

***Espejos circulares*, de Annie Baker por Javier Daulte: una transformación de identidades**

Mariana Gardey
Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales
Facultad de Arte - UNICEN
gardeymariana@gmail.com

Resumen: La propuesta de este trabajo es analizar la obra teatral *Espejos circulares* (*Circle Mirror Transformation*) de Annie Baker, dirigida en Buenos Aires por Javier Daulte, que permaneció en cartel en el Paseo La Plaza durante el periodo 2011-2012. Para dar cuenta de la adaptación argentina, nos basaremos en la descripción del texto dramático, con referencias a la poética de la dramaturgia norteamericana, y de la puesta en escena de Daulte, abonada por el testimonio de este sobre su proceso creativo y su interpretación personal del texto que eligió para dirigir.

Palabras clave: *Espejos circulares* – Poética dramática – Poética espectacular – Annie Baker – Javier Daulte

Resumo: A proposta deste trabalho é analisar a peça teatral *Espejos Circulares* (*Circle Mirror Transformation*) de Annie Baker, dirigida em Buenos Aires por Javier Daulte. Essa encenação permaneceu em cartaz no Paseo La Plaza durante o período 2011-2012. Para dar conta da adaptação argentina vamos orientando-nos pela descrição do texto dramático fazendo referências à poética dramática da autora e à encenação de Daulte, acrescentada pelo testemunho do próprio diretor sobre o seu processo criativo e a sua interpretação pessoal do texto original.

Palavras-chave: *Espejos circulares* – Poética dramática – Poética do espetáculo – Annie Baker – Javier Daulte

Abstract: The proposal of this paper is to analyse the play *Circle Mirror Transformation* by Annie Baker, directed in Buenos Aires by Javier Daulte, which remained on show at Paseo La Plaza during the period 2011-2012. To explain the Argentinian adaptation, we will build on the description of the dramatic text, with references to the poetics of the American playwright, and on the production by Daulte, enhanced by his testimony regarding his creative process and his personal interpretation of the text he chose to direct.

Key-words: Circle Mirror Transformation – Text poetics – Stage poetics – Annie Baker – Javier Daulte.

“Pienso que la obra debe hablar por sí misma”; “Mis obras favoritas son las que no se pueden describir o explicar precisamente en unas pocas oraciones.” (Greenfield, 2009). Esto dice Annie Baker, y es el caso de su obra *Espejos circulares* (*Circle Mirror Transformation*). Intentaremos, sin embargo, hacer una descripción del texto y de la puesta en escena argentina, dirigida por Javier Daulte y estrenada el 19 de abril de 2011 en la sala Pablo Picasso del Paseo La Plaza (Buenos Aires), en cartel por dos años.

Espejos circulares se enmarca dentro de la abundante actividad que, como director de obras de otros dramaturgos, viene desarrollando Daulte en el circuito de teatro “comercial” porteño desde 2008. Para Daulte, su crecimiento personal tiene que ver con la libertad de romper prejuicios en el campo teatral. En este sentido, opina que el teatro alternativo no es superior al comercial, que no hay que sacralizar lo intelectual ni denostar el éxito comercial del buen teatro. Más precisamente, su labor como director de textos de dramaturgos norteamericanos y europeos contemporáneos se ubica en lo que Jorge Dubatti llama “teatro comercial de arte”, impulsado por productores de Buenos Aires que apuestan grandes inversiones a excelentes elencos que encarnan muy buenos textos estrenados en el extranjero, y convocan para su dirección a representantes notables del circuito teatral independiente. (Dubatti, 2012: 258).

En la escena comercial porteña, Daulte lleva estrenadas con gran éxito numerosas obras: *Baraka* de María Goos (2008), *Un Dios salvaje* de Yasmina Reza (2010), *Espejos circulares* de Annie Baker (2011), *Lluvia constante* de Keith Huff (2011), *Filosofía de vida* de Juan Villoro (2011), *Mineros* de Lee Hall (2012), *El hijo de puta del sombrero* de Stephen Adly Guirgis (2012), *Una relación pornográfica* de Philippe Blasband (2013), *Amadeus* de Peter Shaffer (2013), *¿Quién es el Sr. Schmitt?* de Sébastien Thiery (2014), y *Novecento* de Alessandro Baricco (2014).

