

**“¡Nos salimos con la nuestra!”:
Entrevista a María José Goldín sobre *Las olas de la memoria* (2023)**

**Irene de la Puente
CONICET – UBA – UNA
Argentina**

Lugar y fecha de la entrevista a María José Goldín:
Ciudad de Buenos Aires, 16 de junio de 2023

María José Goldín, coreógrafa y bailarina argentina, estrenó en *El Taller de Omar* durante junio de este año su última obra, *Las olas de la memoria*, con interpretación y colaboración coreográfica de Fernanda Barreno, Lucas Nahuel Concurso, Paula Etchebehere y Lucía Specterman, compaginación musical y video de Pablo Barboza e iluminación de Miguel Coronel.

Formada con importantes referentes de las artes escénicas tanto a nivel nacional como internacional, Goldín estudió con Ana Itelman (Argentina), Ana Kamien (Argentina), Trisha Brouman (Estados Unidos), David Zambrano (Venezuela), Meg Stuart (Bélgica), Susanne Linke (Alemania), Cristina Moreira (Argentina), entre otros, y desde 1985 a 1990 integró el Grupo de Danza-Teatro de la Universidad de Buenos Aires con sede en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

A propósito de la obra, Goldín compartió en esta oportunidad algunos de los importantes momentos de su trayectoria artística: la experiencia que significó el atravesar los escenarios del *under* porteño después del retorno a la democracia en Argentina, las inspiraciones artísticas como Vaslav Nijinsky, Tadeusz Kantor y Pina Bausch, que conformaron su universo creativo y, fundamentalmente, las experiencias colectivas que bajo el nombre de *Pata de Ganso* signaron su modo de hacer y crear a partir del intercambio con otro(s).

Fueron muchas las formas que adoptó el proyecto vital *Pata de Ganso*: primero una revista independiente en el año 1986, en 1990 una compañía, más tarde un teatro ubicado

en Zelaya al 3100, y hoy también se deja ver como responsable del vestuario de *Las olas de la memoria*. El aliento vital del proyecto *Pata de Ganso* sobrevuela las butacas de los teatros alumbrando los indicios de una historia aún no suficientemente conocida. La trayectoria de Goldín permite descubrir cómo su búsqueda artística estuvo en vínculo con la capacidad de generar encuentros con otros y crear proyectos colectivos a partir de iniciativas personales, libres y compartidas.

En esta obra María José Goldín interroga los laberintos de la memoria propia y colectiva, personal y política. La memoria se presenta como el movimiento de lo que se cubre y descubre con cada barrida de las olas. En *Frente al mar*, Octavia Paz decía sobre las olas que “su movimiento era su forma”.¹ En esta obra, María José Goldín hace de la memoria movimiento. La memoria es el movimiento entre el olvido y el recuerdo, la iterabilidad del oleaje es metáfora de lo que arrastra con fuerza el suelo de la historia.

¿Por qué llamar a esta coreografía *Las olas de la memoria*?

El título surgió ahora, pero tiene que ver con un encuentro que ocurrió hace muchísimos años. Fue por 1988, cuando lo visitamos con Paula Etchebere (tremenda intérprete, eso hay también hay que decirlo) a Tadeusz Kantor y hablando con él, nos contó acerca de todas sus obras. Era un gran artista plástico, director escénico e investigador, hacía dibujo, esculturas y su propia escenografía. Cuando nos fuimos nos llevamos unos preciosos dibujos, obviamente fotocopiados, no originales. Él nos contó que sus obras las hacía con los recuerdos, con las olas de la memoria que tenía, con las oleadas de recuerdos de la memoria. Y ahora, muchos años después, me bajó la información y empezamos a trabajar con muchas de las cosas que él había dicho. Por supuesto otra obra, no copiándonos nada. Con nuestras propias olas. Como te decía, tuvimos bastantes problemas

¹ Octavio Paz, *Frente al mar* en *Obra poética (1935-1988)*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

de producción, pero estamos muy contentas. Lo que dijimos cuando terminamos es: nos salimos con la nuestra, porque tuvimos tantos bloqueos de toda índole, de la Nación, de la Ciudad, de todos. Qué dijimos: nos salimos con la nuestra.

