

## Conversaciones X WhatsApp

### Constanza Masetti, Susana Tale y Carolina Donnantuoni sobre la obra "Lidia".

"Soy una miniatura atrapada en el vórtice."

"Retrocedo sonámbula al pasado imperfecto. ¿Era yo? ¿Estaba yo? ¿Hubiera, hubiese estado yo pluscuamperfectamente desvelada, velándome a mí misma, cuando me tragó este sueño?" (Lidia)

#### Lunes 25 de octubre

**Carolina:** Hola Susana, hola Coni, ¿cómo están? Este audio es para comenzar con nuestra semana de intercambio de audios pensando acerca del trabajo que han estado haciendo sobre y para la obra Lidia. La dinámica consiste en ir hilando preguntas y respuestas dentro de un grupo de WhatsApp; allí, y de manera informal, podremos ir construyendo pensamiento sobre el teatro, la construcción escénica en general y sobre el armado del objeto escénico que nos convoca. Hago ahora un par de preguntas para que vayan respondiendo sin prisa. La idea es empezar hoy -lunes 25 de octubre- y darle final a nuestra conversación el próximo lunes. La invitación también es a dejar que el tiempo corra tranquilo y conversar sin prisas...

En principio me gustaría -si así lo desean- que empezarán contando sobre la conformación del grupo de trabajo. Hace tiempo que trabajan juntas y me gustaría que contaran sobre cómo fue empezar a trabajar Lidia durante la pandemia. Cómo fue la conformación del grupo de trabajo, su historia, las motivaciones... Me gustaría además que hablaran acerca de la dramaturgia de la obra, su origen, motivaciones, referencias...

Bien, echo a rodar la conversación entonces...

**Constanza:** Hola, ¿cómo están? Pensaba en que hace unos días y a raíz de una nota que tuvo Cecilia (Coleff) en la radio, nos dimos cuenta que hace ya diez años que venimos laburando juntas y que Lidia también es una celebración de esto, de este encuentro... Me quedaba resonando la pregunta sobre las motivaciones... A mí lo que me motivó mucho -más allá de laburar de vuelta con Cecilia y con Susana- fue volver al encuentro, el volver a estar juntas, el volver a tener un proyecto, a laburar, a tener este ritual de ensayos... El año pasado fue un año pandémico y particular y creo que en principio justamente nos convocó el encuentro, el estar juntas, el poder trabajar, vernos, tener un horario, un momento de encuentro. Recuerdo que llegábamos

puntualmente y siempre estábamos a la expectativa de que se hiciera el siguiente martes para volver a encontrarnos.

Respecto de otras motivaciones -en relación a cuando empezamos a trabajar- recuerdo que laburamos con “Una mujer bajo influencia”, la película de Cassavettes con actuación de Gina Rowlands, y algunas otras escenas... Me tomaré un momento para seguir pensando sobre los otros materiales fílmicos...

**Susana:** Hola... Tal como dice Coni esta es la cuarta obra que hacemos juntas. Nos dimos cuenta que hace diez años que venimos trabajando en una “asociación libre” ya que nunca pensamos en constituirnos como grupo. Las cosas se fueron dando así, por suerte.

En esta ocasión -incluso en 2019 ni siquiera sabía que iba a escribir otra obra, ni sabía si iba a volver a dirigir porque tenía más ganas de actuar que de otra cosa- la pandemia, la vida, todo, hizo que surgiera este proyecto que nos pone tan felices ahora. Y es un proyecto también donde se fueron acomodando roles, ¿no? Porque Coni, que siempre venía actuando, esta vez estuvo co-dirigiendo y para mí eso fue un golazo, un acierto total. Además al ser un monólogo había una sola actriz... Que Coni se hiciera cargo de colaborar en la dirección estuvo buenísimo, fue muy enriquecedor.

En cuanto a la dramaturgia, escribí Lidia en 2020 y no había hablado con las chicas. Sabía que iba a ser un texto teatral, porque yo escribo teatro. Escribí porque tenía tiempo libre y me decía a mí misma: estoy renegando toda la vida porque tengo que compartir otros trabajos y el vaivén de la vida me impide sentarme todo lo que quisiera... Bueno, ahora en plena pandemia, en el invierno de 2020, ahora puedo hacerlo, así que lo voy a hacer. También era una manera de transitar ese aislamiento con algo de placer. A mí me encanta pensar sola y ver cómo después como esos textos, cuando los dirijo, se validan y ver la carne que le pone el grupo teatral. Lo agradezco y me parece fundamental también el momento de soledad de la escritura, de corregir, de buscar la poética... es algo que disfruto muchísimo y bueno... en 2020 se dio la ocasión de hacerlo, pero en realidad no fue con una idea previa. No sabía que iba a ser Cecilia. En obras anteriores yo hasta he pensado en la voz de cada actor que me había motivado para hacer el personaje, ver sus facilidades para enriquecer el texto... Ahora no. Escribí el texto sin saber quién lo iba a hacer... En un momento hasta pensé en hacerlo yo, pero después me di cuenta que no quería. En realidad, en principio, me fui nutriendo de algunas cosas autorreferenciales que me daban risa de mí misma (aunque yo no estaba sola transitando la pandemia en mi casa) y después de muchas cosas que escuche. Era un momento en que uno hablaba mucho por teléfono, se comunicaba mucho por WhatsApp... versiones sobre todo de las mujeres, de las amigas, de las compañeras con las que iba teniendo relación. Se me iban plasmando en ese texto y además cosas de las películas que veía, de los libros que estaba leyendo aprovechando esa facilidad que me daba la pandemia.

Soy una fan absoluta de Cassavetes y de Gina Rowlands, y me acuerdo que vi “Una mujer bajo influencia” por tercera o cuarta vez mientras escribía la obra. Pero luego, cuando pensaba en la puesta en escena, pensaba en un personaje que tuviera algo de esa perturbación... Y cuando termine la primera versión -que era un poco más corta- se la mostré a las chicas vía WhatsApp, pero se las mostré porque son mis amigas y les gusta lo que hago, para ver qué les parece... Y fue gracioso porque Cecilia empezó a hacer su autocasting. Me mandaba audios con los pedazos de texto y me decía: quiero ser Lidia. Obviamente eso me entusiasmó.