La trama de *Espejos circulares* sucede en el centro comunitario de un pueblo chico, donde Susi (55 años) da un curso de seis semanas de iniciación teatral a un grupo integrado por su marido Jorge (56 años), Schultz (48 años), Teresa (35 años) y Laura (16 años), en un estudio de danza sin ventanas, durante el verano. Baker recuerda lo primero que supo sobre su texto cuando empezó a escribirlo:

Supé que quería que el público aprendiera sobre los personajes a través de ejercicios formales de teatro. Supé que quería silencios insoportables. Supé que quería un romance de clase condenado que dejara a un personaje avergonzado y a otro desconsolado. Supé que quería que los personajes se dijieran monólogos como si fueran otros. Supé que quería que surgiera información sobre esta gente en los lugares más extraños, y quise que los conociéramos a todos íntimamente al final de la obra, pero sin haber escuchado líneas de diálogo como: “Hey Marty, ¿Recuerdas cuando nos enamoramos

hace veinte años en Eureka, California?”. También quise mostrar qué hermoso (¡y noble!) es cuando la gente se entrega en serio e inconscientemente a algo, incluso si es una representación terapéutica (Greenfield, 2009).

Los personajes realizan una serie de –sin querer– hilarantes y reveladores ejercicios de actuación, extraídos de los anales de la terapia dramática, pero el resultado es la sinceridad emocional. “Me interesó la teatralidad de los ejercicios teatrales, cuán hermoso y teatral es un grupo de gente tirada en el piso contando hasta diez”, dice Baker. “Esos ejercicios nunca son representados para un público, pero realmente pienso que son buen teatro en sí mismos” (Shia, 2011). El ejercicio que abre la obra aparece reiterado a lo largo de ella, y consiste en contar hasta diez en grupo, de a un número y una persona por vez, sin superponerse en la cuenta. Si la superposición sucede, hay que empezar de nuevo. Sólo hacia el final el ejercicio tiene éxito. Otro que se reitera distribuido por la obra es la presentación de personajes: cada uno monologa como si fuera otro miembro del grupo, contando su vida en primera persona.

Los otros ejercicios con los que interactúan los personajes son: en la primera semana del curso, caminar en distintas direcciones, a distintas velocidades y saludarse con los demás nombrándose; armar una historia colectiva por asociación libre diciendo una palabra cada uno por turno; cada participante del taller cuenta una anécdota de su vida. En la segunda semana, la mancha explosiva: igual que la mancha tradicional pero hay que “explotar” cuando uno es mancha por haber sido tocado; la foto de la familia: cada personaje usa a los demás en el armado de la caracterización de su “foto” familiar. En la semana tres, la recreación del cuarto de la infancia, con los participantes haciendo de objetos; “comunicarse” mensajes repitiendo el monosílabo “ta”; el espejo circular de transformación (el que da el título a la obra), que consiste en que un personaje hace un movimiento y un sonido, y los demás lo imitan como si fueran su espejo; luego otro personaje transforma ese movimiento/sonido en otro y a su vez es imitado. En la cuarta semana, la dramatización de la familia: los participantes arman una escena correspondiente a la vida familiar de uno de ellos, siguiendo sus indicaciones. En la semana cinco, la generación de un conflicto entre dos personas a partir de frases repetidas; la escena de pareja: dos personajes recrean una escena de un conflicto de la pareja formada por otro personaje y su compañero/a; el agregado de objetos a una frase inicial: cada participante va sumando un objeto a su turno, y debe recordar todos los anteriores nombrados por sus compañeros antes de agregar el propio; el secreto: cada personaje escribe un secreto nunca confesado en un papel, y luego elige uno de los papeles no identificados del grupo para leerlo en voz alta. En la sexta semana, se repite el juego de armar una historia colectiva a partir de las palabras de todos; repetir la anécdota de un compañero contada en la semana uno; el reencuentro: dos personajes se encuentran luego de diez años, y mantienen un diálogo sobre sus vidas actuales.

Lo que más le importa a Baker son las relaciones entre los personajes. El recorrido pasional de estos en su interacción con los demás en los ejercicios teatrales y en las pausas de descanso nos va descubriendo paulatinamente su ser. Susi (Soledad Silveyra) nació en la capital; es codirectora ejecutiva del centro comunitario y dicta una variedad de cursos: de cerámica, de joyería, de teatro para jóvenes y adultos. Le interesa la medicina no tradicional y le encanta el Sur. Conoció a su marido, con quien no tiene hijos, en un casamiento hippie. Susi dirige todos los ejercicios y participa en la mayor parte de ellos. Mantiene una conversación con Teresa sobre la tintura para el vello púbico, en la que sugiere que su relación íntima con Jorge no pasa por un buen momento. Hace que sus alumnos representen su foto de violencia familiar, con un padre soberbio y autoritario, una madre angustiada y sufrida, y ella misma con miedo. Dice el monólogo de Laura, presentándola. Le cuenta a Schultz que se lastimó la frente cayéndose de la cama; este le dice que son “terrores nocturnos”. En un diálogo con Jorge nos enteramos de su reciente separación (ella está durmiendo en casa de una amiga).

