

## ¿Qué voz hay que tener? Cuestionamientos de la identidad de género en *Andrea* *Un melodrama rioplatense*

**Guillermina Bevacqua**  
Universidad de Buenos Aires  
Buenos Aires - Argentina

### Datos del director y la entrevista

**Edgar De Santo** (La Plata, 1961) es profesor, Doctor en Arte Latinoamericano contemporáneo, investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata, escritor, ensayista y dramaturgo. Entre sus principales títulos publicados se encuentran *Cosos, una rebelión argentina* (2010) y *El preferido* (2009). También es director y actor de teatro, artista plástico, escenógrafo, instalacionista y *performer* desde 1979 hasta la fecha.

Ha dirigido más de 18 obras teatrales y performances en circuitos oficiales y de autogestión. Entre ellas, *Medea la que ríe*, *Ifigenia en Aulis*, *Macbeth*, *Alias Fedra*, *Orestssshhh*, *Cómo prefieres morir*, *Evita somos todxs*, *Aleatoria*, *Experimento Galilei*.

Como director cinematográfico ha dirigido cortos. Sus principales títulos son: *Los domésticos*, *Los sustos* y *Sentidos* (tríptico) y *QXQ*. Y un largometraje documental a partir de la biografía de Nilda Eloy, *Árre* (2009).

En el marco del 15° Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos realizado en Buenos Aires, fue invitado a presentar su último trabajo *Andrea. Un melodrama rioplatense* (2013).

Por su labor artística ha recibido varios premios nacionales e internacionales como el Garzón Céspedes por el micro relato *Juana* (2007). Su obra plástica se encuentra en colecciones privadas y en museos de París, Trieste, New York, Valencia, Johansbourg, Londres, Buenos Aires y La Plata.

La entrevista fue realizada en la ciudad de La Plata (Argentina) en Julio del 2013.

## **A modo de introducción sobre *Andrea***

Hacia la década del 70 el género cinematográfico de terror divulgó figuras monstruosas. Entre ellas, la de las mujeres (poseídas por el diablo) que hablaban con voz de hombre (Friedkin, *El exorcista*, 1973) y la de los muertos vivos (Romero, *La noche de los muertos vivientes*, 1968). A grandes rasgos, tales figuras metaforizaban el repudio de una sociedad atemorizada por lo diferente. Edgar de Santo recuperó estos dos motivos en *Andrea. Un melodrama rioplatense*<sup>1</sup> y los refuncionalizó. Por un lado, Andrea fue excluida y demonizada por su tono de voz. Por otro lado, la protagonista y su idílico amor pasean tal zombies vagabundos por un cementerio de discursos normativos sepultados.

*Andrea* es un homenaje a la deconstrucción no solo de un pensamiento ya clásico sino también del cine clásico. Con la actuación de Susy Shock<sup>2</sup> como Andrea, Edgar de Santo dinamitó las posibilidades de la identidad femenina como categoría representacional unívoca y estable. Y lo realizó, a partir de un montaje desestabilizador, de mirada dinámica, dislocada, fragmentada, invertida, alternada, en primeros planos y planos detalles, contra picados y picados, dípticos y trípticos; con procedimientos del cine dentro del cine, sobreimpresiones de discursos y relatos o una sinfonía de paisajes invertidos que retroceden en vez de avanzar hasta fundirse a negro. *Andrea* cuenta “una historia tan sencilla que parece una vida”. Pero jamás a partir de un lenguaje unívoco, estable y fijo, transparente y natural como pretendió la narración del cine clásico.

*Andrea* nos señala cuánto (sentido del humor) nos falta para comprender las relaciones de la naturaleza y las conceptualizaciones culturales *establecidas*.<sup>3</sup>

Conversamos con Edgar de Santo sobre el proceso de construcción de *Andrea* y sobre otras (de)construcciones.