Gina Rowlands en “Una mujer bajo influencia” (1974 - Dir. John Cassavetes)

Otra cosa que quiero decir acerca de la escritura teatral es que siempre tuve en la cabeza -mientras escribía esto y ahora mientras iba transitando toda esta peste que nos pasó- que estábamos viviendo un momento excepcional, profundamente existencial y caótico que me daban ganas, en algún punto, de documentarlo. Porque no sé si todavía caemos en lo excepcional, en la hecatombe que fue -y es- este bicho, lo que nos produjo. Lo que sucedía en las redes... cosas que me llamaban muchísimo la atención, lo banales que nos poníamos, cómo no nos dábamos cuenta del hecho histórico y universal que estábamos atravesando. Esto va a quedar en la historia... Y bueno, me daban ganas de hacer mi reporte de guerra, mi íntimo reporte de guerra, acerca de lo que nos estaba pasando. Estaba entusiasmada con eso también cuando empezamos a ensayar.

...

Vuelvo a algunas referencias que aparecieron durante los ensayos y pensaba también en algo monstruoso y profundamente humano y esos “bichitos” de Tim Burton.

**Coni:** ¡Es verdad! ¡Los “bichitos” de Tim Burton...! Recuerdo también que cuando vos, Su, me mandaste el texto yo lo leía y no podía dejar de sentirme identificada con eso que estaba leyendo. Me causaba mucha gracia, pero hoy

con el paso del tiempo y lo vivido realmente sigo pensando que en un montón de lugares me identifico más que nunca con Lidia. A veces me encontraba con algunos de esos pensamientos que aparecen en la obra y me sorprendía, porque era todo tan actual... eso me llamaba la atención...

¿No hubo también una escena que estuvimos mirando de “The Crown”? Cuando ella brota y revolea las cosas... ¿Era esa, no?

**Susana:** Sí, estaba mirando “The Crown”, y cuando nos empezamos a juntar apareció una escena de la princesa Margarita en la que está un poco borracha, llorando, bailando y rompe todo y se la mostramos a Cecilia... La verdad no sé cuánto quedó de esas pruebas, pero eran así... mujeres solas en una intimidad bastante desgarradora... Esa era la idea... Hay una frase de Marguerite Duras que dice: “escribir es aullar sin ruido”, también nos acordamos de un llanto que hay en “El padrino III” con la actuación de Al Pacino... y de todas esas imágenes de esa angustia total y la contención en soledad de un dolor profundo... también anduvimos por ahí.



El grito de Edvard Munch (1893)

**Coni:** Sí, fueron los principios digamos... los primeros encuentros. Si bien -por supuesto- teníamos el texto y el beneficio de tener a la dramaturga con nosotras, fue buenísimo poder empezar a trabajar la construcción desde estas mujeres con esta idea de la soledad, de lo desgarrado, de estar ahí en la suspensión del tiempo y en la desesperanza o desesperación... Empezamos a laburar con eso, esas fueron las primeras imágenes con las cuales trabajamos. Eso fue interesante porque más allá del texto empezamos a abordar el material desde estas ideas.

**Susana:** Además, una premisa que nos pusimos (al ser un monólogo sabíamos que exigía mucha presencia y muchas acciones de la actriz y que el texto tenía que tener un movimiento importante) fue que no hubiera ninguna acción superflua. Deseábamos poder llegar a encarnar esa palabra con ese cuerpo contándola, pero que las acciones no fueran gratis. Queríamos que todo tuviera un correlato, una forma de contar encarnada. No queríamos hacer una

cosa danzada, ni queríamos hacer movimiento por el movimiento mismo. Entonces fue un trabajo muy minucioso, para que la palabra no se quedara en el decir y que a la vez no hubiera nada de artificio en la construcción de Lidia.

Hablábamos de minimalismo, de austeridad... y en la estética hablábamos de la Bauhaus, que tenía esa hermosa y desoladora propuesta... y a partir de ahí nos la rebuscamos con los elementos que teníamos.

**“(...) La arquitectura Bauhaus, que está en trasfondo de la arquitectura residencial, puede describirse como fría, carente de emoción, dictatorial, cruel, agresiva, blanda, estéril, austera, fría, prosaica, práctica, anónima y vacía hasta el aburrimiento: la quimera de la funcionalidad. (...) El sufrimiento obligado de los habitantes de estas casas dictatoriales forma la base de la miseria general, física y espiritual que sufre nuestra civilización occidental, el estado, la naturaleza y nosotros mismos. (...) La llegada del urbanista ha afeado nuestras ciudades, el hombre ha perdido el contacto con la tierra. El hombre vive aislado de la tierra y de su entorno natural.”** (Manifiesto del proyecto arquitectónico para Francfort – Heddernheim - *Friedrich Stowasser* “Hundertwasser”. Viena, 14 de mayo de 1987)

**Coni:** Sí, en principio teníamos la idea, o el deseo, de que la obra fuera sólo Cecilia: un cuerpo, pura actuación. Con el tiempo se transformó en certeza. La obra es Cecilia, no necesitaba nada más. Cecilia con ese cuerpo encarnando ese personaje, encarnando a Lidia.

**Carolina:** Ahora mismo estoy tomando notas. Voy a repensar y pensar algunos conceptos que dejaron en sus relatos acompañados por los sonidos del entorno cotidiano (pajaritos, bocinas, voces...) y más tarde o quizás mañana les escriba con algunas preguntas más. Un abrazo y ¡gracias!

## **Martes 26 de octubre**

**"Ordeno, junto, intento componer. Una abejita laboriosa. Lo fui. No tanto a estas horas, en las últimas sombras. Somos las ruinas del mañana, pienso, mientras gira el programa enjuague. Se acabó, esta vez sí, lo sólido se desvanece. Tengo visiones mirando el lavarropas: figuritas humanas naufragan en el desagote, el centrifugado las aniquila y, desvestidas, peregrinan al infierno. Poder onírico de los electrodomésticos que me acuna desde el mes pasado: el zumbido de la heladera, la llama del calefón, la gota en la cafetera..."** (Lidia)

**Carolina:** Hola, disculpen la hora... Es muy temprano a la mañana... Mandaré varios audios cortos para poder subdividir un poco las preguntas/temas que quedaron resonando desde ayer por todo lo que ofrecieron en sus respuestas.