Además de las memorias propias que aportó cada uno de los integrantes del grupo, ¿qué otros materiales u otras referencias artísticas motivaron la creación de *Las olas de la memoria*?

Trabajamos con bastante material escrito acerca de películas. A partir de estos textos disparadores, trabajamos con enunciados que nos resonaban. El efecto de cuando lees una cosa y te pega, te resuena. A partir de ahí empezamos a trabajar. Cada uno lo iba desarrollando.

¿Los films los iban aportando entre todos?

No, generalmente yo, porque había poco tiempo. Ahora ni me acuerdo los títulos, de cine experimental, no películas que yo te vaya a decir el nombre y todo el mundo le sueñe. Mucho de cine experimental. Estoy como medio rodeada de gente que hace cine, películas que por ahí lo ven dos personas, pero que son muy interesantes y muy profundas. Y sí, trabajamos básicamente con textos, porque de estas películas no trabajamos desde las imágenes, sino con los textos de las películas. Eso a mí me interesa mucho. También todo lo de tipo científico. Eso me interesa mucho. En esta obra no sé si lo cruzamos tanto con lo científico, pero generalmente aparece. ¡Sí!, hay un texto que dice Paula que, cuando uno muere, el último sentido que se pierde es la audición. Sobre la base de estudios científicos, por supuesto. Chiquito el cruce científico, ¿no? Me pareció cómo interesantísimo eso. Y después de esa frase empezaba el sonido, el ritmo. Ahí empezaba un zapateo.

El programa propone una idea muy interesante: "sacudir el polvo de la historia". En el marco de esa dimensión del proceso creativo que referís, ¿qué aspectos fueron determinantes o qué ideas se pusieron en juego para la creación de la coreografía?

¿Qué otras ideas? Yo tengo un sistema de trabajo que es un poco no muy ortodoxo Yo me llevo más que nada por la intuición. No intelectualizo tanto. Trato de no intelectualizar. O sea, cuando yo hago algo pasa un tiempo y me doy cuenta de lo que hice. Pero en ese momento es como "esto va, esto no va, esto va, esto no va". "Esto va, esto está bueno" Y después lo pienso: ¿Qué es esto que está bueno? A ver, pensémoslo: ¿qué sentís cuando haces esto?, ¿de dónde los sacaste? Busquemos un poco más. Pero es al revés: no es de lo intelectual a lo sensorial, digamos. Primero es emotivo, sensorial. Buscamos lo potente, básicamente. Y después lo ordenamos un poco.

¿Y ese proceso se da a partir de material de los intérpretes, por ejemplo, o a partir de los textos, o ambas?

Es a partir del movimiento. A partir del movimiento de varios entrenamientos, de varios tipos de entrenamiento. A mí me interesan mucho los entrenamientos japoneses. En los cuales te dejan un estado. A ver, ¿cómo sería, un estado "catártico"? No sé, un estado medio sonámbulo. Y a partir de ahí leer con ese texto que te resonó, empezar a trabajarlo desde ese estado, desde esa zona de la vigilia interrogar el texto. Empezar a trabajar desde ahí hace difícil intelectualizar porque estás como en otra dimensión, en un espacio mucho más indeterminado. Y después lo intelectualizás para comunicarte, ahí lo tenés que bajar un poco a la comunicación cotidiana. Pero partís de ver las cosas desde otro ángulo. Tiene que ver con eso de tratar que sea más bien intuitivo o perceptivo. Y recién ahí bajarlo más a la comunicación con el mundo, porque me interesa comunicarme.

Considerando que el nombre “Pata de ganso” designó una compañía, un estudio ubicado en el barrio del Abasto y también una revista dedicada a las artes escénicas, ¿qué significado tiene hoy Pata de Ganso? ¿Cómo recordás la experiencia de *Pata de Ganso*?

¿Cómo empezó? Fue por una necesidad desesperada de entrevistar a creadores para conocer y aprender cómo eran sus procesos creativos y difundirlos, generar un tipo de publicación que no existía en ese momento. Fue en el año 1985. La difusión en esa época era muy escasa, todos trabajaban como en secreto, era muy difícil acceder a la información, así que *Pata de Ganso* era algo nuevo. No había en ese momento lugares donde pudieras aprender, saber, estudiar cómo se hacía el “nuevo teatro”. Así lo llamaron después, “nuevo teatro” a lo que hacía *La Organización Negra*, *El Clú del Claun*, que eran compañeros nuestros. ¿Cómo hacían para llegar al hecho creativo? Realmente era muy fuerte esa necesidad de escuchar cómo y saber cómo lo hacían. Yo decía esto está buenísimo, pero ¿cómo hacen para llegar a esto? Te hablo de ignorancia total, de estudiar danza, pero en su dimensión técnica, digamos.

