipulan las marionetas que los reproducen a ellos mismos; luego se ve el cuerpo de los actores presentes en escena a través del teatro y finalmente los cuerpos son magnificados y mediatizados por medio del cine. Además, esta idea de los distintos formatos remite a ciertas ideas de la vanguardia rusa de comienzos del siglo XX, vinculada a la Revolución Rusa, donde había muchos experimentos formales intentando generar un tipo de narrativa distinta a la narrativa tradicional. De hecho, entre las investigaciones que hice para la creación de esta obra, una de las cosas que averigüé es que Eisenstein hizo teatro antes de hacer cine, cosa que yo no sabía, y me sorprendió bastante, porque yo estudié cine antes de estudiar teatro, y Eisenstein siempre fue una influencia canónica. Y resulta que la última obra de teatro que dirigió Eisenstein era una obra que terminaba con una película dentro de la obra, hace más de cien años. Nos pareció interesante esta confrontación de distintos lenguajes por lo que significa temática y conceptualmente, pero también por su relación formal con la vanguardia rusa.

Hablemos entonces de los tres lenguajes que conviven o se confrontan en la obra. ¿Cómo ha sido el proceso de acoplar el contenido de cada parte a cada uno de los formatos (marionetas, teatro y cine), habida cuenta de que sus lenguajes y códigos son completamente distintos?

Me atraía esta idea de que la obra se desarrollara como una muñeca rusa, una *matrioska* con ficciones dentro de ficciones, si bien son ficciones que van modificando unas a otras. Y que esto nos lleva, además, a la idea de en qué medida somos espectadores y en qué medida somos protagonistas de la historia. La obra trata básicamente de unas marionetas que un día van a ver una obra de teatro, y que dentro de esa obra de teatro los personajes van a ver una película, que la película transforma la vida de los personajes de la obra de teatro, y que esa obra de teatro transforma la vida de los

personajes de las marionetas. Me interesa la pregunta de en qué medida nuestras vidas son transformadas por las ficciones que consumimos, así como en qué medida nuestras vidas son transformadas por ser espectadores de vidas de otras personas. En una obra donde a veces se habla de temas densos, de temas complejos -de la libertad, del feminismo...-, la mayor parte de esas discusiones está llevada adelante en la parte de las marionetas. A través de las marionetas se pueden hacer cosas que no se pueden hacer con los cuerpos. Tal vez, las marionetas le quitan solemnidad a cierto discurso y permiten escuchar desde otra perspectiva. En la obra, además, generan algo agríndice: los personajes están diciendo todo el tiempo que tenemos que ser libres, que tenemos que liberar nuestros cuerpos, que tenemos que soltar nuestras ataduras, y los que están diciendo todo eso son marionetas, y al mismo tiempo lo que estamos viendo es a un grupo de actores que manipulan marionetas que son una reproducción, una representación, de sus propios cuerpos. Con lo cual, la pregunta de quién controla a quién, o qué cosas nos sujetan en la vida, se revela claramente. Por otro lado, desde el principio, había una idea en nosotros, como grupo, como compañía, de enfrentarnos a cosas que no hubiéramos hecho antes nunca, y que no fueran fáciles para nosotros, como por ejemplo trabajar con marionetas o filmar una película. Como si trabajar sobre la Revolución Rusa fuera una manera de revolucionar nuestra forma de trabajo, revolucionar el funcionamiento interno de nuestro grupo, y ponernos un objetivo un poco complejo...

Vaya, se ha cortado. Bueno, y con respecto al contenido y a la forma, diré que siempre pienso mis obras como una totalidad. Para mí es prácticamente imposible separar el texto de la puesta en escena. Sabía que quería trabajar con estos tres lenguajes distintos, y escribí la obra teniendo en cuenta eso desde el principio: escribí la película en un formato de guion de película, escribí diálogos para la parte de las marionetas, etcétera, etcétera. Cuando empiezo a pensar en una obra, parto de una idea, no de un texto, y muchas veces, la creación de la escritura de ese texto va en paralelo al trabajo de creación de lo que va a ser la puesta en escena. Además, es un trabajo grupal, porque en el proceso previo a meterme a ensayar con los actores colaboran siempre Mariana Tirante, que es la escenógrafa, el músico Diego Vainer y el iluminador Alejandro Le Roux. Y cuando estoy con los actores, por supuesto, los textos se siguen modificando muchísimo. En este caso fue mucho más extremo que en otras obras porque como gran parte de la obra tiene que ver con cierta problemática en relación con lo femenino, me interesaba mucho incorporar creativamente a las actrices. Así que hubo mucha charla con ellas, mucha contribución de ellas al contenido de lo que estábamos narrando.

