

## *MARCELO JAUREGUIBERRY, EL SALTO TRIPLE DE UN HIJO Y UNA OBRA*

**Alejandro Seselovsky**

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires

Un chico que anda por los quince, dieciséis, que recién está creciendo en la contemplación del mundo y sus circunstancias, se sube al tren con su padre para acompañarlo del pueblo a la ciudad. Son los años setenta. El pueblo es Rauch y la ciudad es Buenos Aires. Van, los dos, a comprar insumos para darle al teatro del lugar donde viven sus escenografías. El padre comanda las acciones, afila el ojo frente a los telares, las pinturas, los poliuretanos. El chico aprehende y se construye, va edificando por dentro al sujeto que será. Vienen cada vez que hay un estreno y el escenario del pueblo pide la creación de un mundo nuevo. Vienen también cuando muere Perón. Van y vienen, el padre y el hijo, vienen y van. Hasta que un día.

¿Tendríamos, hoy, el salto triple de esta obra episódica, los tres actos de la misma honda congruencia que son los libros de Marcelo Jaureguierry si Marcelo Jaureguierry no hubiera acompañado de pibe a su padre, el escenógrafo, a la Buenos Aires aquella?

Abrirle a la Historia la hendidura de la pregunta contrafáctica es tan inútil como encantador, okay, pero podemos suponer que no.

El tríptico que constituyen Carlos Di Pasquo (2018), Germen Gelpi (2019) y Jorge Ferrari (2021) puede leerse como un mismo cuerpo compuesto por el hijo aquél, que finalmente colocó los

capitales de su vida en la trama de una celebración: la del trabajo de los grandes escenógrafos argentinos. Y cuando encontró el modo, los rescató bajo la forma de encuadernaciones ilustres para las audiencias que vendrán.

Despreocupados del mercado, pero no del tráfico de las mercancías culturales, son libros ambiciosos, los libros de Jaureguiberry. Exhaustivas criaturas que fondean el enunciado. Van hasta el último cimiento de la investigación, y alcanza con una primera aproximación de lectura espontánea para verificar el trabajo más duro: el del recorte y la selección. Leo lo que Jaureguiberry eligió publicar y mi primer estupor de lector recién asomado es el de sentir los materiales que dolorosamente debió haber dejado afuera: un enunciado exitoso es un enunciado hecho, también, de lo que no está.

Porque entonces lo que sí está, lo que ha quedado dentro del cuadro, era lo mejor del granel, el refinamiento categórico del proceso, la cima del iceberg: un diamante brilla más y mejor si lo rodea el vacío negro del terciopelo, es decir, la ausencia de más diamantes.

Estos son mis primeras reflexiones después de haber leído los tres libros de Marcelo Jaureguiberry.

Uno. *Carlos Di Pasquo, escenógrafo*. El blanco del nombre y del oficio, sobre el negro profundo de la tapa anuncia una hondura inaugural. La reconstrucción historiográfica del sujeto, del autor, del mismo Di Pasquo, abre el relato. Las Flores de los años cuarenta, el exilio venezolano de los ochenta. Queda, al cabo de las primeras páginas, montado el hombre que será el artista.

Del recorrido al que fui invitado por sus páginas voy a permitirme una selección de tres instancias. Hay algo que viaja sin escalas del laconismo al dolor cuando quedas frente al boceto de *El diario de Ana Frank*, en la página 143. No frente a la imagen de la escenografía ya en acto, terminada, habitada por los actores que está a vuelta de página, sino en el boceto, en esa instancia previa, en el apenas de la obra. Es como si Di Pasquo hubiera conseguido dibujar la inminencia.

Que este trabajo suyo haya obtenido el Premio Teatro del Mundo a la escenografía y el diseño espacial por el Instituto Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires, bueno, podría haberme empujado hacia esta valoración. Soy, desde el año 2005, docente de la UBA y esa pertenencia me habita, pero no conocí la noticia del premio sino hasta después de haber visto el boceto. Es decir, fueron esas pocas líneas dibujadas centrando una sala de estar en un mundo que ya sabemos que será arrasado por el horror y el espanto lo que me subyugaron.