Jorge (Boy Olmi) se crió en distintos lugares –Alemania, Venezuela, Estados Unidos– porque su padre era diplomático. En la escuela secundaria se hizo de muchos amigos. Su papá tenía grandes expectativas sobre él. Se salvó del servicio militar y viajó mucho. Conoció a Silvia, su primera esposa, en la facultad de Derecho. Con ella tuvo una hija, Erica. Cuando estaba por recibirse abandonó la carrera, para no ser parte del sistema. Vive con Susi en una casa cerca del centro pintada de colores vivos. Su primera mujer y su familia son alcohólicos. Su padre maltrataba mucho a su madre. Él no quiere parecersele, pero tiene mucha furia contenida. Se siente atraído por Teresa, y eso le genera culpa. Está distanciado de su hija porque ella se enteró de una infidelidad de él hacia su madre. Jorge dice el monólogo de presentación de Susi. Se indigna cuando sabe que su hija habla por teléfono con Susi y no con él. Se anima a hacer el hula-hula, que le enseña a jugar Teresa en una pausa. Llama a su hija, pero ella no lo atiende; la considera una “desagradecida”. Juega con Teresa a comunicarse mediante la sílaba “ta” repetida; en ese “diálogo” se entienden muy bien, y él le confiesa que se siente atraído por ella. Encarna a Marcos, el ex novio de Teresa, en el ejercicio de la escena de pareja en la que rompen su relación. Está contento porque pudo durar haciendo el hula-hula. Por fin logra hablar con su hija, pero Susi se ha ido de su casa.

Schultz (Jorge Suárez) es carpintero y hace unas sillas artesanales muy lindas. Su madre, maestra de primaria, murió cuando él era chico. Es muy amable con todos. Conoció a su mujer Bety cuando terminó la universidad. Acaba de divorciarse, y está muy triste por eso. En las clases de teatro se enamora de Teresa, que al principio le corresponde. Schultz le dice tímidamente un piropo a Teresa en una pausa. Ellos mantienen una conversación para empezar a conocerse. Él le cuenta dónde vive, y que es divorciado. No se anima a probar hacer el hula-hula. Explota muy bien en la man-

cha explosiva. Le confiesa a Teresa que se siente algo incómodo y expuesto en las clases. Acepta ir a tomar un café después de clase con Teresa. Interpreta al padre de Susi en la foto familiar. Presenta a Teresa en su monólogo. Recrea el cuarto de su infancia, donde Jorge representa su cama, Teresa el árbol que se ve por la ventana, Laura su aro de básquet y Susi su gusano de peluche. Pero el ejercicio fracasa porque él dice que no se parece a su cuarto. En un descanso, se besa con Teresa, y se van juntos al baño. Al poco tiempo, tiene un diálogo con Teresa donde ella muestra que ha perdido el interés por él. Deciden dejar de verse. Schultz y Teresa participan en el ejercicio del conflicto con frases repetidas (“Lo quiero/ No podés tenerlo”, “Quiero irme/ Necesito que te quedes”). En el juego de agregar objetos, Schultz pierde al olvidarse de repetir uno de ellos, quedando fuera del círculo. Pero Susi interrumpe el juego por ser muy competitivo. En el ejercicio del secreto, Laura lee el suyo: “Creo que estoy enamorado de Teresa”. Se siente mal, pero nadie lo nota. Le regala a Susi un “cazador de sueños”, en agradecimiento por el curso “maravilloso”. Cuenta la anécdota de Susi escuchada en la primera semana, en la que ella relató cómo conoció a su marido. Schultz y Laura hacen el ejercicio del reencuentro después de diez años. Él se ha vuelto a casar, con Marta, una costurera. Sigue haciendo sillas. Y es feliz.

Teresa (Andrea Pietra) aparenta menos edad. Es muy apasionada. Se crió en un pueblo de provincia. Tiene un hermano menor, Bruno, que está por casarse. Es actriz, y vivió mucho tiempo en la capital. Se mudó al pueblo para trabajar en contacto más directo con la gente. Estudia digitopuntura. Se separó de su novio, Marcos, con quien mantenía una relación tóxica. Su padre tiene cáncer de próstata, y ella lo visita todos los fines de semana. Se relaciona sentimentalmente con Schultz pero siente que no puede comprometerse. Teresa reacciona bien ante el piropo de Schultz. Le dice que se mudó al pueblo hace cinco meses. Le pregunta si vive solo, y le hace notar que aún lleva la alianza puesta. Le enseña a hacer el hula-hula a Jorge. Como ejercicio, Teresa cuenta una anécdota sobre un grupo de gente judía en el subte, uno de los cuales habla mal de los judíos. Charla con Schultz en un recreo: sobre la planta que se compró, sobre las clases. Lo invita a tomar un café después de la clase. Teresa interpreta a la madre de Susi en el ejercicio de la foto familiar. Hace del árbol que se veía por la ventana en el cuarto imaginario de Schultz. En una pausa, se nota que mantiene una relación con Schultz. Juega con Jorge a dialogar con el monosílabo “ta”, llegando a entenderse muy bien. Teresa empieza el juego del espejo circular de transformación. Abandona a Schultz, por lo que se siente culpable. Dice el monólogo de presentación de Jorge. En un descanso, le cuenta a Jorge su ruptura con Schultz, y Jorge le habla sobre su hija. Teresa y Schultz juegan al conflicto con frases repetidas. Teresa participa en la escena del conflicto de pareja; Jorge hace de su ex novio.