En principio preguntarles cómo fue este trabajo en codirección, cómo era este tomar decisiones y planear los ensayos, decidir cómo y qué cosas se trabajarían cada día.

Ambas hacen mucho hincapié en que la construcción de la obra -lógicamente al ser un unipersonal- se basa en la actuación y en las intensidades de la actuación, cosa que se ve claramente en la puesta. Lo que deseaba era preguntarles ¿a través de qué operaciones, ejercicios, combinaciones entre cuerpo y palabra se ha trabajado con este cuerpo material, sensible, emocional de Cecilia como actriz?

También hablan de desgarró, de soledad, de desesperanza, de sensación de suspensión del tiempo, lo cual claramente atraviesa la actuación... por lo que me interesaba saber cómo fue trabajado durante los ensayos.

Y después, volver un poco más sobre el concepto de escritura o dramaturgia como diario de guerra, como reporte de guerra, como una documentación del cotidiano de una excepcionalidad. No sólo a Susana como dramaturga/directora, si no a Coni también como co-directora... ¿Qué sucede en ese parangón entre lo que sucede ahí en escena y lo que me está pasando en ese correlato con la realidad? ¿Qué pasaba con esos límites entre ficción y realidad y cómo fue que lo fueron trabajando a lo largo del período de ensayos? Sabemos, claro, que esto sigue resonando ahora, porque seguimos en pandemia... en fin... por ahí van las preguntas de hoy, les mando un beso.

**Susana:** Voy a empezar por el final, ya que Caro volvió con lo de la escritura, de documentar lo excepcional y el diario de guerra. Y se me ocurre pensar en un texto de Lidia, cuando ella dice: "... de chica yo fantaseaba mi muerte en un cataclismo universal. Repudio la ocurrencia". Eso me pasó a mí, yo de chica fantaseaba con la idea de que me iba a morir en el fin del mundo. Y cuando transcurren los primeros días de la pandemia y la cosa se extiende, y los discursos se vuelven más apocalípticos, digo: ¡chau! ¡Esta es "la fin del mundo"...! en serio... Creo que esa era una de las sensaciones que me llevaba a escribir, una conexión no solo con lo excepcional que estaba pasando sino también que linkeaba con mis fantasías infantiles. En un punto -y, si bien como dije-, yo no estaba sola, obviamente podía reconocer un montón de sensaciones que luego tiene Lidia amplificadas porque las escuchaba de otras mujeres que sí estaban solas y además porque eran atractivas. Además no era un diario íntimo lo que estaba escribiendo, sino que sabía que era una pieza para teatro.

Con el tema de los ensayos creo que en un punto nos pasó a nosotras también esto mismo, el hecho de haber estado in situ viviendo una situación de

pandemia hacía que fuera muy fácil de comprender y recrear por lo menos la génesis de lo que se planteaba en cada momento de Lidia. Después eso se amplificaba, se profundizaba, se deformaba... Pero la semilla de esas sensaciones la vivíamos, y capaz que la estamos viviendo todavía... de modo que era una captura bastante fácil si nosotras nos ofrecíamos a probar tanto desde la escritura como desde la dirección y la actuación y desde su cuerpo.

Otra urgencia para escribir era que uno sabe que la memoria es traicionera y que íbamos a perder... ficcionar demasiado. Íbamos a deformar demasiado y yo quería que el carozo de las vivencias de la pandemia estuviera en la obra, eso no admitía demoras. Después estaba toda la cosa estilística que se podía arreglar, pero no quería escribir desde el recuerdo, me parecía muy interesante esto. Yo no escribo cuando me afecta un suceso personal, y cuando me han preguntado acerca de eso yo desaconsejo escribir en momentos de crisis personal. Pero esto era otra cosa, era algo tan único... y además yo no estaba tan triste -a pesar de que estaba asombrada, perpleja-. Entonces tenía la posibilidad de tomar distancia pero también escribir desde el presente... y bueno, no quería dejar pasar eso.

En cuanto a cómo fue el proceso de ensayos en realidad primero leímos el texto, sentamos estas bases de austeridad, de sinceridad y de circularidad. Sabíamos que esto tenía que ser algo que diera cuenta de la monotonía de todos los días iguales, que un día era cualquiera, un día sólo era todos los días, era eso lo que transitaba Lidia. Después de esas primeras charlas -que fueron un par- empezamos a reunirnos una vez por semana en mi casa y con lo que teníamos.

Y básicamente Cecilia se aprendía lo mejor que podía un pedazo de texto, ella tiene una memoria prodigiosa y es muy disciplinada, así que se aprendía un pedacito textual, una escena quizás, y sobre eso hacía su propuesta. Y nosotras la interrumpíamos constantemente y hacíamos variaciones sobre eso. Luego, a la reunión siguiente, si a ella le daba para avanzar con otro pedazo de texto, incorporábamos eso y revisábamos cómo habían quedado los dos bloques, cómo habían ensamblado... y así se fue construyendo. No sé si había mucho plan o si nos sentamos a dibujar un cronograma de ensayos... fue echarnos a andar... Tampoco sabíamos cuándo iba a poder volver el teatro presencial. No queríamos hacer streaming, eso lo teníamos claro, así que no había apuro. Era transitar el texto con esa modalidad a medida que íbamos avanzando y que Cecilia se lo iba aprendiendo. Después lo volvíamos a visitar y nosotras le íbamos planteando lo que nos parecía que favorecía su propuesta. La coincidencia solía ser visceral, natural, no hubo mucha charla de café con esto, ni tampoco exploramos para nada la biografía del personaje o su psicología. Eran las palabras por las palabras mismas, el clima, la sensación que estábamos atravesando y la visión que teníamos estéticamente de lo que nos parecía atractivo.