Nosotros, todo ese grupo, era bastante *under*. Ibamos al *Parakultural*, hacíamos performance ahí. Era un lugar maravilloso el *Parakultural*. Vos pensabas en una escena, en una performance, entonces se las mostraban a Omar Viola y él te decía: “No, mirá, vení la otra semana porque todavía no está la cosa”. O si no te decía “Bueno, dale, presentala, pero tenés que seguir trabajando”. Era un genio el tipo.

Y ahí presenté mi primera obra, *La Reina* (1989). *La Pata...* que empezó por una necesidad, era una comunidad de gente, un colectivo. Había un colaborador que era arquitecto. Y con él hablábamos sobre lo que queríamos hacer, qué obras queríamos hacer. Él hacía todo un *storyboard* de edificios. Después había gente de cine experimental, gente de danza, de diferentes áreas. Y ahí apareció la compañía. Hacíamos obras con gente de danza y gente que no era de danza.

¿La compañía se formó después de la revista?

Primero se formó la revista, después la compañía. Pero la revista, como llegó un momento en 1988 que con la hiperinflación no pudimos seguir manteniéndola, su realización era muy artesanal. Fue muy divertido haber hecho la revista, porque nadie nos enseñó nada. Entonces, en un momento, decíamos que parecíamos Tarzán en sus primeros días de la selva. Hacíamos una cosa, acabamos, volvíamos y hacíamos otra distinta. Entonces nos dimos cuenta que era tanto trabajo; tanto, tanto trabajo. Aparte estudiábamos, hacíamos otras cosas, las clases de danza, que dijimos: vamos a hacer una revista por un tiempo. Porque la habíamos hecho con mucho esfuerzo, no teníamos un centavo. Ni un mango. Yo iba al Rojas todos los días de nueve a una pero mi sueldo era, como si ahora te dijera, no sé... tres mil pesos. Entonces empezamos a vender publicidad para la revista. Te digo, el primer número que hicimos con la tapa del doctor Caligari. Las películas siempre estuvieron muy presentes. Y la verdad que vendimos mucha publicidad. Entonces las repartimos por todos lados, a todos los que habían comprado publicidad.²

Entonces dijimos, bueno, ya está. Cumplimos con la revista, la hicimos, la difundimos, la entregamos. Y nos empezaron a llegar mensajes de miles y miles de personas pidiendo que no dejemos de hacerla porque había sido un éxito, a la gente le había encantado. Mis compañeras —Tenía dos compañeras porque éramos tres las que arrancamos—Me dijeron: “mirá, María, no puedo dedicar todo el día a hacer esto, porque hay otras cosas que me interesan más”. Y dije, bueno: yo sí. Voy a seguir haciendo la revista porque la verdad que está bueno hacer algo que genera suceso, que a la gente le gusta. Así que de allí en más la hice sola, con gente que colaboraba por supuesto.

²*Pata de Ganso* (1986-1988) dirigida por María José Goldín con colaboración de Claudia Bozzo y Adriana Levy alcanzó a publicar catorce números de distribución gratuita entre 1986 y 1988, los cuales fueron entregados en distintas ciudades de Argentina. Entre sus colaboradores se encontraban Adriana Barenstein, Alfredo Gurquel, Osvaldo Bermúdez, Eliseo Rey, Rubén Szuchmacher, Silvia Vladimivsky, Oscar Degregori, Edgardo Rudnitsky, José Campitelli, Ana Kamien, Horacio Dewitt, Inés Sanguinetti, Ariel Bufano, Ana Itelman, Poppy Manzanedo, VivíTellas, Patricia Stokoe, entre otros.

¿Con esas colaboradoras conservarás alguna relación?