Laura (Victoria Almeida) es muy trabajadora y cabezadura. Es de Escorpio. Ama el teatro y la danza. También quiere estudiar veterinaria. Sus padres se conocieron en la Universidad, y no se lle-

van muy bien. Su abuela, a quien quiere mucho, vive con el grupo familiar. Su papá tuvo problemas con la ley. En la secundaria, Laura quiere hacer el personaje de María, en *Amor sin barreras*. Para eso se anotó en el curso de teatro, aunque sus expectativas eran otras. Le pregunta a Susi: “¿En algún momento vamos a actuar de verdad?”, y se siente decepcionada al saber la respuesta negativa. Laura enuncia el monólogo de presentación de Schultz. Es mancha en la Mancha explosiva, pero explota sólo verbalmente, no con el cuerpo. Hace de Susi joven, con miedo, en el retrato familiar. Representa el aro de básquet en el cuarto de infancia de Schultz. No sabe si está contenta porque están por empezar las clases de la escuela. Laura hace interpretar el conflicto entre sus padres por falta de comunicación. Jorge hace de su padre Eduardo y Susi, de su madre; la representación es exitosa. Teresa define a Laura como una “chica muy dulce”. Laura cuestiona el sentido del ejercicio de contar hasta diez en su proyecto de ser una buena actriz, y le dice a Teresa que dé ella la clase. Finalmente se resigna a seguir con el ejercicio. Encarna a Teresa en la escena del conflicto de pareja. Vuelve a narrar la historia de los judíos contada por Teresa en el primer día del curso. En el ejercicio del reencuentro luego de diez años, le cuenta a Schultz que vive con su novio, Tomás, y que ambos tienen una veterinaria. Ha dejado la actuación, pero es feliz. Sus padres se han separado. Ella le expresa una reflexión, que queda sin respuesta: “¿Alguna vez te preguntás cuántas veces tu vida se va a terminar? ... ¿Cuántas veces tu vida va a cambiar por completo, para después empezar todo de vuelta? Y sentís como si lo que te pasó antes no hubiera sido real y lo que te pasa ahora en realidad es real...”.

Según una didascalia del texto dramático, el pueblo donde ocurre la acción es Shirley, en Vermont, Estados Unidos (en la versión argentina este queda sin definir). En ese pueblo imaginario se desarrollan también las otras obras de Annie Baker: *Body Awareness*, *The Aliens* y *Nocturama*. Está inspirado en el pueblo donde ella nació hace treinta años: Amherst, en Massachusetts. “Shirley –explica– es una combinación de Amherst con un montón de pueblos de Vermont que me fascinan. Vermont me fascina. Lo remoto y la belleza, la aceptación de la diversidad y el miedo a la diversidad, las buenas intenciones y las extrañas intenciones, y los viejos granjeros y los viejos hippies, y los nuevos granjeros y los nuevos hippies –amo todo eso” (Greenfield, 2009). En cuanto al espacio, Baker cuenta: “En Amherst teníamos un centro comunitario, parecido al de *Espejos circulares*, donde había muchas clases en el sótano y varias de ellas eran dictadas por la misma mujer. Esa mujer y el centro comunitario en Amherst fueron en parte la inspiración para la obra. Los actores expresan lo que realmente sienten en esos ejercicios de una manera que no pueden hacerlo cuando interactúan en una pausa” (Gamerman, 2010). “La obra cambió mucho desde la primera versión que escribí. Por ejemplo, descarté todas las escenas que tenían lugar fuera de la clase. Eventualmente me di cuenta de que la diversión de la obra es el hecho de que está confinada a ese claustrofóbico, pequeño espacio sin ventanas” (Greenfield, 2009).

