

**“El conflicto constante entre el sistema teatral,
los códigos de la escena de una época, la
organización de una obra y la literatura, esa es la
disputa que me apasiona”
- ENTREVISTA A GONZALO MARULL* -**

Fwala-lo Marin**
Universidad Nacional de Córdoba

FECHA DE RECEPCIÓN: 19-11-2019 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 21-03-2020

RESUMEN

Se presentan aspectos de la práctica dramática y directorial de Gonzalo Marull, reconocido director de teatro independiente argentino, radicado en la ciudad de Córdoba. En lo relativo a su trayectoria de formación, se presentaron los espacios oficiales y no oficiales de formación, espectáculos de referencia, el surgimiento del rol, la relación entre la producción artística y el contexto de crisis del 2001. En cuanto a su doble rol de director y dramaturgo, se abordó la relación entre estos mediante el concepto de función dramática. Acerca del ensayo como campo de creación, presentó su postura de organización de los roles según un criterio de desjerarquía y autonomía. Ofreció conceptualizaciones acerca de su práctica como director y las concepciones que la orientan. Por último, se refirió a las condiciones de producción, el contexto y el reconocimiento de las obras.

PALABRAS CLAVE

teatro; teatro contemporáneo; director de teatro; dramaturgo

“The constant conflict between the theatrical system, the scene’s codes of an era, the organization of a play and literature, that’s the dispute I’m passionate about.” - An interview with Gonzalo Marull -

ABSTRACT

In this paper, we interview Gonzalo Marull, Argentine regie and dramaturg, who lives in Córdoba City. About his career, he describes official and no-official educational institutes, the most imports spectacles was seemed for him, the beginning of the regie, the relationship between artistic production and the social crisis in 2001. As regards his dual role, as regie and dramaturge, we talk about the concept of ‘dramaturgy function’. He considers the rehearsal like a creation field and proposes a role organization without hierarchy and full of autonomy. He conceptualized the directing role and talk about the production and recognition of works.

KEYWORDS

theatre; contemporary theatre; theatre directors; playwrights

Gonzalo Marull es un destacado director y dramaturgo argentino, con un lugar especial en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba. Ha sido distinguido con premios y participaciones en eventos nacionales e internacionales, aunque, seguramente para él, el galardón mayor es ser reconocido por sus estudiantes. Desde diversos espacios, comparte sus saberes y, sobre todo, sus interrogantes en torno a la práctica escénica. Es quizá, uno de los maestros importantes de las nuevas generaciones de hacedores y hoy, uno de los referentes artísticos de la ciudad y del teatro nacional.

Con su humildad característica, nos ofrece claves para entender su propuesta de tránsito a la escena, entendiendo la heterogeneidad de esos tránsitos, en el marco de una propuesta de trabajo con roles claros y jerarquías borradas. Su trayectoria de formación y sus primeras experiencias en el mundo del teatro independiente son fundamentales para comprender sus concepciones acerca de teatro, dramaturgia y dirección, dinámica grupal y el concepto central: función dramática.

A lo largo de la entrevista, Marull teatraliza decires, improvisa escenas de opiniones enfrentadas, hace que las palabras suenen de la boca de otros, acercándose o alejándose de ellas según su punto de vista. Construye con su relato un diálogo lleno de voces. Ecos del pasado que se hacen presentes, mostrando éticas de trabajo para seguir o para apartarse. Imágenes en su memoria de puestas en escena, hasta hoy inenarrables. A veces, apela a la rítmica y el suspenso de los contadores de chistes cordobeses, haciendo posible la disociación entre el maestro erudito y el cuentista de humor. Hemos decidido, por eso, conservar la oralidad de la entrevista, adaptando la escritura a las necesidades del oído. La entrevista vertida en estas páginas tuvo lugar el 24 de abril de 2018, en el marco de la investigación "Concepciones y modos de dirección en el teatro independiente. Una cartografía desde las prácticas contemporáneas de Córdoba" que se realiza con el apoyo de CONICET mediante una beca doctoral.

Formación

FM: El primer gran tema para que conversemos sería 'la formación'. Tal vez empezando por tu formación oficial, o sea, dentro de las instituciones, o en el recorrido con algún 'maestro', o con alguna experiencia grupal.

GM: Hice la Licenciatura en Teatro, egresé en el año 2001. Al interior de la licenciatura, conocí a lo que podría ser el primer maestro que me mostró algo de este rol de la dirección, que fue Alfredo Fidani, era un director muy clásico, muy amante de la literatura teatral clásica, él tenía también texto teatral y la producción de tercer año. Con él vimos a fondo lo que era el

lonesco, nos mostró Pinter, nos mostró muchos autores que nosotros no habíamos visto, pero también él, no fue en la academia donde me mostró el camino, porque en la academia él dirigía, no era un docente de dirección, pedagógicamente me refiero. Él nos dirigía, había que observarlo. Pero claro, a mí me gustó mucho como dirigió, entonces empecé una carrera de asistente de dirección de él, por fuera de la universidad. Creo que ahí aprendí mucho, observándolo: cómo él dirigía los actores, como él pensaba las puestas. Fundamentalmente con textos, que era totalmente diferente a lo que nosotros veníamos trabajando en la academia con otros docentes, como Roberto Videla, que venían de otros recorridos, caso puntual: la creación colectiva. Entonces era otra forma de organizar. Con Fidani me llamó mucho la atención esa *otra* forma. Pero a la formación que yo hoy le debo todo y ahora repito en mis clases, arranca una vez que egresé de la academia, o tal vez empecé a procesar muchas cosas que durante el proceso de la academia no las entendí. Entonces, creo que a lo que le debo una profundidad teatral empieza después de todo eso.