Otra: las cadenas que caen como barrotes, dándole verja al espacio, en el *Hamlet* dirigido por Juan Carlos Gene. ¿De qué se trata esa convocatoria tras las rejas de esos señores con bombín, ajusticiados por el tiempo y por el óbito, junto al mármol mortuario de algo que acaso sea una cripta? Las narrativas de la traición y el fantasma del Padre Absoluto, el estremecimiento, la infamia: ya sabemos lo que Hamlet puede hacer con nosotros. Lo que no sabía -y el libro de Jaureguiberry me lo entera- es lo que Di Pasquo podía hacer con Hamlet. Son las páginas 158 y 159 que, al conjugarse en una abierta doble función, hacen de ambas una misma, espectral, magnífica única página.

Finalmente, me llevo esta línea de Di Pasquo: *“al espacio hay que encausarlo”*. Fueron dos o tres días de andar con estas palabras encima. Cargar la SUBE pensando en ellas, pasarme de estación pensando en ellas, agotar la ciudad pensando, siempre, en ellas. Darle cauce al espacio. ¿Qué significaba eso? La terminé reescribiendo para mí, que es como aprendí a ejecutar las literaturas con las que me encuentro: darle cauce, encausarlo, es también darle causa. Y una causa es un sentido. Y si hay sentido, hay vida.

Tres. *Jorge Ferrari, escenógrafo*. Acá debería decir *“Dos, Germen Gelpi”*, pero voy a hacer un salto de apropiación y voy a fracturar el orden cronológico de las publicaciones.

4

El negro del nombre y del oficio, sobre el blanco profundo de la tapa anuncia la composición en contraste, como si Ferrari fuera el contrasimétrico de Di Pasquo. Pero esa figuración comienza y termina allí. Adentro, lo que hay, es un libro-monumento.

*“El libro que presentamos a ustedes constituye un eslabón más en el rescate y visibilización de la producción artística de los escenógrafos argentinos”*, escribe Jaureguiberry en página 9. Y así, de este modo, sella y declara un propósito abierto, su manifiesto.

Cada uno de estos libros narra el trabajo de un escenógrafo. Pero los tres juntos, narran a un compilador.

Un hombre en el esplendor de su vida adulta, doctor en filología, arquitecto, licenciado en teatro, rescatando escenógrafos argentinos después de haber sido hijo de uno,

compañero de viajes de uno, siendo todavía sangre de uno. *La Carta al Padre* de Franz Kafka; *El Padre muerto* de Donald Barthelme; *La Biblia* desde la primera página hasta la última. Tantas veces los padres son el combustible de nuestras literaturas. Supongo que rescatarlos en las obras que componemos es rescatar también al hijo que fuimos.

En Ferrari, algo se ensancha, alcanza otra dimensión, o tal vez haya que decir: otra escala. La entrevista que abre el volumen busca su potencia en la repregunta: de la trémula cocinita para su primer comercial hasta los bocetos escenográficos que Francis Ford Coppola le pidió para *Tetro*, en 2008. Si un punto es un punto, dos puntos son una línea. Y la entrevista va, punto a punto, dejando que la línea Ferrari se haga a sí misma para hacerse leer.

La curaduría del libro, con respecto a los dos libros anteriores, parece haberse soltado, haberse animado del todo a la fuerza de su propia voracidad. El libro “pesa”. Es decir, en el sentido literal de la materia y su gravitación. Tenerlo en las manos es un esfuerzo del músculo. Y ese peso ostensible alcanza su cota simbólica cuando entras a pasar las páginas. Otra vez, la condición exhaustiva del compositor, una gala de la jactancia y la potencia del trabajo dicha en cuatrocientas páginas de fotogramas con sus epígrafes.

Hago un alto aquí para darle lugar a la vindicación de un sub-sub-género narrativo menor pero imprescindible: el epígrafe.

El epígrafe es ese pequeño puñado de palabras que informan el hueso de la foto. Es, diríamos, de la foto, su secretario. La acompaña sin pedirle lustre, la acomoda frente al lector sin esperar el aplauso que la página llena de colores e imágenes sí solicita. El epígrafe es noble, pero también es agobiante, porque su naturaleza es la de la

precisión. El epígrafe no tiene largo, apenas existe, pero no puede fallar en el único tiro que tiene: el de la información. Al epígrafe no se le perdona el error que al texto largo, sí. Y el trabajo de darle epígrafe a este compuesto que Jaureguiberry ha llevado adelante es monstruoso. Cada foto, cada escena, cada boceto, cada referencia, lleva el sudor y el empeño de darle año, lugar, nombre y relieves mínimos a las imágenes de las que es acompañante.