Respecto de la organización del espacio en su puesta en escena, relata Daulte:

Lo primero que me preocupó era que yo tenía treinta escenas muy breves, que para mí tenían que estar claramente separadas. Entonces propuse que esos apagones entre escena y escena fueran lo más breves posible. Salvo las separaciones entre semanas, donde incluso me excedo en el tiempo porque es como un remanso para dejar que “bajen las fichas”. Pero entre cada escena, el apagón dura siempre cuatro segundos. Todo fue subsidiario de lograr ese efecto. Entonces la escenografía, más allá de las entradas que se ven, la sala de ensayos, la cocinita y las puertas de los baños, detrás de las dos columnas hay unos trucos, unas paredes que se traspasan, de elástico, porque la idea era –cuatro segundos es muy poco tiempo para que entren los personajes, y si tienen que pasar dos personajes por la misma puerta, se complica mucho. No se consigue el efecto. Entonces todo estuvo muy supeditado a hacer posible este efecto. Y también la idea era que el espacio fuera –la primera vez que yo hablo de decorado– el espacio, este lugar al que van, que no le pertenece a nadie, no es como la casa de alguien, no es el estudio de Susi. Es una sala de ensayos. El espacio es, como la obra, muy simple. No tenía que tener ninguna oscuridad, ningún misterio. No debía contar otra cosa que: “Esto es una sala de ensayos”. El error con *Espejos circulares* es volver pretenciosa esa obra. Pero yo, como creo que su simpleza es su mayor riqueza, en todos los aspectos, traté de apostar a esa simpleza, a esa honestidad (Gardey, 2011).

La escenografía de la sala de ensayos se compone de unas pocas sillas, dos grandes pelotas de yoga y unos aros de hula-hula.

Algunas de las escenas más reveladoras ocurren cuando los estudiantes se comprometen en los juegos teatrales diseñados para reducir sus inhibiciones. La dramaturga admite que ella no esperaba varias de las revelaciones. “Sé que la escritura está yendo bien cuando los personajes me sorprenden”, confiesa (Wada, 2011). Baker define el habla de sus personajes:

La manera en que los seres humanos hablan es tan desgarradora para mí –nunca sonamos como queremos sonar. Siempre nos detenemos en medio de una oración porque estamos aterrorizados de decir algo mal. Hablar es una suerte de miseria. Y supongo que me conforto a mí misma encontrando los ritmos y la poesía accidental en los intentos inadecuados de cada uno de articular sus pensamientos. Somos una especie de sufrientes mientras pasamos nuestros días, intentando y fracasando en comunicar a otras personas lo que queremos y lo que creemos (Greenfield, 2009).

La obra de Annie Baker demuestra que tiene una habilidad innata para crear lenguaje en frases que son a la vez casuales y matizadas. “Una de las razones por las que me atrae escribir teatro es lo fragmentado y gramaticalmente quebrado que es”, explica. “Me interesa la mala gramática y me interesa el cliché y me interesan las banalidades” (Shia, 2011).

Sobre el rol del silencio en su teatro, Baker opina:

El silencio y la quietud son muy excitantes para mí. Me siento tan sobrestimulada y aburrida por mucho teatro que veo en estos días por la velocidad vertiginosa en la que es representado. Hay una obsesión con el “ritmo”, y pienso que es porque tenemos terror de aburrir al público, que está acostumbrado a mirar internet mientras mira televisión mientras habla con su iPhone. Además, cuando se siente que nada más es tabú –podemos tener sexo y violencia en escena y nadie parpadea– creo que lo único que pone incómoda a la gente es el espacio vacío y quieto (Greenfield, 2009).

En una nota de autor en el texto, Baker escribe: “Por favor, hagan caso de las pausas y silencios en esta obra. Cada uno de ellos fue situado en el texto con gran cuidado. Sin sus silencios, esta obra es una sátira, y con sus silencios es, esperanzadoramente, una extraña y pequeña meditación naturalista sobre el teatro y la vida y la muerte y el paso del tiempo” (Fulton, 2011).

Me interesa el silencio porque pienso que es una gran parte no reconocida de nuestra vida diaria –afirma Baker– y por silencio no quiero decir portentos, *Pinteresco*¹ silencio –aunque eso puede ser grande también. Sólo quiero decir la ausencia de habla. En realidad no persigo el silencio tanto como las cosas que hacemos cuando no estamos hablando. Alguien sacude ligeramente su rodilla. Alguien mira al sol por un minuto entero y se mueve activamente. Alguien se limpia los dientes a la noche en el baño. Todo esto está ausente de la mayor parte del teatro contemporáneo porque la gente se enloquece por captar la atención de un público que se quedaría en su casa mirando películas de acción y comedias. Pero como miembro del público, hay algo realmente excitante para mí en mirar a alguien rascarse el codo sin decir nada. En parte porque muchos espectadores se ponen extrañamente incómodos y tensos cuando eso ocurre. No tenía idea de que podías alienar tanto a la gente sólo por estar quieto. Algunos espectadores realmente empiezan a enloquecer. Y a otra gente le encanta. Eso es interesante para mí –cuando la mitad de la audiencia está loca y la otra mitad está cautivada (Collins-Hughes, 2010).