FM: ¿Cuáles serían esos hitos en tu formación?

GM: En general, la buena suerte que he tenido es que salí en búsqueda de, lo que se puede considerar, 'la dramaturgia' pero encontré la función dramaturgica, más que el rol del dramaturgo. Al descubrir la función dramaturgica, me reuní con docentes que escribían y dirigían: son docentes que me han formado en esos dos caminos que tiene la función dramaturgica, que es, componer u organizar una obra de teatro, pero también, pensar y reflexionar sobre el traspaso, el traslado, la transferencia de eso a la escena. Esos docentes me enseñaban, no sólo composición de obras o literatura, sino que aprendíamos de los códigos de la escena. Los hitos son claramente Mauricio Kartun y Sergio Blanco. En menor medida, porque tuve pocas clases con ellos, pero con mucha intensidad, lo descubrí con Marco Antonio De La Parra y José Sanchis Sinisterra.

FM: ¿En qué marco estuviste en contacto con ellos?

GM: Sanchis estuvo en Córdoba porque Jorge Díaz lo invitó. Díaz: ahí tenemos otro, otra persona que habilitó mucho este universo en la academia, Jorge Diaz. Lo invitó Jorge, hice un curso con Sanchis, ahí lo conocí y después hice otro curso en Buenos Aires. Pasó lo mismo con Marco Antonio De La Parra, lo invitó el España-Córdoba en conjunto con Document/A. La primera visita de Sergio Blanco también fue por invitación de Documenta. Fueron una serie de cursos extraordinarios, fue Vivi Tellas, Marco Antonio De La Parra, Sergio Blanco... los hice a todos, y todos fueron epifánicos, todos abrieron. Mauricio Kartún y Blanco Sergio son acompañantes cotidianos. La búsqueda de maestros inicialmente estuvo en la academia y después estuvo en mí. La tercera academia para mí ha sido la docencia. O sea, aprendo, la gran parte de las cosas que aprendo me las

enseñan, aprendo en el aula, aula voy a decir, pero en mi taller, en el aula, con los alumnos.

FM: En tu historia, lo pensamos como 'formación', pero en tu historia, ¿qué espectáculos de referencia que te hayan 'volado la cabeza'?

GM: En los comienzos nos volaron la peluca los festivales internacionales. Tengo recuerdos de un grupo francés con Philippe Genty en el teatro San Martín. En mi cabeza viene un espectáculo de Jorge Lavelli, un director extraordinario internacional, que trajo *Macbeth* de Ionesco, también en el San Martín. Era algo, era algo increíble. *La Llorona*, una obra mexicana que estuvo en el Cabildo. Mi cabeza no puede dejar de recordar hitos como fue el Periférico de Objetos con *Hamlet Machine*. Todo eso lo tuvimos en Córdoba, en esos festivales internacionales. Bueno, yo al del 84 no accedí porque era un niño... en el 88 de adolescente debo haber visto algo, pero mi inconciencia, es que yo todavía no estaba en la facultad, pero ya sentía que el teatro estaba ahí pulsando. En el 92 y en el 94, veo muchos espectáculos que sí, me vuelan la cabeza. Ya, ahora, en mi recorrido actual, bueno, las obras de Daniel Veronese fueron importantes. En los 90 recuerdo haber visto *Un hombre que se ahoga*, *Mujeres soñaron caballos*, esas obras a mí me encantaban. Y en esta última etapa, todo el trabajo de Sergio Blanco, Gabriel Calderón. Suena raro que no te esté mencionando ninguna obra local. Me formé con Cirulaxia: cuando hicieron *El Quijote* también me volaron la cabeza.

FM: ¿Qué podrías decir de estas obras que es lo te 'vuela la cabeza'?

GM: Me parece que era, justamente que no lo puedo nombrar. Cuando algo te vuela la cabeza, es lo que yo llamo el nivel poético en una obra, es eso que te deja algo –como diría mi madre– pero no sabes qué es y me parece que es eso. Lo más mágico de esas obras es que no las puedo, hoy, luego de muchos años, no las puedo deconstruir. Puse en mi teatro algo de todo eso, en el teatro que hago.

Surgimiento de la dirección

FM: ¿Y cuándo surge esto de dirigir? ¿posterior a recibirte?

GM: Durante la facultad, en la tesis que nosotros hacíamos, tenías que cumplir con todos los roles, una cosa insólita. Llegabas al final del cursado y todos lo veían como algo mágico '*al fin voy a poder hacer todo*' y yo no lo veía como algo mágico. Era algo como '*al fin yo voy a tener dominio de todo, yo voy a dirigir, voy actuar, voy a escribir: yo y no se me va a escapar nada de todo esto que yo planeé durante la carrera y no me lo dejaban desarrollar*'. A eso no lo viví de esa manera. Es más, intuyo que en ese momento estaba descubriendo, porque había iniciado la carrera de letras, cierto interés por la escritura. Para mi tesis quería escribir, nada más. Es más, el trabajo escrito de investigación lo tenía sumamente avanzado, me