## **¿Cómo surgió *Andrea*?**

Por un lado yo tenía el texto de *Andrea* en mi novela *Cosos* (2010). Y, por otro lado, el año pasado fui a ver una obra que tomaba lo *trans* como eje narrativo. Y para mi esa obra le ponía purpurina al discurso hegemónico. Y me parece que hoy lo disruptivo pasa por otro lugar. Quizás por eso me interesó Susy como protagonista. Ella no pone una voz aflautada ni nada por el estilo. Es una estructura completa que articula la ropa que le viene bien para hacer lo que tiene que hacer y se acabó. Entonces, resulta que en la salida de la función y en la entrada a otra, me la encuentro a Susy. Y no se qué cosa se me mezcló que le digo “Che Su, tengo un texto y quiero hacer una película”. Y Susy me dice “Bueno, dale, mandame el texto, que seguramente me va a encantar. Pero después te digo si puedo”. Le mandé el texto y me contestó “¡Si, compro ya!”. Ella decía que era muy extenso el texto y que le daba miedo. Pero yo le decía que el cine es otra cosa y que íbamos a estar con unos carteles así de grandes por si hacía falta. Por que a ella le parecía mal romper la textualidad y poner una palabra por otra. Cosa que no hizo para nada. Y cuando tenía alguna dificultad con alguna, ahí estaba el equipo ayudando y se hacía la toma de nuevo.

### ***¿Cómo conformaste el equipo de trabajo y cómo fue el proceso de producción de Andrea?***

Cuando yo dirijo lo hago de una manera que no es habitual. La mayor parte del equipo eran alumnos de la Facultad que tenían ganas de laburar conmigo. Se enamoraron del proyecto. Siempre convoco gente que tenga ganas de laburar, actores, actrices, músicos, quienes quieran. Y trabajo en una relación de horizontalidad en la cual soy el primer espectador y voy armando en base a lo que mejor pueda armar cada uno. Hay un disparador que puede ser un musical, un texto o pueden ser muchas cosas. Y después laburamos. Nos llevamos bien trabajando en *Andrea* con aquellas personas que aceptan un modo no verticalista de trabajo. Entonces, yo presenté el guión a todo el equipo. La gente se repartió lo que cada uno quería hacer. A todos les di el guión por igual y les dije: escucho ideas. Muchas reuniones de nada. Nada. No tenían nada para decir. Me decían: “¿Qué querés que hagamos?” Esto generó

un gran litigio. El día del rodaje estaba el guión literario pero no estaba el guión técnico. Lo iba haciendo en el momento. Y muchos del equipo no lo podían soportar. Querían que yo reprodujera un modelo del que yo no estoy convencido. A mi productora (Victoria de Loof) no le sorprendía para nada mi manera de trabajar porque llevamos mucho tiempo trabajando juntos. Ella organiza de manera práctica rápidamente y cuestiona luego. Tiene un enorme nivel crítico, *luego*. Pero en el durante no se baja nunca del barco. Vicky me decía “me parece que este equipo no te entiende”. Porque era todo nuevo. Salvo el departamento de Arte que eran unas amigas con las que nos miramos y ya decimos: “Dale, sí”. Por otro lado, Adriana era la asistente de dirección actoral. Con ella charlamos más, nos reunimos más. Ella me llamó un día y me dijo: “Gordo, quiero que me dirijas. Quiero que seas el director de mi próximo laburo”. Y yo le dije que no podía, pero que tenía esto por si ella me quería dar una mano. Yo nunca había laburado con ella y en *Andrea* laburamos como un violín. El día del rodaje sabía determinadas líneas. Como, por ejemplo, los movimientos de cámara. Eso era un acuerdo planeado. De las partes al todo. Recién la vemos completa a Andrea en el plano final. Antes no. Yo odio que a la películas argentinas o de lengua hispana no se le entienda un carajo, entonces fue mucho laburo para que el sonido fuera impecable y para que la imagen sea impecable. Yo elegí los planos en los que tanto el audio como la imagen eran mejores de un espectro posible. Hicimos cuatro tomas, tres tomas, dos o una en muchos casos. Yo decía “corten, ya está”. Muchos del equipo me decían: “¿Cómo no hacemos la de seguridad?” No, decía yo. Las tomas con Susy eran impecables todas. Una vez que hicimos el rodaje dije “bueno, ya voy a ver qué hago con el material”. No salí disparado a decir “bueno, ya hay que hacer tal cosa”. Después de la filmación me tomé una semana en Córdoba (Argentina). Necesitaba tomarme una semana para pensar. Cuando volví empezamos a editar cuatro veces por semana. *Andrea* se hizo en un día de rodaje y siete meses a *full* de trabajo. Con todo el material reunido empezamos con un trabajo de limpieza enorme que hicieron Juan y Fede, los editores. En *Andrea* ensayamos otra forma de producir.