Cuando algo no salía hacíamos algunos ejercicios que suelo proponer, por ejemplo: hacer una versión muy contra natura del personaje: ubicarlo quizás en la selva amazónica entre monos (esto es sólo un ejemplo, no fue lo que hicimos) para saber cómo funcionaría en ese lugar... o en el desierto de Atacama andando en motoneta... o en una manifestación en Plaza de Mayo y ver cómo resuena ese texto en esos lugares para desarmar cualquier idea preconcebida para que volviera después a la situación. Eso además de que nos divierte muchísimo siempre nos dio muy buenos resultados.

Cuando analizamos el texto vimos que había algo del soliloquio, todo un discurso en un momento de mucha introspección. Había lugares internos de la casa y externos, como cuando salía a la ciudad o a la terraza... y también un momento onírico -en el que ella sueña- que podía tener otra calidad rompiendo la cuarta pared y podía comunicarse de otra manera -habilitada por el sueño-. En ese momento de plena fantasía el juego de la actuación podía cambiar un poco, diferenciarse de eso tan interno que Lidia mantiene durante toda la obra. Eso, establecimos mojones a partir de lo que estaba escrito.

**Coni:** Sumando a esto que dice Su, teníamos la idea de que Lidia estaba dentro de una maquinaria sin fin. Dentro de un ciclo que puede empezar y terminar y volver a empezar y volver a terminar... a veces con un difuso límite entre fin y principio.

...

**Coni:** Volviendo a escuchar, recuerdo algo del proceso: en algunos de los primeros ensayos también hicimos el ejercicio de hacer a partir de imágenes, de las imágenes que a Cecilia le aparecían con algunos de los fragmentos del texto, y a través de esas imágenes construir una secuencia de acciones físicas donde apareció un “bichito” que nos había interesado un montón. También, y a la vez, ese “bichito” nos divertía y nos sumergía en este universo Tim Burton que habíamos pensado cuando empezamos a trabajar.

Recuerdo también que en algunos encuentros trabajamos a partir de afectaciones como una cuestión más consciente: ¿qué afectación podía tener alguna de esas frases, alguno de esos textos, alguno de esos fragmentos? Y así fuimos construyendo esta idea de mojón, de pedazo... eso también lo fuimos mezclando después con el trabajo específico con el texto.

### **Miércoles 27 de octubre**

**Carolina:** Buen día, estuve escuchándolas y tomando notas. Hoy me gustaría invitarlas a volver sobre los conceptos de minimalismo y austeridad que toman para la puesta de Lidia. Como espectadora se observan claramente estos aspectos en contraste con las intensidades expresivas que transita y despliega Cecilia como actriz.



También se observa un trabajo vocal minucioso en su recorrido y en su paleta. Se me ocurre entonces indagar también en cómo trabajaron el espacio sonoro vocal en relación a la materialidad del texto (aunque algo ya han dejado entrever antes en sus respuestas).

Además quería preguntar sobre las decisiones en relación a los elementos escenoplásticos: paleta de color, texturas de los objetos, vestuario, escalas, campo lumínico -que sin duda están estrechamente ligados al campo de la dramaturgia escrita y de la dramaturgia de la actriz-.

**Coni:** Me quedó pendiente algo en relación a las preguntas de ayer... Cuando empezamos a trabajar el material estaba dado como por una secuenciación que tenía el propio texto escrito. Cecilia estudiaba un pedacito del texto y comenzaba a proponer, a “dramaturgizar” ese material previamente escrito, lo llevaba al cuerpo, a la intención. Susana y yo interveníamos sobre eso que ella proponía. Era un trabajo en simultáneo: Cecilia proponía y nosotras proponíamos encima. Era una mixtura de propuestas de dramaturgia de la actriz y dramaturgia de la dirección que se metía ahí en el laburo, en lo inmediato del laburo. Es verdad, no había una planificación un “vamos a intentar ir por acá”, si no que todo iba surgiendo a medida que iba apareciendo. Eso me resultaba muy interesante... esta idea de intervención sobre la inmediatez de la acción, disfrutaba mucho eso porque no lo había imaginado así. Es mi primera experiencia en dirección y tal vez fantaseaba otra cosa, en donde la dirección tenía más que ver con algo más planificado, organizado, algo así como la capacidad de visualizar previamente lo que se quiere. Acá era distinto porque a partir de lo que iba apareciendo, a partir de lo que íbamos proponiendo Cecilia y nosotras todo se iba acomodando. Eso me dejó tranquila.

**Susana:** Hola chicas, engancho con lo del trabajo vocal. A ver, repasemos: nosotras en el ensayo número uno (más allá de un par de ensayos de mesa y el encuentro afectuoso y afectivo) teníamos el texto escrito y Cecilia con el texto aprendido de memoria -impecable- un pedazo del texto que sería casi la primera escena. Así fuimos avanzando... porque si no parece como que todo está medio librado al azar. Con ese texto que ya teníamos (después de peinarlo en un 95%) y la férrea decisión de Cecilia de memorizarlo, a partir de ahí empezamos a hacer estas pruebas, siempre con la absoluta disponibilidad de Cecilia. No hubo fragmentaciones, no hubo un “vamos a pensar tal movimiento” o “vamos a pensar cómo va a fluir la voz en tal momento”. Se trataba de corporizar a Lidia, de construirla. Y en esa construcción fueron saliendo todos esos matices que se iban acompañando en un todo, en su persona, en su cuerpo, en su pensamiento.

Obvio que había momentos en que había sugerencias para hacerle, por ejemplo en el sentido del texto o alguna propuesta sobre el estilo, por ejemplo cuando se pone a bailar: capaz algunos movimientos más sensuales o no, o

capaz vamos por otros más raperos... y entonces volvimos a esta idea de Tim Burton y que hiciera una cosa más doméstica, más desarmada, más ridícula... incluso en un punto más "casera". Lo mismo cuando Lidia se enojaba, Cecilia no encontraba el punto de enojo (porque ella no es de exteriorizar sus enojos) y lo buscamos... buscamos sensaciones y situaciones que la podrían poner de esa manera. Pero, si bien ahora se podría segmentar cada uno de los aspectos del trabajo actoral, en realidad con esta premisa de sinceridad absoluta, lo que buscamos fue entrar a la cabeza de Lidia, al corazón de Lidia y que eso apareciera en el cuerpo de Cecilia. Me parece muy fácil de comprender para alguien que actúa. Yo como actriz laburo de ese modo: trato de entender el mecanismo mental del personaje y ofrecerle todos mis resortes para que aparezca. No sé si hay cosas para analizar después o para que mida tanta segmentación. Fue un laburo mucho más intuitivo...