asesoró, Cipriano Argüello Pitt. Veníamos muy bien, pero, ¿dirigir? Me tuve que poner a hacerlo. ¿Cuáles eran las herramientas de las que me podía valer? Lo recordé a Fidani, *'vamos a emularlo a Fidani'* y recordé *'¿qué hacía Fidani acá?'*, hice eso en mi tesis. Nos pasó algo, que seguramente Rodrigo Cuesta puede haber manifestado algo similar, a mí la academia no me incentivó a enamorarme de la literatura dramática, nunca tuve incentivo. Es más, y esto lo sé fehacientemente, la sociedad, pero también la academia teatral, me incentivó a formarme en la competencia, yo creo que me incentivó a la violencia y la competencia. Mi recorrido en los últimos años de la universidad era ir a ver una obra, decir *'oh, que mala que es, yo voy a hacer algo mejor'*. Incentivaron lo que llamo «la violencia de la competencia». En esa formación también estaba sobre la literatura dramática: *'no hay nada bueno escrito, todo es horrible, hay que escribir cosas nuestras, porque todo es un asco, Shakespeare es un asco'*, nadie nos había dado herramientas para leer, vos leías y claro, abrías un libro de Shakespeare y no sabías que era una traducción antigua. Tenías un personaje que decía *'¿quién vive? Ahí estáis'* y vos decías *'ahí estáis'*, *'¡ay no sacame esto, que asco no sabe ni hablar!'*. Eran traducciones decimonónicas, nadie te hablaba de eso, no fuimos acompañados en ese universo. Eso hay que decirlo.

En fin, creo que la dirección empezó como eso, un timón, obligado, por orgullo y rebeldía. Empiezo a dirigir así: escribo mis textos y los dirijo, ¿por qué? Porque se decía que no había textos y que, si vos escribías textos y otro los tomaba, como el otro era un ignorante, los iba a destrozar. Cosas que hoy desecho absolutamente, pero son parte de nuestra formación y vos decís *'qué paradójal, ¿le tengo que agradecer a toda esa inmundicia el ser director?'* Capaz que se daba naturalmente de otra manera o le tengo que agradecer todo eso de ser docente, no sé. Nació de una manera de resistencia y casi espuria porque realmente, en su momento, no estoy seguro de haber pensado que me dedicaría a esto. Pero sí estoy convencido que después, terminaron siendo lugares que me producen tal satisfacción y que adoro. Ese es el nacimiento: dirigí esa tesis y a partir de ahí no paré.

A la vez, hay que pensar en el contexto social: me recibo en el 2001. Entre el 2001 y el 2006, hice 10 obras. Siempre me pregunto las razones: *'eh pará, que eras joven y demás'*. No, era el contexto social, no tenías otra. Estábamos en una crisis devastadora y lo único que nos quedaba era hacerlo y nos sacaba de toda esa crisis el poder escribir, el poder dirigir, el poder juntarnos. Nos poníamos de acuerdo para ensayar, el Bati, Juan de Battisti, se venía de Hernando¹, a mí me tocaba despertarlo a mi hermano, Kirka Marull y le decía *'vamos a ensayar'*. Hicimos las funciones con un calor extraordinario, me acuerdo poníamos ventiladores en el techo ¡operaba en calzoncillos! Eran cosas que uno hacía. Cosas que ves con el tiempo y decís *'qué locura'*. Venían, máximo, seis espectadores por función, eso era lo

¹ Población pequeña de la Provincia de Córdoba, a 150 km de la capital.

máximo que podíamos convocar. Y hacíamos otra cosa y así. Tuve una escuela, la de un contexto social adverso, que paradójicamente, me enriqueció, porque fue un momento ideal para que yo, que acababa de salir de la academia, soltara esa voracidad de probar, probar, probar. Fue una gran escuela, impulsada claramente por el contexto: no había nada, no teníamos un mango y éramos licenciados en teatro, que nadie sabía qué quería decir: ¿qué hacíamos? Hicimos un montón ahí, un montón. Por ejemplo, con *Quinotos al Rhum* viajamos un montón, eso hizo que probáramos mucho. Eso asentó ese rol de director, es más, asentó en exceso porque mi intención siempre era seguir en la naturaleza de la composición de la obra, que cuando se paró de esa vorágine, volví a ese universo.

Dramaturgias y direcciones

FM: Ahora pasaremos a conversar sobre la dirección en el proceso. Al trabajo de los ensayos en relación al texto, ¿de dónde vienen los textos? Me contaste que primero escribías y trabajabas sobre eso y ahora estas en otra etapa.

GM: Absolutamente

FM: ¿Qué podrías decir sobre esto nuevo de trabajar sobre el texto de otro?

GM: Algo que pensaba impensable. Empecé a hacerlo con una curiosidad dramaturgica. Descubrí que podés leer una obra, una, dos, diez veces, pero montarla es la mejor autopsia que le podés hacer. Te va a dar, si te gusta la dramaturgia, todas esas herramientas que estabas buscando y que no sabías de qué otro lugar obtener. Descubrí eso, porque no dirijo con la mirada pura y exclusiva de *'quiero montar'*, dirijo desde decir *'¿cómo lo hizo?'*. Leía en los cursos a las obras y pensaba *'cómo lo hizo'*. Leíamos una, dos veces y esos espacios me fueron ayudando a entender eso, por eso digo que el taller con alumnos es una escuela. Uno de ellos decía una cosa, el otro decía *'ah, mirá, mirá ¿y cómo será esto en la función dramaturgica de hacer el tránsito al sistema teatral?'*. Me parece que lo primero que descubro es eso, que la dicción de textos que no son tuyos, si te gusta el rol del dramaturgo, es una autopsia al teatro de una época. Teniendo en cuenta que en un momento en que se empezaron a adaptar nuevamente los clásicos, empecé a elegir textos, que, para mí, por su forma de ser construidos, son clásicos. Son textos que, de acá a cien años, la gente los va a tomar como clásicos. Eso empecé a descubrir.

FM: En su momento, ¿hacías escritura de escritorio, para luego ensayar?