“Hay un momento en *Espejos circulares* en que la escena está vacía por treinta segundos. Es una de mis partes favoritas” (Wada, 2011).

La actuación del grupo de actores porteños que protagoniza la obra es naturalista, como el texto lo requiere. Descartando el psicologismo, Daulte afirma que el actor es un complejo emocional, cuyo funcionamiento depende de cada actor y de cada momento. Para ser aceptada por el director, la propuesta de un actor debe ser producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje, que es lo que le da vida a éste (Hernández, 2010). El director respetó los silencios y el habla de los personajes, ateniéndose al texto original. En cuanto a la construcción de los personajes, explica que

1 Referido al autor Harold Pinter (N. E.)

[...] fue a partir de una gran honestidad. Es decir, ellos no tienen dobleces, no están buscando algo por debajo de sus intenciones manifiestas. Yo en general no hablo de personajes, además justamente en este caso era muy complejo, porque al ser tan breves las escenas, los actores tenían la sensación de que no había continuidad, de que nada se desarrollaba como actores, de que cuando empezaba a calentarse la piel ya había que pasar a otra cosa. De hecho, una vez Jorge Suárez me dijo: “¿Qué vamos a disfrutar haciendo esta obra?”. Y yo le dije que lo que iban a disfrutar era darle al espectador esa magia que es una escenita, se corta, y ya se pasa a otro estado, a otra situación. La magia del actor que puede en tan pocos segundos saltar de un estado al otro. En la sumatoria, el personaje se va armando; cuando en los ensayos se fue llegando a las últimas escenas de la obra, los actores empezaron a tener una idea de cómo era su personaje. Yo no hablo de personajes. Los personajes van a ser como conviene que sean para que la historia se cuente clara y eficazmente. Y si bien hay muchas maneras de encarar o de pensar un personaje, yo trato de ser lo menos rebuscado posible. Trato de tantearme, a mí y al actor, su universo emocional, su sensibilidad y su vulnerabilidad frente a lo que ocurre, y desde allí se va creando el universo emocional de un personaje. Sobre su personaje, los actores deben saber menos y distinto de lo que en general se cree, porque las personas no sabemos cómo somos, entonces los personajes tampoco saben cómo son. ¿Por qué un actor debería saber cómo es su personaje? El actor debe saber algunas cosas, pero lo que debe saber es cómo funciona emocionalmente, tiene que poder capturar su funcionamiento emocional, su sensibilidad. Y lo demás es una construcción del espectador (Gardey, 2011).

“Yo no me dedico al análisis de texto. No hablo sobre la obra ni hablamos sobre los personajes. Sucede que no hablamos primero de cómo debería ser un personaje para luego tratar de hacerlo. Nosotros lo hacemos, y luego comenzamos a darnos cuenta de que eso nos brinda algún material para componer” (Hernández, 2010).

En lo referente al trabajo sobre la emoción, el director expone:

En principio, tengo una regla en general. Esta obra es muy emocional. Y esta regla general tiene que ver con que los personajes, primero, no deben autocompadecerse –la autocompasión no genera compasión– y segundo, que –si bien yo a los actores siempre les pido mucha entrega emocional– el que se debe emocionar es el espectador. El actor está atravesado por el personaje, y se debe emocionar, por supuesto, pero me parece que cuando a un personaje le está pasando algo, y el actor sonríe en vez de poner cara de triste, el espectador se emociona muchísimo. Para que ocurra un efecto emocional sobre el final de una obra, la emoción tiene que haber estado recorriendo toda la obra, sin que uno se dé cuenta. En *Espejos circulares*, el momento en que ellos hacen la escena de los espejos circulares de transformación, cuando está haciendo el último espejo Jorge Suárez, si la función va bien y hay una buena comunión con el público, ese es el momento en que el espectador se da cuenta de que los quiere a todos. Entonces ya a partir de ahí se creó el valor de que me importa lo que les pase a todos, y es justo en la mitad de la obra. Me sigo riendo, pero ya tengo ese pequeño río emocio-

nal que ya empieza a recorrer, a acompañarme en todo lo que sigue (Gardey, 2011).

La única adición a la obra original es la música entre semana y semana del relato.