Me quedé en un semáforo pensando... Teníamos el texto, la actriz y el contexto era absolutamente actual, así que la tarea era probar simplemente.

La parte de las luces se la dejo a Coni porque resultó ser la iluminadora revelación 2021 para maravilla mía y del grupete. Esperemos que ella cuente cómo fueron apareciendo los pocos elementos que utilizamos.

**Coni:** Sumando algo a esto de la cuestión sonoro vocal, recuerdo que hicimos algunas pruebas que tenían que ver con despojar ese cuerpo de todo movimiento, de toda intención, y trabajar solamente con la resonancia de ese texto, de las palabras, de cómo resonaban en el cuerpo de Cecilia y en el espacio. ¿Qué pasaba con un cuerpo despojado de casi todo en dónde quedaba la palabra? Hicimos algunas pasadas de toda la obra con esa idea, con esa idea bien mínima y chiquita. Eso estuvo bueno para poder construir esa sonoridad. También probamos con una sonoridad más conectada con la tierra. A mí me parece que cuando Cecilia se ubica ahí, con la idea de la voz más tierra, más plantal, más desde los bajos fondos resuena mejor en Lidia.

Desde un principio habíamos tenido la idea de que existiera un solo objeto en escena. Es más, habíamos pensado en la posibilidad de construir un objeto que fuese escalera y se transformase en cama, en silla... finalmente terminamos trabajando con la banquetta. También usábamos una manta, una frazada en el piso (porque hacía mucho frío) que era de color rojizo-anaranjado-naranjosa... y evidentemente esos colores, esa paleta fue quedando en la retina. Obviamente después convocamos a Margarita Dillon para que nos diera la mirada escenográfica y lumínica. Desde lo escenográfico y lumínico ya había algo que funcionaba... (Tose)... el campo y el polen... Decía que ya había una idea armada o algo que ya funcionaba en esa gama de colores o en esa estructura de banquetta, frazada, alfombra.

Queríamos que la obra tuviera esta idea de las luces y su poética, y si bien Marga diseñó la planta lumínica, después sucedió esta fascinación mía con la operación de luces. Me siento parte de la acción, me siento dentro de la obra.

Realmente siento que la luz es parte de eso que está sucediendo, y realmente estoy muy enloquecida con eso. Cada día, cada función pruebo cosas nuevas, me voy animando cada vez más. Yo no sabía nada de esto, ni de cómo cambiar las luces, ni pachear... ahora utilizo palabras como pacheco, intensidad, gelatina, dimer, etc.

**Carolina:** Claro, la iluminación como un acto. Eso es buenísimo en la obra. No un acompañamiento sino un elemento activo, clarísimo.

**Coni:** La luz como cuerpo.

**Carolina:** La materialidad de la luz.

**Coni:** El espacio. El vacío. Luces. Sombras. Proyecciones. Recovecos oscuros. Que se ve, que se esconde. ¿Qué se ilumina? Lo cálido acariciando el cuerpo. Lo frío bañando el afuera, el abismo. Lo intermitente construyendo lo onírico. La luz imprimiendo el cuerpo. Imprimiendo el espacio, la suspensión del tiempo. ¡Me cope! (Ríe)

**Susana:** ¡Ay! ¡Qué lindas que son! Hablaron un montón. Yo estaba en una reunión y recién veo los mensajes; eso que Coni dice es genial porque hay una conexión muy especial entre ellas. Además, después de tantos meses de ensayo, como Constanza conoce el texto en movimiento, las intenciones, la emoción, conoce absolutamente todo, está actuando junto con Cecilia y eso hace que aparezcan dos entes en movimiento que saltan juntos: salta una en el escenario y la otra salta con las luces. Eso es maravilloso. No lo buscamos, tuvo más que ver con dificultades de agenda de Margarita -que en ese entonces estaba atareadísima con el estreno de otra obra- y entonces hizo el diseño y luego Constanza hizo el trabajo de operación de luces, lo que terminó siendo una ganancia inesperada y buenísima.

## **Jueves 28 de octubre**

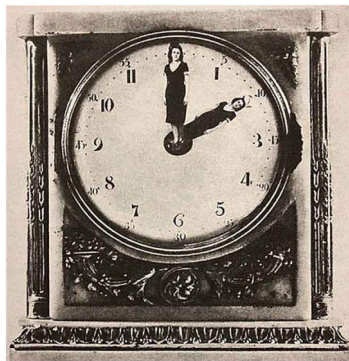
**"Vivimos en un presente eterno, inconciencia animal, pero al acecho del final de todo. Y no encuentro manera de estar a la altura. Cabeza de pajarito, lo doméstico no me alcanza. Acabose ¿qué pretendías? Ni un gol en tiempos de descuento ni el tiro del final. Tarde. Es que todo pasó antes de ahora y no nos dimos cuenta."(Lidia)**

**Carolina:** Hola, ¿cómo están? Recién terminó una clase y antes de entrar a otra aprovecho para volver a escucharles, tomar notas y seguir un poquito con estas conversaciones, preguntas, comentarios alrededor de Lidia. En principio hoy me gustaría volver un poco a algo del día uno, que creo, es uno de los tuétanos de la potencia de la obra: la noción del tiempo circular o del tiempo suspendido. Me gustaría que cuenten un poco más sobre sus concepciones, sus pensamientos y trabajo alrededor de esto. ¿De qué manera estuvieron

pensando esos elementos dado el contexto? Ya que eso es algo que nos ha sucedido a todes durante el aislamiento. Propongo volver al tema y fundamentalmente a cómo eso operó en las decisiones rítmicas de la actuación, del trabajo con los textos y el vínculo entre tema y motivos.