GM: Cuando nosotros estudiábamos en los 90 era anacrónica la idea del escritor que escribe, ya lo has escuchado ciento, miles de veces, pero tampoco está reflexionada. Cuando empezás a indagar cuándo nació el director, cuándo nació el dramaturgo, cuáles son los sistemas teatrales de

una época, cómo esos sistemas teatrales inyectan códigos en la dramaturgia. Por ejemplo, la dramaturgia shakesperiana no es azarosa, se debía al sistema teatral de su época. Entre otras cosas, en buena medida, las dramaturgias se ha debido a los contextos sociales.

Intuís que el escritor de escritorio, en realidad, era un escritor de literatura que no le importaba el teatro. Pero el nuevo escritor de escritorio, es un tipo que viene del teatro, es un tipo que trata de ver *‘cómo puedo hacer con todo el sistema teatral de mi época para, yo sentado en mi casa, generar un nuevo movimiento dramático’*. Que no tiene nada que ver con eso que se devastaba en los 90, claro se enojaban porque se había puesto de moda que gente que venía de la literatura escribiera teatro. Por eso, cuando leíamos *Los Reyes* de Cortázar, decían *‘todo bien pero el tipo este no se paró nunca arriba de un escenario, no entendió nunca, hizo literatura dialogada’*. Se sigue creyendo que el teatro es diálogo y hoy por ejemplo hay una movida de dirección teatral mundial de no más textos dramáticos, si no hacer textos literarios porque produce mucho mayor desafío, ¿por qué? Porque el sistema teatral explotó de tal manera que el sistema escénico que tenemos hoy está muy fértil. No lo podemos nombrar, no es teatro a la italiana, no es público al aire libre, es miles de formas, se volvió muy fértil a la introducción de cualquier tipo de literatura. Un diario íntimo: vamos a la escena, una carta: a la escena. Hoy vas a ver muchas obras que son dramaturgia epistolar, diarios íntimos, poesía, no es la cuestión de la poesía con toda su fuerza, pero no es porque volvió, es porque el sistema teatral le abrió sus brazos.

Volviendo al rol de dirección, esa disputa es la que a mí me apasiona. Ese conflicto constante entre sistema teatral, los códigos de la escena de una época y la organización de una obra y la literatura y todo lo que eso conlleva.

Ensayo, actuación y convivencia teatral

FM: Recuperando el tema del ensayo, en ese sentido ¿cómo es la cuestión del entrenamiento de los actores? ¿Entrenan para ingresar a este universo que estás proponiendo desde la función dramática o lo que traen es lo que ingresa a ese universo o los dos polos?

GM: Sí, está buenísima la pregunta. No, no soy un director que entrena con los actores. Considero que el entrenamiento es el trabajo mismo. Yo intuyo que elijo obras, esta es una intuición por lo que dialogo con los actores, que siempre van a plantearle al actor o a los actores que convocamos un desafío.

FM: ¿El entrenamiento es una parte del rol del actor?

GM: Absolutamente, me parece que viene por ese lado. Siento que, si yo empiezo a proponer entrenamiento y demás, vuelvo a esta idea, que no la tengo, jerárquica del director. En esa postura, el actor tiene que ser una alguien que está esperando que el director tenga que plantearle el

entrenamiento, le tiene que indicar hacia dónde tiene que ir. Le dicen «el director de tránsito» o «el director de orquesta falso» que te dice dónde te tenés que parar y demás, no. Creo que es una construcción colectiva, pero en esa construcción colectiva yo siento que, en el momento, esto tiene que ver mucho con la idea de cómo nos unimos también, porque vos decís ¿por qué se unieron? Me parece que ahí ya hay muchísimo que se juega, creo que a veces se ha subestimado la unión de gente en pos de un trabajo, se la subestima. O *'el director me llama'*, no, no. En el momento en que nosotros nos sentamos a dialogar, para mí eso es algo que no se plantea como entrenamiento, para mí ese es el entrenamiento. Me ha pasado muchas veces, me he sentado y hemos estado un actor, una actriz y nos dimos cuenta de que ninguno de los dos íbamos a poder trabajar, entonces por más que yo haya planteado el gran entrenamiento universal no iba a poder ser.

Cuando digo «nos sentamos», es tomarte un café con el otro, punto, no un casting con cámara y *'bueno, ahora hacé'*. El primer y mejor casting es *'bueno ¿qué pensás?'*. Imaginate que voy a trabajar con vos, nos sentamos y yo te pregunto *'¿Qué opinas de esto, de la legalización del aborto?'* Y vos me decís que sos de la idea de *'no porque van a matar al feto ingeniero'*. Imaginate que te plantee *'sos la actriz que yo quiero'*, pero no, no hay forma. Para mí la convivencia teatral supera un montón de cosas. Te estoy diciendo un caso actual y testigo, donde me cuesta pensar en una inteligencia emocional y sensible e imaginativa de un actor, que es lo que yo siempre propongo, bajo esas condiciones. Ya siento que esa actriz, ese actor, no va a poder navegar en los caminos que les voy a proponer y de ir juntos, desde ese lugar. Por lo tanto, diríamos que hay algo de la sensorialidad, la capacidad de imaginación y algo de la capacidad de pensamiento crítico que yo propongo claramente a los actores.

FM: ¿Te referís a un universo de referencia social?