El cine de Marcelo Piñeyro, el teatro de Rubén Szuchmacher, sería una iteración poco seductora enumerar las obras que van pidiendo permiso para asomar el nombre, páginas tras página, en este libro. Podemos, sí, establecer un lugar culminante donde este libro-monumento hace cumbre descriptiva y es en la página 105, cuando Fito Páez escribe acerca de Jorge Ferrari:

6

*“Toda su vida es un andar delirante hacia la realización de obras que vibren en las profundidades del misterio y encarnen en el mundo real. Un artista de su naturaleza es un unicornio muypreciado en el corazón y en los confines de las expresiones humanas”.*

El libro se toma el trabajo de desactivar la desmesura que alguien podría prejuizar en estas líneas de Páez. Llegar al final es darles, a estas líneas, la razón.

Y dos. *Germen Gelpi, escenógrafo*. Alteré el orden de las cosas porque de Gelpi me enamoré.

Será que su vida y su obra ocurrieron frente a la propia ausencia. Porque estuvimos ahí cuando el *Tango Feroz*, de Ferrari, en 2013. O cuando el *Hamlet* de Di Pasquo, en el 2011. Pero éramos nadie aun cuando Germen Gelpi dejaba caer lo que soñaba sobre las

telas. Y entonces nos cabe, con Gelpi, la nostalgia de lo que nunca nos ocurrió. Ferrari y Di Pasquo son artistas asombrosos que el trabajo de Jaureguiberry recupera -rescata.

Gelpi es otra cosa. Gelpi es un viaje.

A la Argentina que se estaba haciendo a sí misma. Al cine que ya se sabía cine argentino. Al amanecer de la televisión nacional, ese enunciado permanente de nuestros días. Al Estado de bienestar y al país del que venimos. Gelpi es un viaje hacia nuestras procedencias y es emocionante ver cómo el libro de Jaureguiberry lo corrobora.

¿Cómo fue imaginarle los espacios a *Pampa Bárbara*, en 1945? ¿Darle dirección artística y pensar los decorados para la Mirtha Legrand de *Como tú lo soñaste*, en 1947? ¿Resolver los espacios de *La Patota*, de Daniel Tinayre, en 1960? Ahí está Germen Gelpi, con su bigotín, sus lentes y su lápiz en la mano, un hombre hombrecito, mínimo y crucial, detenido en la foto del pasado. Y acá estoy yo, pasando las páginas, queriéndolo.

¿Cómo fue darle un acuario (¡UN ACUARIO!) a ese nudo decisivo de las clases medias argentinas que es la ciudad de Mar del Plata? Copio de página 53:

*“El 6 de enero de 1941 se inaugura en esta ciudad el primer acuario del país (...) La importancia que la ciudad empieza a tener como lugar turístico de masas (...) Fue el escenario de una experiencia que tendió a la democratización del balneario (...) La posibilidad de poner en marcha una modernización de la ciudad costera sostenida por el interés provincial por la obra pública y la intermediación del Estado en las relaciones sociales”.*

Germen Gelpi, mientras diseñaba un acuario a Mar del Plata, le estaba dando un diseño al nuevo país de clases medias con acceso a la educación pública en que la Argentina se iría convirtiendo hacia la mitad de la década. Es decir, acá, además de un escenógrafo, hay un hacedor de eso que todavía, a veces resbalosamente, a veces sin saber muy bien cómo, insistimos en llamar la patria.

Ferrari, Di Pasquo, Gelpi: podes ver tres libros, o podes ver una obra. Quedan bellísimos encolumnados uno junto al otro, porque a los tres les sobra lomo para hacerse lugar en las bibliotecas de nuestras elegancias.

Son bellos como personas que han terminado de vestirse para salir. Contundentes como el trabajo que llevó formularlos. Y tienen, además, ese perfume de las tintas y los papeles de calidad. Un consejo de lector: hundan la nariz entre sus páginas, aspiren fuerte, esnifénlos. Un aroma dulce hecho de imprenta noble les va a llenar las narinas primero y el resto del cuerpo después. Algo va a ingresar en el torrente de la sangre y durante unos instantes va a circular por dentro del cuerpo. Si uno repite la operación un puñado de veces, hasta se puede alcanzar la bendición de un mareo. Es el libro dejándose olfatear por el sujeto que busca devorarlo.