También me gustaría volver sobre otro de los aspectos que aparecen en la obra que es el tema “redes”. ¿Qué es eso que le pasa a Lidia (y a todes) con las redes? ¿Cómo fue el tránsito, el arribo a la síntesis sobre el tema abordado en la obra: la inconmensurable soledad en una apariencia de compañía?

**Coni:** Hola Su, Caro... Recién termino de todo el día... Estoy limada, el deber y la familia me llaman... mañana mandaré mensajes.



**Susana:** Hola, bueno voy a responder mis pareceres. Luego Coni dará los suyos porque son sensaciones personales, me parece.

Como antes decía el laburo de co-dirección fue muy intuitivo, muy coincidente. No es que nos sentáramos antes a planear un ensayo, sino que aparecían las propuestas y las íbamos a andando y desarrollando en tanto la obra lo iba pidiendo y Cecilia iba aportando... Como no lo hablamos antes con Coni, y no sé cuáles son sus respuestas al respecto obviamente voy con la primera.

Como ya hablamos, esto de la circularidad del tiempo era como cantado porque justamente lo que estábamos atravesando todos cuando lo escribí. Eso estaba súper presente, me parece que era algo que se imponía naturalmente y creo que mereció entre las tres una conversación de dos minutos diciendo: esto puede ser todo el mismo día o puede ser una sucesión del tipo “El día de la marmota”. La monotonía, el no tiempo... Si bien hay algunas señales en la obra: a la tarde aparecen el patrullero y los vecinos y en algún momento ella dice “mediodiezco”, o habla de la última parte de la noche y hay situaciones con el transcurso de la luz, eso simplemente señala un presente que podría ser eterno. Y muy ligado a eso también la idea de un “no lugar”, por eso elegimos en el teatro esa sala y esa austeridad en la escenografía... porque esto también podía ser puro pensamiento de Lidia y no queríamos contaminarlo. Porque además el discurso era tan real, tan contemporáneo que no le hacía falta nada más. No queríamos contaminarlo con objetos que dieran cuenta de más cosas de las que no era necesario ya hablar.

En cuanto a los ritmos ahí quizás haya una parte de oficio... Tal vez para que la obra no se caiga hay que ir leyendo lo que va necesitando. Y en algún momento observé que yo estaba como un director de orquesta que pedía más, o pedía menos... Es decir, aquello que sonaba no me sonaba solamente por las cuestiones temporales sino más por las intensidades, era como si en un punto la música de la obra ya estuviera compuesta y yo la iba escuchado. Y más de una vez Cecilia iba por el camino correcto con la intensidad pero yo sabía que le faltaba todavía... en otros momentos por ejemplo había que susurrar más... Como si tuviera el mapa sonoro de la obra en la cabeza. Después -obviamente- todos hicimos nuestro aporte, pero a mí me llamaba la atención... porque si me veías sentada dirigiendo yo levantaba las manos como un director de orquesta. En un punto me decía: ¿qué estoy haciendo? pero me sucedía eso...

En cuanto al tema de “las redes”, el primer día, cuando empecé a escribir la obra me senté con el fastidio de las redes, esto que vos decís: la compañía; y yo decía: ¿qué compañía?, ¡Me estoy peleando con gente! -no peleando explícitamente, claro- Pero gente que me parecía interesante durante ese lapso de tiempo me impacientaba por las banalidades. Pensemos: junio del 2020, la posibilidad de “la fin del mundo”... y una que publicaba catorce budines... yo decía: ¡estamos todos locos!. Creo que esa fue la primera sensación -muy propia- que le agregué a Lidia. Después, como contaba antes, no necesariamente me pasaron todas las cosas que le pasaron a Lidia; pero justamente eso (las redes) me parecen una herramienta de “conexión”, de “comunicación”, pero también de soledad, de mucha pavada... de cuando uno dice: voy a tirar una botella al mar porque estoy naufragando... y abrís y adentro hay un chiste malo y decís: ¿qué es esto?... en fin... no sé si se entiende... porque hoy hace 40° de calor y estoy muy cansada, pero bueno... esto que a Lidia la enoja a mí también me enojaba. Lidia en algún punto lo exacerbaba porque el personaje era un poco más chiflada, más desbordada con ese tema... pero es una sensación que yo transité. Era un elemento que no se podía soslayar porque nos estamos inscribiendo en un contexto y era necesario, más allá de que pudiera entrar algún ruido por la ventana, dar cuenta de la existencia de este aparatito que ofrece contacto con el exterior y que todo el mundo tuvo en la pandemia. Después lo usamos sí, como un objeto de iluminación que nos parece interesante en esa semipenumbra que queríamos hacer al inicio, en el despertar de Lidia, el efecto lumínico nos vino muy bien. Estoy medio atontada por el calor... pero sería algo así...

Recién me escuche y me faltó decir una cosa... Nosotros también nos planteamos a Lidia como un ser que interactuaba con el exterior, que tenía una opinión social, que tenía una posición política. Entonces el celular también nos permitía ese diálogo, no sólo con ese hartazgo que tenía acerca de la egolatría de las redes, sino también con lo que estaba pasando en el entorno con la pandemia y con la negación de la pandemia. El celular nos habilitada en este

soliloquio de Lidia a responder a lo que en el exterior estaba sucediendo, ya que no es un trabajo de pura introspección si no que permitía que Lidia también participara, opinara y fuera apasionada con todo lo que estaba sucediendo en ese momento. Y ahí vuelvo un poquito a aquello que hablábamos del periodismo de guerra. Era eso lo que nos habilitaba para contar también lo que nosotros creíamos de lo que estaba pasando históricamente en ese tiempo en que aún continúa un poco...