Cuando vi *Arde brillante de la noche* hace ya dos años en Buenos Aires, me vino a la mente Karl Krauss, que con tanta furia arremetió contra la corrupción del lenguaje en su época. Coincidiendo que estás en Viena y que Kraus era austriaco, pues viene que ni pintado lanzarte este aforismo suyo, a ver qué te parece: «Democracia significa poder ser esclavo de cualquiera». Y también querría preguntarte por esta otra cita de Mayakovski que se dice en la obra: «El arte no es un espejo para reflejar el mundo sino un espejo para golpearlo». ¿Crees que el teatro ha de cumplir con esta máxima?

En principio hay algo de la corrupción del lenguaje que sí me interesa, y muchas de mis obras trabajan sobre esa tensión, y por momentos hay una voluntad de mezclar cierto lenguaje culto, o cierta narración más literaria, con un lenguaje de la calle, un lenguaje burdo, que es algo que tiene que ver con mi origen porteño. Y entonces, más que rechazar la corrupción del lenguaje, prefiero investigar sobre ello. Con respecto a lo de las citas, me gusta incluir citas de personas reales que en la mayoría de los casos son falsas. Suelo citar en mis obras a, no sé, Foucault, a Borges, al que me da la gana, e inventarle frases. De hecho, la frase de Mayakovski que hay en la obra es falsa, no es real, aunque sería posible que él la hubiera dicho.

Pero es que, según he leído, esa frase *sí* que es de Mayakovski o, al menos, mira, aquí se dice que la escribió él (*le envió por email la dirección de una web dedicada a la literatura rusa*).

Ja, ja, ja. ¿Era la frase real? Es muy gracioso porque estaba seguro de que era una frase falsa, y resulta que no, que es real. (*Más risas*). En esta obra hay varias frases inventadas que adjudico a autores conocidos, por ejemplo, hay una que le invento a Engels. (*Más risas*). Estoy tan acostumbrado a inventarlas que pensé que esta también lo era. Un claro caso de falsario que esta vez no lo ha sido tanto.

Carlos Rod

5 de mayo de 2019. Segovia-Viena

(Gracias a Ana Pecharromán por prestar su móvil para hacer la entrevista)



Estreno en la Comunidad de Madrid

País: Argentina

Idioma: español

Género: teatro

Dramaturgia y dirección:

Mariano Pensotti

Elenco: Susana Pampín, Laura López Moyano, Inés Efrón, Esteban Bigliardi, Patricio Aramburu

Escenografía y vestuario:

Mariana Tirantte

Música: Diego Vainer

Luces: Alejandro Le Roux

Producción:

Florencia Wasser / Grupo Marea

Realización de marionetas:

Román Lamas, Marcos Berta

Arde brillante en los bosques de la noche fue comisionada y coproducida por el HAU Hebbel am Ufer (Berlín)

Coproducción: Complejo Teatral de Buenos Aires, Kunstenfestivaldesarts (Bruselas), Maria Matos Teatro Municipal/ House on Fire (Lisboa) con el apoyo del Cultural Programme of the European Union

Colaboración: el Cultural San Martín Creada en el marco de "Utopian Realities", una coproducción del HAU Hebbel am Ufer and Haus der Kulturen der Welt como parte del "100 Years of Now", curado por el HAU Hebbel am Ufer. Fundado por el Federal Government Commissioner for Culture and the Media

Duración: 1 hora y 40 minutos (sin intermedio)

ACTIVIDADES PARALELAS

- Taller: *Teatro del futuro (pensando en) Introducción al teatro del siglo XXI*, impartido por La tristura, dirigido a todos los públicos
18 de mayo - 11.00 h
- Taller "Subtitular la realidad", impartido por Mariano Pensotti
20 de mayo – 16.00 h
- Conversación entre Mariano Pensotti y Ana de Miguel tras la función (Ana de Miguel es filósofa y feminista, profesora titular de Filosofía Moral y Política de la Universidad Rey Juan Carlos. Ha estudiado la obra de referentes como Aleksandra Kolontái así como las nuevas formas de reproducción de la desigualdad en los tiempos de globalización neoliberal)
22 de mayo

#MarianoPensotti
@TeatrosCanal



**TEATROS
DEL CANAL**