La idea era crear un color, darle un color a partir de lo musical –dice Daulte– En general, todo lo que hay es música de grandes intérpretes, moderna, con un espíritu, con una energía muy hacia arriba, y en algunos momentos hay –hacia las últimas semanas– algo con más melancolía. Pero siempre son temas con mucha luz, porque la obra es luminosa. Por más que tiene aspectos oscuros, porque hay ciertas situaciones que viven los personajes que son duras, la obra es luminosa. Uno tiene que salir del teatro muy contento. La música fue elegida también para generar esa temperatura emocional. La música es de Amy Winehouse, Nina Simone, Regina Spektor, entre otros (Gardey, 2011).

Sobre el humor en sus obras, Baker expresa:

En un punto en *Watt* de Samuel Beckett un personaje dice: “La risa amarga se ríe de lo que no es bueno, es la risa ética. La risa cavernosa se ríe de lo que no es verdad, es la risa intelectual. Pero la risa sin alegría es la risa diatótica. Es la risa de las risas, la *risus purus*, la risa riéndose de la risa, la contemplativa, la saludadora de la broma mayor, en una palabra la risa que se ríe de lo que es infeliz.” Me volví loca con esta cita. De alguna manera, esta “risa riéndose de la risa” me describió lo que pienso que es tan grande sobre Beckett. También me obsesioné con esta idea de la “broma mayor”, que para mí era la brecha entre la realidad y el lenguaje, o la falta simultánea de esto. Cuanto más tratás de transmitir la realidad a través del lenguaje, más claro se vuelve que hay una realidad que el lenguaje no puede expresar. Pero al mismo tiempo, el lenguaje es la única realidad que conocemos. Y eso para mí es esta sorprendentemente dulce y cómica paradoja. Y después me di cuenta de que muchas de mis obras y novelas cómicas favoritas tratan de alguna manera con esta paradoja. La risa producida por estas obras no se dirige tanto a los personajes como al lenguaje mismo, y a su hermosa artificialidad e insuficiencia. La mayor parte de las comedias de estos días sólo implican la risa ética y la intelectual, y yo siempre las encuentro insatisfactorias. No puedo decir que alcancé la *risus purus* en mi propio trabajo, pero siempre estoy luchando por lograrla a mi triste pequeña manera (Mensch, 2010).

Daulte afirma, con relación al humor:

Yo nunca trato el humor. Me es inevitable. Yo creí que no se iba a reír nadie en esta obra. Por ejemplo, la escena de los secretos: “¿Cómo se puede reír alguien con esto?”, pensamos. Como evito la solemnidad, y evito la frivolidad, entonces tengo una mirada sobre la vida con humor. Pero nunca estoy preparando, trabajando el humor. Cuando me preguntaban: “Esto ¿va a ser divertido?”, yo creía que no, pero después funciona como algo humorístico. Yo no sé construir un gag, un chiste. Si me lo propongo, no me sale. Pero sin

proponérmelo, el humor sale. Además, obviamente, de la capacidad de los actores, que si son buenos comediantes le sacan mucho jugo a lo que luego se comprueba que es eficaz humorísticamente. Yo no sabría dar una clase de cómo hacer humor en el teatro. Y muchas veces cuando pienso: “Uy, esto ¡qué divertido!”, no se ríe nadie (Gardey, 2011).

En cuanto al arte como terapia, ambos artistas coinciden en su posición. Admite Baker: “Estoy realmente fascinada por el rol terapéutico que las artes pueden tomar en los pueblos pequeños. Así que la obra es una especie de terapia de grupo de seis semanas con cinco personas que estarían demasiado avergonzadas de anotarse realmente en una terapia de grupo” (Sichel, 2009).

Cuando empecé a escribir *Espejos circulares*, pensaba menos en la actuación que en el psicodrama -relata Baker- era esa cosa gestáltica desarrollada por el psiquiatra Fritz Perls que se hizo tan popular en la Costa Oeste en los '60. Era sobre focalizar en la sensación, y la emoción, y la conducta, y “vivir el momento”. Era interpretar a tu propio padre y gritarte a vos mismo. Por supuesto, también leí otras cosas, incluyendo el libro de Viola Spolin sobre juegos teatrales e improvisación. Y una amiga asistente social me llevó a un evento en Queens, New York, donde había lecturas sobre violencia doméstica, poesía y ejecución de guitarra. Y empecé a darme cuenta de que hay que decir algo de la terapia artística. Sí, puede ser hilarante en ciertas situaciones, pero también puede ser increíblemente poderosa. [...] Pienso que la actuación puede confundirse a veces con la terapia. Pero en esta obra, no traté de ser satírica o crítica. En realidad, me decidí a destruir mis propios prejuicios sobre todo eso (Weiss, 2011).