### ***¿Como fue la transposición del texto escrito a un texto cinematográfico desde le trabajo actoral de Susy?***

En el modo. Rápidamente aparecen las categorías en el pensar. Susy me preguntaba: “¿Estoy hablando con un psicoanalista? ¿Estoy hablando a un espectador? ¿Estoy hablando como monólogo interno?” “Como quieras”, le dije yo. En cada momento es como uno quiere. Estamos hablando y alternan todas esas situaciones en tu emocionalidad y en la mía. El tema es que no nos hacemos cargo y queremos meterle una única categoría. Y yo digo, llámenle como quieran. Lo importante era dejar que Susy encuentre el fraseo del texto. Porque si no, ¿cuál es el lugar del intérprete? ¿Solamente una máquina que reproduce? Yo he hecho películas donde elegí expresamente que una máquina lea un texto. En este caso, necesitaba toda la humanidad de Susy. Diciéndolo como quería, como podía y agarrándose de sus propias vivencias. No hay forma que un intérprete sea intérprete en tanto no sea sujeto. Y ser sujeto aquí significa que va a interpretar la construcción existencial que tenga hasta ese momento. Cuando yo la dirigí a Susy le dije: “Ahora decílo como vos lo dirías”. Yo tuve una gran maestra de música. Y yo estudiaba para los conciertos según dice la partitura y en un momento dado ella me cerraba las partituras y me decía: “ahora te quiero escuchar a vos”. Es decir, ya hicimos todo lo que técnicamente teníamos que hacer: “Ahora es tu momento”.

Me parece que uno puede hablar en líneas generales cuando uno conduce a un intérprete, pero no al punto de pretender que la marca sea una mimesis de lo que uno tiene en la cabeza. Porque ése es el pensamiento idealista. Nada más opuesto al constructo. Hay grandes directores que se mueven con eso. A mí no me sale.

### ***¿Por qué elegiste a Susy Shock y no a otra actriz?***

Cuando Truffaut le pregunta a Hitchcock por qué eligió a Grace Kelly y no a Marilyn Monroe, Hitchcock le habló de lo previsible que era Marilyn. En cambio, qué pasa con una mujer común. “Aún más--dice Hitchcock—imagínense una chica con una pollerita a la inglesa que se sube a un taxi con un señor y le meta la mano en la bragueta”. Justamente, a partir de lo previsible generar otra

cosa. Y ahí está *Andrea*. ¿Qué era previsible? Una traba. Un travestido. Y resulta que no. *Andrea* te mete la mano en la bragueta.

### ***¿Cómo inscribís a Andrea dentro de tus trabajos?***

Absolutamente en continuidad. *Árre*, mi documental anterior sobre Nilda Eloy (2009), también generó esa cosa disruptiva. Fue rechazada de todos los Festivales porque no era considerada un documental. En cuanto a la duración, *Andrea* se inscribe dentro del medimetro, pero por el tipo de diégesis es un largo. No es un corto. La gente se queda con ganas de más. ¿Cómo sigue la vida de Andrea? ¿Cómo se proyecta hacia el futuro? Lo interesante es lo que le pasa a la gente. La gente ha comprado la estructura del inicio, desarrollo y desenlace hollywoodense. Yo no intento ser disruptivo. Hago lo que puedo. Y lo que puedo resulta que es disruptivo.