Sí, seguimos en contacto, Claudia Bozzo, que baila tango. Ella en un momento, al final de la revista, la volvió a editar porque yo me fui de gira a Europa. Entonces, para que tenga continuidad, ella hizo un importante trabajo. *Pata de Ganso* tuvo tanto suceso que llegamos a hacer 10.000 ejemplares. Y llevábamos una cantidad a todas las Casas de las provincias: de Santa FE, de Jujuy, de Chaco.

Íbamos a todas las Casas de las provincias y ellos las distribuían en los centros culturales de allá. Porque no nos alcanzaba la plata para hacer una encomienda. Directamente arreglamos así. Gestionábamos genial. Fuimos a hablar con cada Casa de provincia y les explicamos que hacíamos gratis esta revista y que la queríamos difundir en todas las provincias. Y después de eso llega el 1988, ¿viste? Hiperinflación.

Nosotros comprábamos el papel, hacíamos todo. Todavía recuerdo papel Kraft, que era el más barato que había, era papel de envolver. Pero también había subido. Ya no era más divertido, no se podía seguir con eso, Estas cosas de este país.

Y por esos pocos números que hubo de repente me llama Pelletieri y me dice que en el GETEA va a escribir sobre la revista y que le parecía que era la única revista que había registrado lo que había pasado en esa movida de “nuevo teatro”, teatro *under*.

Después vinieron de diferentes universidades, de España, de Toronto, que ellos siempre tienen plata para estudiar lo que hacen los latinos. A mí me pareció genial porque imaginate que era una cosa, tal cual como te conté, era una cosa para información personal, entre nosotros. Después de ahí, nació la compañía *Pata de Ganso*.

¿Por qué tuvo el mismo nombre?

Estaba tan contenta que la gente se llevara la revista para diferentes lugares para estudiarla, que me parecía que había que darle una continuidad. Y después vino el teatro. Una

vez Margarita Bali me preguntó “¿por qué le ponés a todo *Pata de Ganso*?”. Y mi respuesta fue que, en esta cosa tan inestable, está bueno tener algo estable. Algo que digas: “es esto”. Porque las mismas pautas filosóficas siguen existiendo. No le iba a poner *Pata de Ganso 1*, *Pata de Ganso 2*, *Pata de Ganso 3*. En un momento me pareció un poco exagerado, pero como yo no soy muy estable, me gustó tener algo estable. Es este nombre: lo artístico es por acá. A grandes rasgos, fue eso.

¡Cómo nos divertimos...! Íbamos a reuniones, a entrevistas de prensa... y nos pasaban muchas cosas. La vez que vino Pina Bausch; y era muy gracioso, porque estaba *Clarín*, *La Nación*, *La Razón*, *Página/12* y *Pata de Ganso*. Estábamos paradas, muy derechitas, con nuestro anotador, un poco coloradas. Nos miraban como ¿qué hacen éstas acá? Y fue ahí cuando le preguntamos a Pina Bausch ¿cómo es que no seguís bailando? Creo que ya tenía cincuenta y pico de años. Y ella me respondió: porque mi compañía no me lo pide. Y a mí me pegó mucho esa contestación.

¿Hay alguna otra anécdota que recuerdes especialmente?

Tanto íbamos que el Teatro San Martín nos llamaba para ir a los estrenos y nosotros a cambio poníamos en la revista la programación del teatro. Ahora me da algo de risa porque era como una pulga con un gigante, pero igual nosotros los ayudábamos. Después yo estudiaba con Ana [Itelman], en realidad estudié con todas las Anas (Ana Itelman, Ana Kamien, Ana Deutsch). A mí me parecía re injusto que a una mujer que había dedicado toda su vida al trabajo dentro del Teatro San Martín, en coreografía y docencia, y que cuando quería presentar *El puente de los suspiros*, le hubieran negado el espacio. Me pareció horrible eso. Ella me adoraba a mí, le parecían muy locas las cosas que hacía en el Taller. Y entonces le hice una nota. Ahora pienso, ¡que ridícula! Pero claro, también yo la apoyé a ella, que era una gigante. Igual ella siempre me lo agradeció mucho. Teníamos muy buena relación. Ella me recomendó a *Clarín* para las notas de danza porque le parecía que tenía un ojo

bastante bueno en las críticas de danza que hacía. Pero no funcionó. Porque, de entrada, en *Clarín*, me dijeron “esto no se puede poner. Nosotros tenemos acuerdo con el Colón y con el San Martín. No se les puede hacer críticas negativas”. Imaginate, yo dije ¿para qué voy a estar acá? Y así terminó mi carrera de periodista en *Clarín*.