GM: También, le llamo pensamiento crítico-reflexivo, le llamo el actor inteligente, por eso siempre doy ejemplo de que me quedo con el nacimiento del actor. Desde mi punto de vista, el primer actor no nació exclusivamente de una característica física, de un entrenamiento, de una capacidad como la voz, sino también nació con una capacidad filosófica, intelectual y espiritual profunda. Eso de alguna manera vale en los ensayos. Por eso no podría planificar un entrenamiento previo porque es la vida (*risas*). Se irá nutriendo con la vida, y vos decís *'qué queda para los que son jóvenes'*: no es que eso lo vas nutriendo con años. Mi sobrina tiene 10 años y ya me encantaría trabajar con ella, porque siento que tiene las herramientas propias de lo que podría ser una gran actriz en escena.

Desjerarquía y dinámica grupal

FM: Antes mencionaste el tema de una desjerarquía con roles definidos. ¿Querés explayarte en eso, en la dinámica de los grupos, la toma de decisiones?

GM: Una cuestión que estoy transitando ahora: los escenógrafos, grandes artistas, los iluminadores, grandes artistas, piden pista. Pero hay tantos mandatos que venimos arrastrando, que es muy difícil darles pista y que ellos entiendan que les estás dando pista y te sigan. Los grupos una vez que la dinámica de la obra empieza, una vez que los actores reflexionaron sobre el texto, empezaron a moverse, empiezan a pasar cosas y demás, ya es tiempo que estos artistas ingresen al grupo. Eso muchos lo agradecen, otros ni les interesa *‘¿qué voy a estar viniendo a ensayo dos semanas para poner dos luces?’* Bueno, supongamos que no. Pero después pasa que ellos vienen y tampoco permanecen: vos decís *‘te estás perdiendo, porque el teatro no es eso, te estás perdiendo lo mejor’*. Esos 20 minutos antes de que demos la sala, donde a todos nos duele la panza, todo es difícil para todos, vos decís, *‘pero eso no es teatro, eso es... cotilleo’*, no, eso es parte de nuestra actividad. Montar, esperar la función, terminar, reflexionar, comentar.

En esta desjerarquización que planteo implicaría que todos volquemos tiempos similares, todos volquemos reflexiones, dentro de nuestro rol sin que todos seamos todo todos. Siento que nos falta mucho camino por recorrer para que eso pueda instalarse como una posibilidad. Siempre la ejemplifico con el mapita del tesoro, como una posibilidad de que todos tenemos un pedacito y que la obra va a ser una obra que va permanecer mucho tiempo en cartel, que va a venir mucha gente, mientras más estemos participando de eso. Ahí el carácter político. A veces mucha gente hace teatro como reunión de amigos, todos somos amigos, todos pensamos igual, vos decís *‘bueno, pero no me dijiste que la actriz, si decía esto del feto...’*. No, no. Una cosa es cuestiones profundas y otra es pensar distinto sobre el hecho teatral también, sobre el hecho teatral, sobre el arte, sobre la obra que estamos planteando. Todos esos pensamientos son cruces que generalmente uno los debate desde el rol. Son fundamentales.

FM: *¿Cómo se resuelven esos debates cuando hay diferencias? ¿Vos crees que el director tiene alguna potestad de referente sobre eso?*

GM: No, se la dan. A mí me la dan, entonces trato de no tomarla. A mí me introdujeron a la fuerza a un rol, que yo nunca consideré, que es el del productor. Ahora existe, por eso analizo y trato de asumir lo que le corresponde a cada rol. Si me llama alguien y me dice *‘¿pueden venir a Rosario?’* *‘Hablá con el productor’*. Es una estrella de rock. De la misma manera si el iluminador te dice *‘para mi esta luz tiene que ir así por esto, por esto y por esto’* y todos te miran y vos decís *‘perfecto’*. No hace falta que dé el ok, pero todos te miran porque la prensa te mira, porque si a la obra le dan un premio, todos van a hacer la nota del director, no se la van a hacer al iluminador. *‘Che, sos el iluminador de la obra que ganó’* y nadie sabe ni quién es. En cuanto al desarrollo de la obra, decisiones, pero decisiones dentro de roles. Habría que preguntarse *‘y el rol del director cuál es’* y ahí está tu pregunta. *‘El rol del director es decisión de las totalidades’* no necesariamente. Si decimos que el director es ese espectador y esa mirada,

los técnicos también, no los actores. No haría actuar a uno y que el otro se siente, lo mire y le diga, le opine sobre la actuación, no, no, los actores desde su rol pueden tomar decisiones, decir *'yo voy a ir para acá'* y venir a decírtelo *'sabes que, yo voy a ir para acá porque me parece que esto' 'perfecto'*. Y los técnicos son mirada también, entonces los técnicos tienen, los técnicos, los iluminadores, los artistas que acompañan al director, para mí es una potestad parecida, siempre y cuando hayan acompañado el proceso.

Porque el problema es ese: todos miran al director porque hace 3 años está estudiando la obra, pero he trabajado con técnicos a la par, que estudiaron en profundidad la obra, entonces se arma un debate exquisito: *'No, pero Gonzalo, pensás que ella dice esto acá por esto. Yo creo esto otro. Por eso, si la luz le da de esta manera, a mí me parece que...'* *'tenés razón'*.