De forma similar, Daulte confiesa:

Esta obra me obligó a pensar en el beneficio terapéutico de las clases de teatro. Yo siempre dije: “El teatro no es terapia”, y después con esta obra me tuve que amigar con esa idea. Yo vi la obra como presentando ejercicios de teatro. Pero Susi no deja de involucrar siempre elementos personales de ella y de sus alumnos. Yo creo que mucha gente que hace un curso de teatro, de danza, de cerámica o de plástica, no quiere ser actor, bailarín, ceramista o pintor. Y le funciona como una terapia. En el teatro, al existir la dramatización, por ahí la exposición es más violenta, que de hecho es lo que ocurre en esta obra. Sí, creo que el teatro es terapéutico. Y es bueno que sea así (Gardey, 2011).

El tema de la pieza es, para Daulte, la soledad:

Son cinco seres muy solos que se encuentran en este ámbito. La vida nos encuentra un rato acompañados, un rato solos, pero les da muchísimo valor a estos lugares de encuentro, a hacer algo como esto que es totalmente desinteresado. Ahí, salvo el personaje de la adolescente, nadie quiere ser actor o actriz. Entonces hay un cuidar esos espacios de encuentro, sobre todo en una obra escrita en Estados Unidos, que tiene esta cosa de no perder el tiempo, que todo tiene que ser producir. Y me parece muy interesante una

obra que hable sobre algo que prácticamente es como perder el tiempo. Ocuparse una vez por semana de una actividad lúdica, ser protagonista. Es reivindicar estos espacios que existen porque prosperan, está lleno de talleres, hay muchos más talleres vocacionales que profesionales, y está bueno porque uno dice: “¿Qué busca la gente ahí?”. Y yo creo que busca un encuentro con otras personas con intereses similares. Por eso tiene tanto valor esa escena final donde “recuerdan” diez años más tarde esas seis semanas como un tesoro, pero fueron seis semanas nada más, y las recuerdan diez años más tarde (Gardey, 2011).

La obra es simple y profunda al mismo tiempo. Su procedimiento narrativo consiste en una forma de relatar por acumulación de treinta escenas o “capas” breves y sencillas, como si fuera un montaje cinematográfico. Son como dibujos bidimensionales que se van superponiendo, y cuando uno se quiere dar cuenta, la figura total adquirió un espesor y el relato se contó con claridad. Para Daulte, la pieza tiene en su innovador procedimiento lo mismo de lo cual habla, que es el valor de las cosas simples. Forma y contenido están unidos. Se trazan transiciones en las vidas de un pequeño grupo de “gente común” que se entrega a la actividad teatral, y esa entrega es tan honesta que provoca un cambio emocional y una comprensión de la propia identidad. El teatro enseña y transforma. Como sucede a menudo en la vida, hay poca acción y, durante las seis semanas del curso, nada trascendente parece pasar en la superficie, pero mediante la experimentación de los juegos los personajes se van revelando, relacionando y queriendo, y terminan con sus vidas apuntando en nuevas direcciones. Lo que hacen como grupo promueve el crecimiento individual. Al final del recorrido conocemos con precisión la verdad de esas almas, y sentimos cómo la intimidad de las clases de teatro ha formado sus existencias de manera sustancial. *Espejos circulares* es sobre descubrir el sentido de las minucias de la vida (Hopkins, 2011).

Bibliografía

- Collins-Hughes, L. (2010). Fictional town sets her plays in motion. *Boston.com*, 10 de octubre.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos/Fundación OSDE.
- Fulton, B. (2011). Circle Mirror Transformation: Finding meaning between the lines. *The Salt Lake Tribune*, 7 de abril.
- Gamerman, E. (2010). A Young Playwright's success. *Arts & Entertainment*, 7 de enero.
- Gardey, M. (2011). Entrevista a Javier Daulte, 15 de julio.
- Greenfield, A. (2009). Artist Interview. Annie Baker discusses Circle Mirror Transformation with Literary Manager Adam Greenfield. *Playwrights Horizons*.
- Hernández, S. (2010). "Javier Daulte: la propuesta compositiva del actor como producto de la progresiva apropiación del universo emocional del personaje". En J. Dubatti (coord.), *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Hopkins, C. (2011). Siempre pienso en multiplicar sentidos, nunca en cerrarlos. *Página/12*, 22 de abril.
- Mensch, C. (2010). Annie Baker: Laughing at the Laugh. *The Brooklyn Rail*, 25 de mayo.
- Shia, J. (2011). Annie Baker. *The Last Magazine*, 11 de mayo.
- Sichel, C. (2009). Q&A with Emerging Playwright, Annie Baker. *Flavorwire.com*, 9 de septiembre.
- Wada, K. (2011). Playwright Annie Baker enjoys filling in the blanks. *Los Angeles Times*, 15 de enero.
- Weiss, H. (2011). Annie Baker's 'Transformation' remains steadfast. *Sun Times*, 25 de febrero.