En el programa de mano también se establece un vínculo entre los “fantasmas del pasado” y los “poderes espectrales de las artes escénicas”, ¿cómo podrías caracterizar esta condición espectral de las artes escénicas?

Hay fantasmas en las artes escénicas. Yo soy de una familia de actores, mi bisabuela era Mecha Ortiz³ que era una actriz muy *grosa*... Y yo me crie con ella. Y en los teatros había esos fantasmas de las energías de diferentes obras. Vos entrás a un teatro *curtido* y algo te mueve. Vos entrás a oscuras...; pero aún con luz, se siente una energía de que pasa algo ahí. No es lo mismo que entrar a una galería de arte, en las que hay otro tipo de fantasmas. En el teatro es como que sentís que está poblado. Pero no tanto por el actor, sino por las distintas obras que permanecen ahí.

¿Hay algún fantasma de la historia de la danza que esté presente en tu trabajo o que quieras invocar en este momento?

Para mí, un *groso* era Nijinsky. El más *groso* de todos. Podría decir Pina Bausch también. Pero la vida de Nijinsky es extremadamente intensa. Él estuvo en Argentina, invitado por [Ricardo] Güiraldes. Güiraldes se impresionó mucho cuando vio a Nijinsky, y escribió una obra de danza. Pero Güiraldes no le pescó mucho el espíritu, hablando de espíritus y fantasmas. Era un hombre muy particular, con una vida tormentosa. Pero sí, si tengo que pensar en un fantasma sería Nijinsky, por cómo se animó a hacer cosas que en su época eran impensadas.

³ María Mercedes Varela Nimo Domínguez Castro, conocida como Mecha Ortiz (1900-1987) fue una de las actrices de cine y teatro de la época de oro del cine nacional argentino.

Cuando empecé, la segunda obra que hice era muy zarpada. La primera, *La Reina*, era sobre un novio que se suponía que me había dejado y que me decía que yo “era una reina”. Entonces, lo que hice fue armar como un *clown* con todas las expresiones que él usaba en la relación. Esa obra tuvo un éxito tremendo. Las personas hacían fila en la *Bienal de Arte Joven* para verla. Además, lo invité a ese novio a ver la obra. Ahí me di cuenta de que el teatro también servía para sacarse cosas de encima. Si uno iba bien al hueso, estaba bueno.

Para mi segunda obra me habían encargado que armara algo sobre el erotismo. Yo pensé: ¡qué difícil esto!, ¿cómo hacer para no caer en lugares comunes? Entonces me junté con una gente muy copada, porque para mí todo tiene que ver con el encuentro con el otro, no con la obra en sí. Lo más importante es el encuentro, la comunicación, estudiar con alguien, arribar juntos a una conclusión, el poder cambiarla, el tener ideas opuestas, el respeto. Todo eso es lo que me atrapa. Entonces hicimos un grupo de estudio, en el que decíamos “¡qué problema este!”, porque lo erótico es complejo de abordar. Entonces salió la cuestión religiosa. Sería el año 1991 o 1992. Entonces leímos sobre las *betairas*, que eran mujeres potentes que hablaban de igual a igual con los hombres. Y nosotras dijimos: “¡esas somos nosotras!”.

La obra se llamó *Varona* (1992) y llevó música de *Carmina Burana*. Estas *betairas* terminaban meando la cara a los hombres. Teníamos una vejiga de agua en escena. Los hombres estaban abajo y, cuando se levantaban, destapaban esa vejiga y terminaba la obra con esa escena. Y la gente salió espantada, haciendo comentarios porque en la obra se les meaba en la cara a los hombres. No sabés las críticas que recibimos. Yo sabía que había una cosa erótica en ese momento que se llamaba “lluvia dorada”, que tenía que ver con esa escena que mostrábamos con otro sentido. Y en ese momento, como no teníamos que rendirle cuentas a nadie, hicimos lo que artísticamente sentíamos que estaba bueno. Fue un éxito esa obra.