Los roles y el tránsito al sistema teatral

FM: *¿Cómo convive esto con lo que decías de la función dramaturgica? ¿a quién le toca la función dramaturgica?*

GM: A todos. Principalmente en el caso en el que haya una obra ya compuesta. Se presentan diferentes casos. Ahora estoy haciendo *Clase*, nos compete a todos el tránsito de esa obra a nuestro sistema teatral. Entonces en ese tránsito estamos todos, porque el sistema teatral no son solo los actores, sino el espacio, o las luces, todo es el espectador. Ese sería como un tercer sentido de la dramaturgia, ¿no? La recepción. Entonces ese tránsito les compete a los actores, a los artistas iluminadores, escenógrafos, vestuaristas, al director. A todos nos compete el tránsito. Ahora bien, en ese tránsito y vos decís, lo que nosotros tenemos que ver es si, mientras más entendamos de composición de obra, más podemos aportar al tránsito. Ese es el debate que hay que dar en los rubros técnicos *'no, yo soy un iluminador, no te leo una obra de teatro'*. No, porque si no entendés los mecanismos de composición de la obra más difícil para vos va ser hacer el tránsito, no va a entender cómo hacer la transferencia, lo tuyo es poner un par de luces, ¡no! Imaginate que la obra se hacía cuando no había luces. Ese era un sistema teatral. Ahora vos tenés este sistema teatral, tenés todas estas posibilidades: ¿cómo hacemos ese tránsito? Es la noción también básica de la adaptación. La adaptación es cómo cambiar un aparatito y que la energía siga siendo la misma. El tránsito a la escena es el mismo, cómo le cambiamos la forma, pero la energía que te está proponiendo esto hay que tratar de conducirla. Para eso todos tenemos que estar de acuerdo con que sea en eso para mí, en esto que vos decías. Reflexionar y profundizar sobre el material que tenemos, esa tradición la tenemos. Yo fui iluminador, me llamaban dos días antes para que ilumine y no se puede, no se puede, la luz es un elemento dramático. Entonces, nada más interesante que, por ejemplo, en una clase de dramaturgia, escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, actores. Porque para mí, esa es la función dramaturgica.

Tareas de la dirección

FM: ¿Podrías hacer una lista de las tareas que le tocan al director desde momento cero?

GM: Cómo me gustan las listas, me encantan. Lista de tareas del director, que uno se va armando. Voy a hablar de mi etapa actual. En mi etapa actual, la primera es apasionarme con alguna materialidad textual. Esa pasión dura mucho tiempo, implica lectura, re-lecturas, implica un trabajo de investigación. El segundo sería un trabajo de investigación, si hay un autor específico, supongamos, Guillermo Calderón, sobre el pensamiento del autor, sobre sus otras obras. Tercera tarea es empezar a soñar con equipos de trabajo. E igualar en ese sueño de equipo de trabajo para que haya la equidad en las condiciones. ¿Por qué? Porque vos hiciste todo eso, *'bueno, ¿nos juntamos? Hice todo esto, vamos a compartirlo'*. Si no empezamos a trabajar desde el mismo lugar sos *'el dueño de la obra'*, sos *'el que te interesa la obra y nosotros te acompañamos, nosotros te hacemos la gamba'*. No.

En el equipo de trabajo, obviamente en los primeros que uno piensa son los actores. Siempre pienso en un equipo en el que haya gente que aporte a navegar en el mundo de las ideas. Aparece este rol de productor, la productora. Eso quita un montón de tareas del listado, que originalmente tenía el director. Por ejemplo, buscar espacio para ensayar, buscar una sala donde luego se estrena la obra, plantear un cronograma de ensayos. Ese rol aparece y parecería ser que, si vos pones en la lista buscar un productor, se te caen un montón de otras tareas.

Entonces el ensayo, es lo fundamental en la lista. Sumaría, planificación de ensayos, no voy a los ensayos fresco: *'después vemos'* no, no. Armo planificaciones, que después se cumplan es otra cosa, o que gire para otro lugar eso pasa muchas veces, pero hay toda una planificación. Es difícil. Vengo de una generación de no pensamos el resultado de cuándo vamos a estrenar, los sistemas de producción que nos rodean nos han matado en ese sentido, nos obligan. Porque con tiempo tenés que pedir la sala, imaginarte lo que necesitas. Todo eso antes no estaba. Era de los que decían *'esta obra capaz que la ensayamos dos años'*. Todo eso cambió. Los sistemas de producción cambiaron y también nuestra forma de planificar. Y decís *'¿por qué cambias?'* *'Porque estoy convocando un equipo'*. Entonces, no todos pensamos igual y la mayoría del equipo tiene sus vidas. Los que ensayaban dos o tres años eran el Odín Teatret, que había decidido dejar todo y se fueron a vivir al campo, juntos. Ellos podían hacer eso. En las condiciones de vida que tenemos nosotros hoy, es una utopía decir *'bueno vamos a dejar todo, vamos ensayar dos años esta obra mientras el mundo pasa'*. Nos encantaría, pero está difícil. Entonces toda esa planificación es muy importante, cronograma de ensayos, planificación de ensayos, diálogo con el autor, en este caso. En mi caso somos de dialogar mucho con el autor.

Hay un video que es muy maravilloso que es un lector de orquesta que recibe un premio. Riccardo Muti recibe un premio, de la Scala de Milán,

importante. Dice *'gracias por este premio, todo el tiempo me he preguntado qué es ser un director'* dice. Y sigue *'está la composición, están las partituras'*, o sea esta la obra de teatro, *'están los intérpretes, están los espectadores'* dice. *'Y todos tienen una función muy clara, muy concreta, y yo ¿qué hago?'*. Entonces, durante la entrega del premio él cuenta una anécdota donde se encuentra con un policía y el policía le dice que anda mal, que no tiene plata y Muti le dice *'mira yo te voy a enseñar a ser director de orquesta y vos vas a ganar mucha más plata. Vos tenés que hacer esto: agarrar la batuta y empieza la quinta sinfonía de Schubert y vas arriba, abajo, afuera, adentro, arriba, afuera y adentro, y así seguís'*, le dice *'trata de evitar las miradas de algunos intérpretes que te miran mal. Cuando los intérpretes paren, parás. Te haces el tipo elegante que piensa, porque la gente necesita ver que sos un tipo culto, cuando ves que los intérpretes se vuelven a acomodar otra vez, acordate: arriba, abajo'*. Entonces le dice a la audiencia de la entrega de premios *'No, no es tan así. Lo que yo creo es que el trabajo del director implica el extraer de la composición'*, no me acuerdo cuáles son las palabras textuales, *'la musicalidad'* supongamos *'que pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, eso tiene que ingresar al interior del músico y tu tarea es sacar del interior de él, de esa alma, de esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. Tienes que extraer desde adentro esa sonoridad para que llegue al espectador. No es un movimiento, no es 'vos parate acá', 'hoy vamos a ensayar así, vos te vas a parar acá'*. No. Es un trabajo que implica algo, a veces innombrable, que tiene que ver con algo que uno no lo puede listar. Creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para lograr en algún ensayo decir *'logramos sacar del interior de los actores esto y ahora vamos a repetirlo'*. No hay mucho más.