## **Viernes 29 de octubre**

**“Enciendo y apago, enciendo-apago-enciendo-apago-enciendo-apago las hornallas. Infantil juego prohibido. Crece y se extingue el fuego azul. Suspiro. Expiro.” (Lidia)**

**Coni:** Continuando con la idea de circularidad, de suspensión del tiempo, de los límites híbridos, de bordes difusos, de espacios no delimitados, de fusión entre pensamiento y acción. Lo temporal atravesando la ficción, la ficción atravesando lo temporal. Como estos cruces entretejen lo rítmico, el tempo, la velocidad de la palabra-acción, de la respiración. El silencio como suspensión, el susurro como escape, el grito como onda expansiva, el sonido como aire, como movimiento.

Me gusta pensar en la idea de la obra como pieza rítmica, musical, cerrar los ojos y oírla, percibir su fluir, disfrutar sus disonancias. Sus tensiones.

**Carolina:** Hola, ¿cómo están? Espero que el calor y el cansancio hacia el término de la semana las estén tratando bien. Hoy quería proponerles varias preguntas. En primer lugar les quería consultar cómo creen que la obra dialoga, conversa, fricciona... o qué similitudes/diferencias estético-político-filosóficas propone respecto de las otras producciones en las que han compartido este trío fundante, esta “asociación libre” -como decía Susana en los primeros días-. ¿Reconocen líneas en común, temas, operaciones, procedimientos?

Por otro lado preguntarles sobre qué avizoran en el futuro de Lidia, si están pensando en giras, recorridos, en hacer funciones en distintos espacios... en fin... los proyectos que están alrededor de la producción.

También me gustaría que contaran acerca de todo lo referente al paratexto: gráfica, textos que producen para la difusión de la obra, fotografías, programa, flyer... todo lo que se crea alrededor de la producción escénica: ¿cómo lo organizaron? ¿Cuáles fueron las ideas que circularon para su construcción?

Y por último, qué pasa con las devoluciones que les espectadores ofrecen. ¿De qué manera se relacionan con ellas? ¿Cómo funcionan? ¿Qué activan? ¿Cómo accionan sobre la obra?

**Susana:** Bueno, voy a contestar algunas cositas. Acerca del futuro: por ahora no tenemos demasiados planes... estás funciones de noviembre... creo que la incertidumbre acerca del futuro hace que uno no pueda planificar mucho... Obviamente vamos a tratar de filmar la obra para ofrecer a festivales que soliciten videos para preselección...

En este contexto y con dos o tres funciones encima los comentarios fueron de muy buena onda, muy bellos, pero todavía no nos hemos puesto puntillosamente a ver si había alguna observación que podamos tomar -o que pudiera tomar Cecilia por su cuenta-. En eso estamos en pañales... tanto en la planificación como en eso de cómo recoger lo que la obra genera...

Acerca de la relación con las anteriores producciones tengo toda una línea de pensamiento en la cabeza para decir. Pero voy a dejar que conteste Coni, ya que ella estuvo en todas desde que nos constituimos y además con diferentes roles. Estaría bueno escuchar qué opina. Lo que sí quiero decir es que yo busco cambiar todo el tiempo en cuanto a la forma, es decir: me interesa el contenido del texto teatral pero también me parece que cuanto más variaciones sobre la forma pueda hacer más interesante se hace el trabajo. Creo que la lógica no cambia demasiado... Las obras giran alrededor de temas diferentes sobre la mujer, la política, la sociedad, el ser social... pero bueno, también se trata de eso... no sé si uno tiene muchas cosas para decir en su vida, entonces medio que las repito buscando nuevas formas... quizás sea algo así...

Sí voy a referirme a lo de la gráfica. En las obras que hicimos juntas, incluso en obras anteriores, tuve colaboración de artistas plásticos. Siempre me interesó mucho esa intervención del artista plástico en el trabajo de los flyers, tarjetas, programas... me parece que es parte de la obra. Anteriormente fue Manuela Coll Cárdenas quien hizo unos trabajos preciosos y cuyo mérito plástico es todo de ella que es súper talentosa. Con ella siempre íbamos charlando sobre lo que queríamos para la obra y, no es un detalle menor, para nosotras la parte gráfica tiene que tener calidad.



*Sueños de Abismo (1949)*

En el caso de Lidia, y por esta cuestión de que uno se juntaba con menos gente durante la pandemia, teníamos más a mano pedir colaboración a mi hijo, Eloy Rodríguez Tale que es un fotógrafo excelente. Además él también tenía un poco más de disposición que en otros momentos y por ende nos pudo ayudar. La consigna que le mandamos fue “Los sueños” de Grete Stern. Le sugerimos esas fotografías y fotomontajes (de hecho tengo el libro regalado por él) y le dijimos que nuestra idea era esa, que a partir de ahí él hiciera su propuesta. Eloy leyó la obra y, teniendo en cuenta el resultado del flyer, la entendió perfectamente en su esencia. Nos propuso de entrada este fotomontaje que realmente nos encantó al unísono, nos pareció súper apropiado. El proceso de él fue a partir de esta sugerencia de las imágenes de Grete Stern, luego vino un día a casa y sacó varias fotos a Cecilia durante un ensayo. Ese día no estaba Coni, di algunas indicaciones pero luego me retiré... porque me dije: “este doble rol de madre y directora está horrible” en fin... deje solos a fotógrafo y modelo y él fue sacando fotos para el flyer, y otras más que de a poco vamos subiendo a las redes o que va completando, porque sigue laburando con algunas para ver en qué contexto las pone.

Estamos súper contentas con ese trabajo también y asombradas. De hecho, cuando Eloy nos presenta la postal con ese cielo... (Nosotras veníamos hablando de que queríamos un cielo en la puesta, incorporar en algún momento esa idea de los astros del universo)...cuando se mandó con la postal que tenía esas estrellas, ahí se nos volvió imperativo y dijimos: “tenemos que salir ya a buscar el cielo...” cielo que después encontró Coni.