### ***Bonus track sobre el cuestionamiento de las categorías***

La gente de cine me dice esto no es cine, esto es teatro. Yo le digo "llamalo como quieras". Cada uno lo lee desde la perspectiva que uno puede leer. Yo hago lo que puedo. El tema es cuando en nuestro lenguaje solamente se cambia de ruido y no de idea. Y ahí estamos en problemas porque es el mismo eje heteronormativo. Como intelectuales y adultos tenemos que hacernos cargo de ponerle nombre a lo que no lo tiene como experiencia. Porque si está la experiencia, uno le puede poner el nombre que le parece. La lengua vive inventado palabras para decir lo que es diferente.

Si algún modelo nos hace sentir excluidos, entonces, intentemos por lo menos no reproducir ese modelo. Por ahí cometemos otros errores. No digo que no. Pero ese modelo, no. Mi hija (Magdalena) me dijo algo muy cierto. Me dijo: "Mirá que las minas mal, bien o regular nos venimos cuestionado dónde estamos y quiénes somos hace mas de 100 años. ¿Y los tipos?" Hay algo de cierto en eso. En mi ámbito no se admiten cuestionamientos. Eso es cuestión básica heteronormativa. Cuestionamientos quiere decir preguntas simplemente. Y lo denotan varones y mujeres. Me parece que en esta cosa de dejar fijado modos de respuestas, estamos en problemas porque no se puede

caminar hacia delante. Uno se sorprende porque en un momento dado había que dar respuesta. En otro momento, solo había que instalar preguntas. Creo que las dos cosas son parte de la dinámica dialéctica.

© **Guillermina Bevacqua**

### **Ficha técnica**

#### *Reparto*

Andrea: Susy Shock

Novio zombie: Mauricio Martínez Sasso

#### *Equipo técnico*

Asistencia de dirección: Federico País

Fotografía: Sofía Bianco/ Natalia Dagatti

Cámara: Juan Matías Rodríguez

Edición: Juan Matías Rodríguez/ Federico País/ Edgar De Santo

Dirección Actoral: Adriana Causa

Sonido. Bruno Gamtano/ Juan Matías Rodríguez

Título de créditos: Paula Romero

Maquillaje: Christian Lisa

Dirección de Arte: María Lockhart/ Nathalia Benavides/ Paula Romero/ Edgar De Santo

Producción general: Victoria De Loof.

Idea, guión y dirección: Edgar De Santo

### **Notas**

<sup>1</sup> El *teaser* de la película está disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=9k5BwmRGriU>

<sup>2</sup> Susy Shock es una de las activistas *trans* (artistas – activista, como ella misma se define) más reconocida de la Argentina. Como poeta ha publicado *Revelo Sur* en el año 2007. En el año 2011 publicó *Relatos de Canecalón* y *Poemario trans pirado*. Con prólogos de Fernando Noy y Marlene Wayar. Además de presentarse en diferentes escenarios latinoamericanos, mensualmente desarrolla su ciclo de poesía y música denominado “Poemario transpirado” en Casa Brandon. Y en las varietés artísticas “Las noches bizarras” realizadas en el Burlesque Bar. Ambos espacios



culturales ubicados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su trabajo se puede consultar en: <http://susyshock.blogspot.com.ar/>

<sup>3</sup> En esta palabra el uso de la bastardilla y la negrita fue incorporada como un juego de enunciación sobre la materialidad del lenguaje. El mismo intenta dilucidar la tensión del binomio naturaleza/cultura que, tanto los estudios de género como la teoría *queer*, pusieron de manifiesto.