Tuve maestros que decían *'el director no tiene lugar en una sala teatral a lo italiano'*, hay lugar para los actores, hay lugar para los espectadores, hay lugar para los técnicos, pero no hay una silla que diga director. *'El director cuando estrena no debería estar más'*: hay muchas posturas teóricas que dicen esto. Eso no es mi mundo. Si jerarquizas la dirección, obviamente se puede ir a su casa, no lo interesa nada más. Si la desjerarquizas, no. La tarea es estar ahí. Sería una tarea de la lista: la obra se estrena y estar acompañando. No acompañando para marcar errores: *'hoy te olvidaste tal texto'*. No. Acompañando para reflexionar juntos *'¿qué pasó hoy?'* *'Viste la señora que tosía'* *'Sí, sí'* *'¿Qué nos pasó ahí? ¿cómo lo ven?, ¿cómo lo ves?'* *'¿cómo lo ves de afuera?'*. Dialogar. Mientras más gente haya ahí, mejor.

Reconocimientos

FM: *Para empezar a hablar del reconocimiento, quería preguntarte de qué crees que depende el reconocimiento de una obra. Antes hablamos de los premios, por ejemplo.*

GM: El premio es una palabra que no me gusta mucho porque etimológicamente significa llegar a algo antes que otros. Para mí el teatro es

una construcción colectiva y pensar que nosotros queremos llegar a algo antes que otro es la contradicción más terrible que uno puede llegar a tener en el teatro. Creo que hacemos esto para seguir creando comunidades más grandes y poder generar transformaciones, aunque sean mínimas. Los premios y esas cosas, son cosas azarosas, podríamos estar toda una noche discutiendo sobre los jurados. Cambiaría el pensamiento, trataría de construir una comunidad teatral desde sus raíces formativas, como te dije al comienzo, construir por fuera de la violencia y la competencia. El amor es el opuesto a la competencia y la violencia. Construiría una comunidad más amorosa, que no quiere decir que seamos todos amigos, sino una construcción colectiva, solidaria y colaborativa. Porque es lo que más amamos hacer y si se acaba esto, no sé qué haremos. Si no va gente a nuestras obras no sé qué haremos, si el día de mañana no podemos hacer una obra de teatro porque nos censuran, no sé qué haremos.

Por ejemplo, en estos tiempos me pongo muy mal. Veo la tele y me cuesta llegar al sábado y cobrar una entrada, por más que yo ya sé que van a ver nuestra obra 60 personas que sé que pueden pagar. No importa, pero me gustaría que, si hiciste todo ese esfuerzo para todo ese trabajo, poder construir una recepción mucho más amplia y en esos lugares que están totalmente negados a la posibilidad de vivir una experiencia teatral. Eso sí me carcome la cabeza mucho, mucho, mucho, cómo hacer. Eso también es reconocimiento para mí. Haciendo teatro me siento que estoy, por lo menos, resistiendo, colaborando en pequeño. No creo que el teatro eduque, no. Me refiero a la experiencia teatral, para mí es fundamental: que haya gente que vea que hay cosas que no sirven para nada. *'No sirva para nada'* entre comillas porque en el fondo son un pulmón. Si pueden reflexionar de esa manera, creo que les estamos abriendo la cabeza. Que un chico diga *'bueno en la vida hay cosas que no son utilitarias, no todo tiene que ser utilitario, no todo tiene que servir para algo, puedo hacer algo que no sirva para nada'*. Después no sé si hay fórmula, me parece que hay muchas cosas que las van a ver masivamente y me parece que reproducen negatividad en la sociedad, entonces la masividad tampoco es sinónimo de transformación.

FM: La última ¿qué es la dirección?

GM: Creo que se lo escuché a Luciano Delprato y me gustó cuando lo dijo. Hacía una diferencia entre un dios y un guía. Durante toda la historia se ha creído que el director es el dios y todopoderoso de una obra, al que todos van a mirar para que él los dirija autoritariamente hacia dónde tienen que ir. Luciano decía *'a mí me gusta pensar en una idea de la dirección como guía, como un Moisés'*, decía *'que conduce al pueblo, se abren las aguas, pero lo más importante no es él sino ese pueblo que está haciendo conducido por él y que va a cambiar la historia de un territorio'*. Que no es dios, justamente, dios está muy encima de ese guía. Y me gusta pensar la dirección como eso, como una guía.