**Coni:** Hola, ¿cómo están? En relación a la pregunta acerca de cómo dialogan las cuatro producciones en las cuales estuvimos trabajando juntos... me parece que en las cuatro hay una línea estética muy puesta en el cuidado, en la prolijidad, en los detalles, en los modos de actuación no muy corridos -o no demasiado corridos-... más bien verosímiles... Como si las cuatro producciones pudieran convivir más -allá de sus diferencias- en los relatos y en los modos en cómo abordamos esos relatos. Como si pudieran convivir dentro



de una misma paleta de colores con todos sus matices. Creo que también dialogan en relación a la condición de la mujer -más allá de que en dos de las producciones participó Hugo (Martínez)-, siempre fuimos mujeres las que integramos el grupo (no sé si somos un grupo, pero nos agrupamos para estos trabajos) y me parece que hay una mirada particular acerca de la mujer que tiene que ver con que son emocionalmente intensas, activas, reflexivas, soñadoras, políticas, incorrectas, sensibles, revolucionarias, inocentes, quebradas, fragmentadas, audaces, austeras, obstinadas... Y me parece que esa mirada sobre la mujer atraviesa todo el camino recorrido.

Me quedo pensando en esto de cómo funcionan/friccionan los cuatro materiales, de cómo tensionan... Me resulta interesante pensarlo, porque a la vez a nivel estético las cuatro obras son muy distintas, a nivel "resultado", como "espectáculo" son muy diferentes.

...

Y respecto de cómo se puede linkear Lidia... imaginaba que podría ser parte tranquilamente de "Tiempo atrás..." o viceversa... con esta idea de puestas más despojadas, de mujeres y soledades... Pero creo que a la vez tensionan. La tensión que existe entre estas dos obras es una tensión que a la vez sostiene y eso está bueno...

Y lo último en relación a la proyección que tenemos con la obra: a mí me parece que es una obra de valija, de muy fácil traslado, de modo que me parece que la pone en juego para poder moverla. Y, claro, esto no está hablado... pero es de muy sencillo traslado y ofrece muchas posibilidades.

Por otro lado, en relación al trabajo de la gráfica me parece que Eloy es un groso y que pudo captar y condensar rápidamente lo que Lidia es. Esa imagen me pareció un gran acierto, es un trabajo con una mirada muy poética de la obra y me encanta, me parece hermoso.

### **Sábado 30 de octubre**

**Carolina:** Hola, ¿cómo están? Hoy es sábado y ya estaríamos empezando a terminar la semana de conversación... Estuve pensando en que quizás hayan quedado en el tintero algunas cosas más que quieran contar acerca de Lidia, de la experiencia de codirección, del hecho de trabajar juntas estos diez años... y que deseen sumar aquí entre hoy y el lunes a la mañana.

Quizás tengan ganas, además, de compartir algunas de las imágenes de referencia, fotografías de las películas que mencionaron al inicio, alguna imagen, fragmento del texto de la obra, o contar sobre algún momento de la obra que les guste mucho. En fin... dejo por aquí estas pequeñas ideas, besos.

**Susana:** Hola, durante el fin de semana o el lunes a la mañana compartiré alguna foto y otras cositas, un beso.

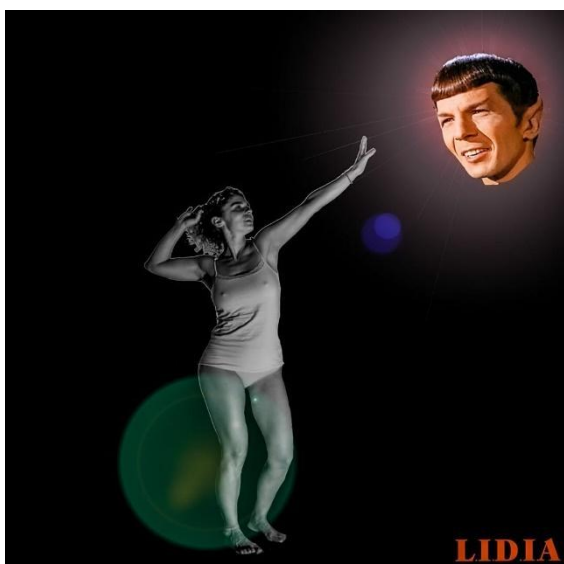
### **Lunes 1 de noviembre**

**Susana:** Hola, muchas gracias Caro por tu tiempo, por tu escucha, por tu interés. Creo que dijimos tantas cosas que no sé si tengo algo más para agregar... Fue un espacio divertido y que nos hizo pensar a nosotras también en algunas cosas. Espero que salga bien el compiladito, que sea interesante, un beso enorme.

**Coni:** Gracias Caro por habilitarnos el espacio, beso enorme.

**Caro:** ¡Gracias Uds. por su colaboración con la Plataforma!

\*\*\*



### **LIDIA**

**Dramaturgia:** Susana Tale

**Intérprete:** Cecilia Coleff

**Iluminación:** Margarita Dillon

**Imágenes:** Eloy Rodríguez Tale

**Dirección:** Constanza Mosetti - Susana Tale

**Constanza Mosetti.** Actriz, docente y directora. Egresada de la Escuela de Teatro de La Plata. Se ha formado en danza, entrenamiento y actuación con Carolina Donnantuoni, Pollo Canevaro, Federico Aimetta, Diana Rogovsky, Alejandro Cervera, Pablo Rotemberg, Delfina Serra, Mariano González ( Sportivo Teatral) y Lucas Condró. Participó en las obras “Tira de Prueba”, “Tiempo atrás ellas también habían tropezado”, “Canción cantada”, “Una mujercita vestida de negro, melodrama anarquista”, “Eros”, “Canción Cantada. Coda”, “Apnea, no se puede respirar” e “Inhumanas soplan mujeres”.

**Susana Tale.** Actriz, dramaturga y directora. También abogada. Nació y vive en La Plata. Estudió actuación con Audivert, Szuchmacher y Garrote; dramaturgia con Tantanian y Veronese. Actuó dirigida por Alejandro Cervera, Matías Umpierrez, Beatriz Catani y Rubén Szchumacher, entre otros. Algunas de sus obras: "La Conjura Sveikas", Centro Cultural San Martín, en 2002. "Tiempo atrás ellas también habían tropezado", distinción del Fondo Nacional de las Artes en 2004. "Una mujercita vestida de negro. Melodrama anarquista", del 2014. En 2018 estrenó "Apnea -no se puede respirar-" en el Teatro Payró de CABA. La EDULP publicó sus textos teatrales el libro "Insumisas".