Siempre he pensado que cuando hablo de la función dramaturgica, siento que la materialidad, la obra escrita es la oruga, que esa oruga tiene que ser una mariposa. Leer *Clase* no es lo mismo que llevarla al sistema teatral. El director tiene que acompañar la transformación de esa oruga en mariposa. Cuando la oruga sale, la mariposa queda medio enganchada y cuando termina de mudarse, la oruga se hace polvo, se desaparece. Entonces el director es todo eso, es el que acompaña esos procesos y para poder hacerlo, tiene que ser una persona generosa y que escuche. Si no tenés generosidad, si no tenés escucha, no podés acompañar. Me parece que hay muchos directores que trabajan de esa manera y que son los que piensan que la dirección es ser todopoderoso, ser el dios: *'ustedes son mis esclavos, empleados, humanos y yo les voy a decir cómo es'*. Dirigir sería lo opuesto a eso.

FM: ¿Querés agregar alguna cosa más?

GM.: Hay como una especie de asterisco que se le pone al director, que es el director de actores. Como si fuera como un asterisco extra, porque los grandes maestros que existieron desde nació la dirección, en realidad fueron grandes generadores de métodos actorales. La dirección a veces se confunde, porque el director no nació específicamente para dirigir a los actores, sino porque se había complejizado el sistema teatral, apareció la luz eléctrica, entonces ya no se podía hacer teatro con los cuerpos parados, en v, todo se movía y necesitábamos de alguien que pudiera desde afuera, colaborar a que eso no se desmadre. Ese rol que empezó mirando desde afuera, creció en un aspecto muchísimo y tenía que ver con ese vínculo con el otro vivo, que es el actor. Entonces cuando uno piensa en el árbol genealógico de los padres de la dirección, todos son métodos: Meyerhold, Artaud, Stanislavski, Barba, Peter Brook, Grotowski, Mnouchkine, Michael Chejov... Tipos que no los visualizás como se los nombra en algunos libros técnicos 'puestista', al que pone en escena. Creo que todo lo que hemos conversado da cuenta de que nosotros ponemos todo en la misma bolsa, no hacemos diferenciación entre puesta en escena, director de actores. Lo que puedo agregar es que sí dirijo a los actores, pero están en el medio de un combo que incluye a ese universo. Por eso el tema del no entrenamiento, el entrenamiento viene de una escuela particular de la dirección del actor. Siendo que, para mí, el actor es lo principal, el actor y los espectadores, pero el actor es también en un contexto, en un espacio, en un tiempo. Mi idea de puesta tiene que ver con el espacio, el tiempo, la sensorialidad y la imaginación. Eso es todo compañera.

* **Gonzalo Marull** es dramaturgo y director de teatro. Licenciado en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en 2001, es profesor de las cátedras de Guión y Dirección de actores en la Licenciatura en Comunicación audiovisual de la Universidad Blas Pascal (Córdoba). Fue jurado del 12° y el 15°

Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional de Teatro (Argentina). En el 2015 estrena “Ex, que revienten los actores” del dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón y recibe el Premio provincial a Mejor director, Mejor actor principal, Mejor actriz revelación y Mejor obra. En el 2017 estrena “Clase” del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. La obra es elegida para participar de la Fiesta Nacional del Teatro del INT y recibe el Premio provincial a Mejor obra y Mejor actriz. En el 2019 estrena, en co-dirección con Natalia Degenaro, “La trágica agonía de un pájaro azul” de Carla Zuñiga M.; obra con la que obtienen el TEATRES (estímulo a directores de reconocida trayectoria otorgado por la Municipalidad de Córdoba). Fue galardonado con el premio “Joven Sobresaliente del 2010” otorgado por la Bolsa de Comercio de Córdoba, el “Cabeza de Vaca a las Artes Escénicas 2004” y con el “Estímulo a jóvenes creadores 2005” en el rubro Mejor Dramaturgo, otorgados por el Centro Cultural España Córdoba y la Agencia Córdoba Cultura respectivamente.

**** Fwala-lo Marin** es Licenciada en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (Mención de Honor del Premio Universidad) y cursa su Doctorado en Artes, bajo la dirección de la Dra. Ximena Triquell y la codirección del Dr. Jorge Dubatti. Es becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas radicada en el Centro de Investigaciones de la FFyH “María Saleme de Burnichón”, cuya tesis doctoral se titula “Concepciones y modos de dirección en el teatro independiente argentino. Una cartografía desde las prácticas contemporáneas de Córdoba”. Como integrante de proyectos de investigación participa de “Arte y política: la dimensión política de los discursos artísticos” en la UNC y del proyecto “Teatro independiente cordobés, cartografías para el teatro argentino” en el ámbito del Instituto de Artes del Espectáculo de la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado en revistas académicas nacionales e internacionales como *Latin American Theatre Review* (USA) o *Anagnórisis* (España). También es docente de la Licenciatura en Arte y Gestión de la Universidad Provincial de Córdoba. Además, es dramaturga y directora del grupo Lo Culinario Teatro.

Bibliografía

- Calderón, G. (2015). *Ex Que revienten los actores*. (G. Marull, Director)
- Calderon, G. (2017). *Clase*. (G. Marull, Director) Córdoba.
- Cirulaxia Contraataca. (1990). *Ladran Sancho*. (Cirulaxia Contraataca, Intérprete) Córdoba.
- Cortazar, J. (1949). *Los reyes*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ionesco, E. (1993). *Macbeth*. (J. Lavelli, Director) Bs. As.
- Marull, G. (2003). *Quinotos al Rhum*. (Marull, Director) Córdoba.
- Periférico de Objetos. (1995). *Máquina Hamlet*. (P. d. Objetos, Director) Bs. As.
- Veronese, D. (2002). *Mujeres soñaron caballos*. (D. Veronese, Director) Bs. As.
- Veronese, D. (2004). *Un hombre que se ahoga*. (D. Veronese, Director) Bs. As.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons