

PICADERO CUADERNOS #34

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO_AGOSTO DE 2018

EDITORIAL
INTeatro

DRAMATURGIAS POSIBLES - Vol. #2



En este Volumen 2 de *Dramaturgias posibles*, siete referentes de la escena teatral porteña reconocen en la lectura y en la literatura –sobre todo Argentina– las marcas más profundas de su trabajo. A partir de la reflexión sobre la palabra y sus diversos usos en relación con la escena, esta nueva edición de **Cuadernos de Picadero** se interroga sobre la construcción –y existencia– de una identidad nacional en nuestro teatro.

INDICE

INTRODUCCIÓN – PALABRAS, LECTURAS, ACCIONES PARA EJECUTAR	— 05
ROMINA PAULA "LO MEJOR QUE TIENE EL TEATRO ES QUE ES EFÍMERO"	— 08
IGNACIO BARTOLONE "NO ESCRIBO LAS OBRAS, LAS CONSTRUYO EN FUNCIÓN DE LO QUE LEO Y VOY PRODUCIENDO"	— 20
GILDA BONA "EN LA SOLEDAD DEL ESCRITORIO SE APRENDE DE TODO"	— 30
SANTIAGO LOZA "ME SIRVE DISTRAERME DE UN MATERIAL PARA VOLVER A OTRO"	— 36
SOL PAVÉZ "EL AUTOR ES EL QUE TIENE UN MUNDO PROPIO PARA TRANSMITIR, UNA POÉTICA PARA CONTAR"	— 44
MANUEL SANTOS IÑURRIETA "ES SUMAMENTE PERTINENTE LA POESÍA EN EL TEATRO Y EL TEATRO EN LA POESÍA"	— 54
ARIEL FARACE "VEO LA VIDA COMO ESCENA, TODO ME PARECE DE ORDEN FICCIONAL"	— 64

INTRODUCCIÓN

PALABRAS, LECTURAS, ACCIONES PARA EJECUTAR

NARA MANSUR

Los dramaturgos entrevistados en el ciclo *Dramaturgias posibles*¹ reconocen en la lectura, en el acercamiento a la literatura, una de las huellas más profundas de su trabajo, ya sea como influencia de aquello leído, releído, imitado, puesto a funcionar en el universo propio, ya como herramienta de análisis. Soy el procedimiento, capturo un mundo, lo entiendo, lo desarticulo, lo utilizo, lo hago funcionar, lo re-armo con mis propias palabras, lo banalizo también: también lo destruyo —siempre mitos acechando, otros que colocan todo bajo sospecha, leer entonces entre líneas, con cierta desafección—, como en el amor, hay que abandonarse a la experiencia, poner el cuerpo, creer como fe y como instrumento de lucidez.

El ciclo se pregunta siempre por el papel de la palabra, qué hacen las palabras en cada caso, en cada obra, en cada argumentación. Me interesa leer las obras también como ensayos, ese decir reflexivo del artista a su medio, a sus contemporáneos. Ese decir de las obras en el teatro, sobre el teatro: el dramaturgo está hablando al actor (a la actuación), al director (a la puesta en escena), a los artistas que participan potencialmente de su

obra (escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, músicos), la obra le habla al teatro de su tiempo. El dramaturgo lee también la escena de su tiempo y responde cuando se siente interpelado, participa, cuestiona; en muchos casos sabemos todo lo que el teatro no es para él, todo el potencial crítico, de respuesta, de acción y “sabotaje” que contienen las obras: pequeñas explosiones diseñadas, copetes, fuegos, torrentes, remates, seducciones. Un dramaturgo es también una idea, una idea de ensayo como prueba y acción finalmente, como pensamiento preliminar y subjetivo, como sustentación.

¿Podemos leer, nosotros lectores, de esta edición de *Cuadernos de Picadero*, el testimonio de estos artistas como cuestionamiento, como verdad, como palabra de autor? Siento que sí. Un dramaturgo habla y leemos esta voz, antes que las de sus personajes, esta voz también es presencia, ritmo, artificio de argumentación. Se escribe para entenderse, por curiosidad, atravesado por fuerzas que no alcanzamos a nombrar y esa es una de las más apasionadas búsquedas del artista: nombrar, re-nombrar su propia investigación.

1. *Dramaturgias posibles* es un ciclo que creé y coordino desde 2013 y se organiza desde el Espacio Literario Juan L. Ortiz, que dirige el poeta Carlos Juárez Aldazábal en el Centro Cultural de la Cooperación. Al ser un ciclo generado desde un espacio literario hay “un vamos”, un impulso que atiende con especial atención a lo literario del teatro. Pudiéramos pensar en el universo de la palabra y de los textos antes, en la escena y después (esa especie de muerte o resurrección). Decidí emplear la palabra dramaturgia en el nombre del ciclo porque me parece que es la que más ha evolucionado como término del teatro (y de las escrituras también) en los últimos tiempos. Sobre la palabra dramaturgia se ha metaforizado en abundancia, se le han adjudicado saberes y ella misma se ha convertido en una de las formas de estar en el teatro más democrático e inclusivo. Se volvió política más que acción. Dramaturgia refiere un estado de la cuestión compositiva siempre generadora, siempre fuerza de la investigación; posibilidad de revelación de hábitos, problemas, desafíos y resoluciones.

2. Participantes del ciclo

Dramaturgias posibles: Sergio Boris, Pompeyo Audivert, Emilio García Wehbi, Agustín Mendilaharsu, Walter Jakob, Luciana Acuña, Pablo Rotemberg, Luis Cano, Patricia Zangaro y Santiago Loza (2013); Rafael Spregelburd, Ricardo Monti, Eduardo Rovner, Mauricio Kartun, Manuel Santos Iñurrieta, María José Gabin, Ignacio Apolo, Alejandro Tantanián, Andrés Binetti y Mariano Saba (2014); Maruja Bustamante, Andrea Garrote, Antonio Céllico, Javier Daulte, Lola Arias, Gabriela A. Fernández, Eva Halac, Roberto Tito Cossa, Gilda Bona y Yoska Lázaro (2015); Ana Alvarado, Vivi Tellas, Guillermo Cacace, Ricardo Bartís, Federico León, Ricardo Halac, Patricia Suárez y Gonzalo Demaria (2016); Marcelo Savignone, Aristides Vargas, César Brie, Marcos Pererneau, Matías Luque, Ingrid Pelicori, Juan Parodi, Gabriel Cosoy, Sol Pavés, Alejandro Robino, Diego Starosta y Romina Paula (2017); Mariana Obersztern, Nacho Bartolone, Mariana Mazover, Lisandro Rodríguez, Ariel Farace, Pompeyo Audivert, Fabiana Galante, Gustavo Tarrio, Mariano Tencori Blanco (hasta septiembre de 2018 que es la fecha de entrega de este material).

¿Qué idea de dramaturgo sería cada uno de los autores² aquí presentes?

¿Cómo pensar la identidad, a dónde pertenece? ¿Un país, una ciudad, generaciones, series, circuitos, formas de continuidad del teatro independiente, por ejemplo? ¿Cómo aparecen la impronta de lo nacional, la voz interior (del interior argentino en algunos casos), cómo se muestran estas “interioridades” de lo entrañable, lo introspectivo, que siento como puro artificio, diseñadas con sofisticación, extravagantemente literarias, porque el decir lo es todo (la jerga)? El acto de enunciación tiene un enorme valor aquí. La voz es una de las verdades más a la vista en algunas de estas obras, en algunos de los personajes creados, en la puesta en solitario de esa voz (monólogos, extensos parlamentos, formas de re-conocimiento protagonizando los diálogos, del abandono de sí, de los otros...). Lo sensorial hecho acto, lo afectivo que reproduce al mundo, a la lectura histórica del universo propio que a veces parece demasiado pesado (y pensado), con el que solo se puede jugar (¡oh, el artefacto lúdico!), pero otras el mundo es escuela, pequeña asamblea, confesionario, tribuna de la desolación que entonces se comparte.

Los testimonios recogidos aquí tienen marcas como la de la austeridad, la de la mínima tragedia, el andamiaje casero de pequeño teatro casi a la deriva, nómade, pero también la parodia sublimada, el humor de chirrido, de augurio fatalista, revulsivo, la mueca inmóvil de lo ya dicho, de la exigencia por una purificación, un cambio de estado, una pequeña escena didáctica que vuelva sobre los temas (está mal visto hablar de los temas,

iniciar charlas a partir de los temas, agregar), la necesidad del acto de comunión, la estrategia del ritual o de la documentación de la vida anónima a secas: las cosas deben cambiar, hay que ensamblar de otra manera, la composición es inagotable, es nuestro rito de pasaje.

¿Cómo se han corrido las autoridades del autor teatral? ¿Cómo están sucediendo estas legitimaciones, estas nociones que cada uno encarna, siempre con variaciones, pequeñas leyes propias, mínimos desacuerdos, configuraciones? ¿Las mujeres están proponiendo nuevos o distintos modos de autoría, de formas de producción, al ser la mujer la presencia más consistente como imagen: personaje, presencia, acto de habla, demiurgo de los acontecimientos internos, simbología de la escena, protagonista de la protesta social en Argentina hoy en día (también de la performance que la constituye)? ¿Nos sirve leer buena parte de estas obras, estos discursos en la tradición costumbrista, el drama familiar, el melodrama, los “desarrollismos” de la dramaturgia canónica, histórica, la escena liminal, el teatro de grupo? ¿Cuántas fuentes y posibilidades para explorar, cuántos puntos de vista y estrategias de lectura, de disfrute, de re-composición del mundo!

A la vista, operaciones de contraste en el imaginario de los dramaturgos: la inmensidad ocupando un lugar pequeño y cerrado / lo lleno porque está vacío. La incertidumbre, lo sin solución, lo problemático, la situación de la angustia existencial también en la resolución del armado del teatro: la organización del discurso, la palabra sinuosa, hiperbolizada, pero aun así siempre comunicadora, narrativa, organizadora. El lugar de la paradoja

en estas experiencias: cómo pensar la vida de las personas y la vida de las palabras que ellas emplean: ir al teatro para quedarse dormido para despertarse, mientras se escucha poesía al mediodía y te invitan con un plato de sopa, citas directas de otros artistas más cercanas a la poesía, citas de lo coloquial —oralitura— ese dramaturgo que deambula el afuera con una gran oreja recopilando sintaxis, ajenitud, traccionando fraseos, códigos cifrados. Asimismo, la deriva de la narración, del narrador: la exposición de la historia dentro del marco teatral a manera de “apartes”, casi como didascalias o acotaciones contenidas en el adentro que le dan a la escena una impronta literaria muy evidente, a veces, avasallante. La dramaturgia “padece” el mandato de la dramaturgia de ser un aquí un ahora, pero en las obras de estos autores la acción “en vivo” convive con el desvío, la evocación, el delirio, las escenas no están siempre en un mismo lugar, tampoco de enunciación. La dramaturgia viaja a estados que, a veces, son deliberadamente los de un escritor que actúa con las palabras y construye el mundo y otras está ensimismada con otros (oh, paradoja, oh, belleza) y resuelven la escena física, lidiando con los objetos, los cuerpos, las manos de los actores, la ausencia de decorado, la pura construcción artesanal. ¿Qué es lo personal? ¿Qué se comparte? ¿Qué sería un grupo en la actualidad? Creo que no hablamos suficientemente de los pactos de participación, del armado de las relaciones de trabajo, del afecto necesario para trabajar, la confianza, el amor

por el otro, la admiración que nos suscita compartir situaciones de trabajo, situaciones creativas, de felicidad, intensamente vitales. Y de que no hay estilo que nos libre del dolor de ver el dolor.

Dramaturgos, dramaturgas, dramaturgias como disrupciones, zonas en sí mismas, espacios de investigación, de taller, de pensamiento crítico: al rescate de un relato propio, en muchos casos generacional, que reelabore, rectifique, desalineé, destaque lo que la historia oficial en sus varios recortes no muestra. No están a la espera de un llamado, pero, cuando se ha insertado en el teatro oficial, trabajan con gran eficacia y agradecen el tiempo concentrado e intenso de trabajo en comparación a las formas desgastantes y por largos periodos de tiempo del teatro independiente. Quieren hablar con urgencia de las formas de producción, de lo material del trabajo y no tanto de lo poético, de la investigación individual, porque el modo de producir es parte ineludible del lenguaje, un rasgo singular y distintivo. “Lo más político hoy es buscar nuevas formas de vida” (Roberto Jacoby). Y también hablar del mercado, del consumo, de cómo los términos ideológicos o políticos se han cambiado en ocasiones por los económicos (los que el mercado propone como mecanismo de compra-venta). ¿Qué hace el teatro, cómo actúa, cómo habla y es parte fundamental de los consumos culturales? ¿Cómo rediseña y ejecuta su rito?

1.

ROMINA PAULA

“LO MEJOR QUE TIENE EL TEATRO ES QUE ES EFÍMERO”

“Su carta recién me llegó hace unos días. Quiero agradecerle por su confianza grande y cálida. No puedo hacer mucho más que eso. No puedo adentrarme en el estilo de sus versos, le rehúyo a cualquier propósito crítico. Nada se deja tocar menos, sobre todo, por palabras críticas, que una obra de arte. Conlleva a malentendidos más o menos felices. Las cosas no son todas tan asibles y pronunciables como nos quieren hacer creer; la mayoría de los hechos son inefables y se producen en un espacio al que la palabra no ha accedido, y lo más inexplicable de todo son las obras de arte, existencias misteriosas, cuya vida, en comparación con la nuestra que termina, perdura. Ahí no hay cómo medir el tiempo; un año no vale nada, y diez años nada son. Ser artista es no sumar ni contar; madurar como el árbol, que no apura su savia y se erige apacible bajo las tormentas de primavera sin temer que el verano no vuelva a llegar. El verano siempre llega. Pero llega solo para los pacientes que están ahí, como si la eternidad se extendiera frente a ellos tan despreocupada, silenciosa y vasta. Lo aprendo cada día, lo aprendo con dolor al que le estoy agradecido: ¡la paciencia lo es todo!”

— *Cimarrón*

Solo pienso en eso que estoy haciendo. Lo que puedo pensar de los vínculos entre teatro y literatura es posterior y no sé si tan interesante como para hacer; el discurso de las cosas va en paralelo a la obra. Cuando uno estrena, existe la obra y después, a través de las entrevistas y las devoluciones, va desarrollando un discurso sobre la pieza que para mí corre en paralelo y tiene su propia autonomía más allá del espectáculo mismo. Hacer lo que estoy haciendo cada vez lo busco más —esta imagen del caballo con las anteojeras—, intentar estar concentrada en lo que estoy haciendo porque si no, pierdo conciencia y efectividad. Es decir, cuando escribo narrativa no la pienso en relación con el teatro que hago. Y lo mismo me pasa cuando escribo una obra.

Quizá sí puedo pensar un texto teatral en relación con otros que escribí, pero esas dos esferas —la escritura teatral y la narrativa— corren por separado, cuando estoy abocada a una, es como si fuese lo único que existe. Suelen decirme que lo que escribo en narrativa es muy oral y el teatro es cada vez más literario (o algo así), se ve que se me intoxican las cosas aunque esté con las anteojeras. Pero la verdad es que a la hora de escribir, trato de pensar en el objeto específico.

Algo de ruido hace (2007) y *El tiempo todo entero* (2009) son muy cercanas a la idea de narración en el sentido que hay un arco, personajes reconocibles con una cierta psicología y un relato que avanza aunque no suceda nada demasiado épico. *Fauna* (2013) arranca así, también. Pero la segunda parte está más fragmentada o eclosionada. Y siento que *Cimarrón* (2017) agarra la última parte de *Fauna*, el trabajo sobre la representación, y no intenta armar ningún arco, aunque el

espacio-tiempo por esta dimensión en la que vivimos es todavía lineal. Irremediablemente, se ven las cosas una detrás de la otra, y trata de dilucidar qué me están contando. Todavía no conseguimos eludir eso. La última obra, *Cimarrón*, está armada en escenas y se cuenta en determinado orden, pero no hay relato ni arco dramático; los personajes tienen nombres en el texto, pero en el espectáculo no se los menciona, son, características. De todas formas, es inevitable que el actor esté vestido de una manera determinada y se lo reconozca por algo. Sin embargo, son figuras más que personajes; no poseen psicología, van encarnando relatos y no tienen biografías, rasgos definidos.

Cada vez más, en mi teatro, aparece una presencia literaria importante. Al principio no era así. En *Algo de ruido hace*, primer espectáculo que armé junto a Esteban Bigliardi, Esteban Lamothe y Pilar Gamboa, todavía el lenguaje era bastante coloquial; en *El tiempo* ocurría lo mismo. El proceso de fragmentación y abstracción que describía antes, también lo sufrió el lenguaje, y se fue haciendo más literario, con citas directas de otros autores en un decir que no pretende ser oral ni nada, que está más emparentado con la poesía. *Cimarrón* es bastante así. Esos poetas están presentes, son como figuras, apariciones como la de Rilke en *Fauna* y *Cimarrón*. En esta última ya no trabajé con este equipo de actores, solo con Bigliardi y había otras actrices: Agostina López y Denise Groesman. El personaje que interpreta Bigliardi tiene algo de Rilke, es una especie de hombre del pasado. No se explicita eso, pero, de hecho, él recita las *Cartas a un joven poeta* por partes.

Después aclara que son de Rilke, pero es una suerte de poeta maldito. Sucede también con las referencias a los cuadros de Caspar David Friedrich, el hombre frente al paisaje que lo sublima, y este personaje era un hombre salido, entonces, del romanticismo alemán.

Es bastante demandante para el que mira “leer” las varias capas de texto con las que uno puede trabajar, o los insertos presentes en la obra, porque siempre en el teatro tiene que ser muy delicada la línea de la convención. Cuando hay una voluntad más representativa o un vínculo con el verosímil de la realidad más claro, el espectador lo acepta más fácilmente. Cuando está en esa especie de limbo poético, es más difícil, pero si eso encarna y sucede puede ser sublime, si no, es solamente difícil, para no decir insoportable. Están la palabra y ese tipo ahí y yo acá, y no sé qué me están diciendo; uno ve el artificio y no sabes qué te está diciendo, pero si todo eso se encuentra alineado, puede ser magnífico. Cuando uno trae una anécdota o un relato de afuera, un monólogo, por ejemplo, le da el poder al teatro de hacer presente lo ausente. Si eso funciona y uno puede entrar en ese relato, uno lo ve, y te vas de la obra sintiendo que viste ese momento de la anécdota que te contaron, y, sin embargo, solo había en escena un hombre hablando. Eso me parece fantástico. Me ha pasado alguna vez que me digan: “Me gusta el momento en que...” Y es un momento en el que el personaje evoca, es decir, un paisaje que se generó en el cerebro del espectador. Es muy poderoso el teatro, aunque es más del universo de la narrativa, se generan imágenes que después permanecen en uno como si las hubieras soñado o vivido, pasa con las lecturas muy

intensas, pasan a tener calidad de experiencia. Uno se apropia de esa experiencia, y en el teatro eso, a veces, se puede hacer presente a través de la palabra; pero cuando no está puesta en la acción entre los actores y en escena, es más riesgoso, uno está codo a codo, mano a mano con el aburrimiento. Igual, aburrirse no me parece nada grave, al contrario. Pero ir al teatro puede ser muy difícil, uno sufre cuando ve una obra que no le gusta. Una mala película la olvidas más fácilmente, hace menos daño en el cuerpo; hay mucha gente que no va al teatro porque no soporta ser parte; en la medida en que se mueve, se para, bosteza, está siendo parte de la obra.

Me doy cuenta de que trato de pelear con la idea de entender. La gente que va más al teatro no usa tanto esa forma de decir “no entendí nada”, pero uno como espectador siempre intenta alinear, acomodar “¿pero entonces ellos?”, “¿pero ella no le dijo a él que...?”. Es inevitable, yo también me veo haciendo ese recorrido de entender cuando voy al teatro, y aflojar eso es todo un ejercicio. Me pasaba con *Cimarrón*, que pensaba “¡qué pesada se vuelve!”, “¡capaz que es para gente que hace teatro!”, por lo poco narrativa, realista. Pero me sorprendieron muy favorablemente los comentarios de los estudiantes que fueron a ver la obra a través del área de formación de espectadores del Teatro Cervantes; quizás algunos que nunca habían ido antes al teatro “entendieron” todo. Es increíble lo que uno subestima al espectador, uno con la cabeza más formada tiene un montón de prejuicios, no sé ya desde dónde es mejor ver.

Hace mucho me hago una pregunta, también hace mucho que doy clases los lunes con una

compañera, Cynthia Edul, y esa pregunta es la siguiente: ¿la obra que estoy viendo o haciendo (o leyendo en el taller) establece un vínculo con la realidad o con el teatro? No sé tampoco qué significa, pero me la hago; tengo esa pregunta de forma constante. ¿Quizá quiere decir que la obra quiere parecerse a la manera en cómo se habla en la calle o son los procedimientos (una obra también son sus procedimientos)? Quizá es ineludible establecer el vínculo con la realidad o quizá ambos vínculos. Tampoco sé que significa la realidad a esta altura del partido. A veces, una palabra, el ritual teatral, es algo muy conmovedor e inesperadas las energías que mueve; ni siquiera el espectáculo solo, sino con los espectadores, lo que se produce cada vez es mágico, cada vez es distinto, nuevo. Yo al ver la obra que escribí durante meses, siento que nunca es la misma obra. Y mucho menos puedo ponerme en el lugar del que la ve una sola vez, con toda la información que pueda tener disponible. ¿Qué ve? Son todas obras distintas.

Desde chica me gusta leer y escribir. Mi padre era profesional, mi mamá también, pero no eran intelectuales. Ella me fomentaba la lectura. Sin embargo, no había un canon. Ambos son descendientes de alemanes; me enseñaron la lengua, me daban para leer libros en alemán para preservar el idioma, y yo los devoraba. Pero no tenía mucho criterio. Mi mamá compraba libros hasta en el supermercado, así leí todo García Márquez en la adolescencia. Y mi tío, que era un gran lector, me preguntaba si no iba a conocer a otros autores. Así leí a Hermann Hesse, Kafka, Dostoyevski, etcétera. Tenía una amiga cuyos padres sí eran intelectuales y por ese lado me



ROMINA PAULA

vino una cosa más canónica. Pero agradezco no haber experimentado esa bajada de línea sobre qué era lo bueno o estaba bien (que no deja de ser una bajada de línea), de lo políticamente correcto. Y después, uno llega a los clásicos porque están ahí. Cuando terminé el secundario, empecé Letras; me puse de novia en el CBC con un fanático de Cortázar, otro amigo me pasaba ensayos de Sartre, de Wilde. Aunque eran textos que estaban muy por encima de mi capacidad comprensiva,

el encuentro con ellos fue explosivo, como cuando uno lee filosofía y hay una frase que te encuentra, un párrafo que parece escrito en otro idioma. Mi formación, entonces, fue bastante caótica. El novio lector de Cortázar me decía: “vos no sabés hablar en español”, lo cual no era verdad. Pero pienso que se refería a que no tenía un gran vocabulario. En cambio, él era muy nerd y empleaba términos que yo no sabía, y me humillaba. Aunque un poco de razón tenía. Después que descubrí el



ROMINA PAULA

español literario y artístico, entendí que mi vocabulario había sido muy básico. Me parece increíble lo que hizo Cortázar. Leí muchas traducciones de autores norteamericanos y, en algún momento, me di cuenta de que estaba leyendo a mujeres y no por decisión política. Mujeres norteamericanas sureñas: Eudora Welty, Katherine Anne Porter, Carson McCullers, etcétera. También Faulkner, Ford, Irving, y muchos autores argentinos contemporáneos. Asistí al fenómeno de las editoriales independientes que empezó hace poco más de diez años, autores que son

coetáneos, editoriales que me gustan, que están cerca, amigos que escriben. Ahí se puso muy abundante el presente literario. Ahora no encuentro el momento para leer un clásico. Pero entre Dostoyevski y un contemporáneo, elijo al segundo, por la lengua, la inmediatez. No me da lo mismo leer en su idioma original, ya no tengo tiempo de estudiar ruso, por ejemplo. Murakami es otro autor que leí mucho. Uno está entregado al traductor que dedica su vida a eso, que no es poco, pero me pasa algo con la palabra que prefiero leer a los contemporáneos. Y me da mucha fiaca leer dramaturgia, prefiero verla. Algunos autores son inevitables, hay que leerlos. Sobre todo, los de otros países, como los europeos, donde no hay tradición de dramaturgos que sean directores. Pero de los contemporáneos leo más a los narradores. Me gusta mucho la poesía, pero no podría escribirla –tampoco me alcanza la vida, como para el ruso– y también siento que está bastante emparentada a una narrativa.

Los talleres de dramaturgia que doy, también son una experiencia de lectura importante. La mayoría de los talleristas son más jóvenes que yo y no veo cambios visibles en el lenguaje de esa generación en relación con la mía, por ejemplo. Veo, más bien, identidades, personas que aparecen y escriben. Vuelve a suceder esa primera vez que es como una chispa que hace que sea original un texto, aunque original ya no es nada y no tiene por qué serlo. Uno acompaña materiales. A veces me preguntan: ¿te gusta lo que escriben tus alumnos? Le tengo cariño a esos textos. Uno se alegra de cómo trabaja o evoluciona la persona más allá del material mismo. Quizá

si ese mismo material viniera de la nada y me lo mostraran, diría que no me gusta; y con otros digo: ¡aquí ya hay un escritor! Los talleres son eso: generar una excusa para que la gente escriba. La mayoría viene buscando ese disciplinamiento; arrancamos con consignas, pero después hacemos un acompañamiento del trabajo personal más bien largo de una obra de teatro, una novela o de cuentos. La idea es trabajar sobre esos materiales.

En *Algo de ruido hace*, que fue la primera obra que hice con Pilar Gamboa, Esteban Bigliardi y Esteban Lamothe, hay una referencia a *La intrusa*, el cuento de Borges. Aparece esa referencia en el epígrafe y en la última escena de los dos hombres, donde uno le relata el cuento al otro (los dos se enamoran de la misma mujer y la matan, finalmente). La referencia, entonces, aparece al final. El cuento surge en mí cuando ya había comenzado a escribir la historia y entonces lo hago aparecer. No es un vínculo tan intrínseco como el de *El tiempo todo entero*, y es porque quería hacer *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, con estos tres actores y sumar a Susana Pampín. Pensaba tomar el texto y adaptarlo o modificarlo, pero se me complicaba con los derechos de autor que tienen Del Pino y Masllorens (tienen los derechos de muchas obras), había que pagarlos y, además, hacer la traducción. Quería eludir eso y me puse en contacto con Mauricio Kartun, que fue el último que adaptó esa pieza para la puesta de Alicia Zanca en 2002. Mi pregunta era la siguiente: “¿qué hago, qué hago?” Y en un momento me pongo a escribir una obra para ellos cuatro, como si fuera *El zoo de cristal*, con el recorrido de esa obra y pensando que eran

los personajes de Tennessee Williams, pero que hablan de otras cosas. En *El zoo de cristal* el marco es Tom, el hermano, que le habla al público diciéndole que va a presenciar una comedia de recuerdos, —su propio recuerdo—. Y lo que se ve está tomado por ese punto de vista. Al final de la obra, el personaje vuelve a proscenio, está en el presente y lo que se ve es el pasado. A mí me interesaba la figura de Laura, la hermana. En el original, se la presenta como tullida, pero después se entiende (aunque es bastante elíptico) que apenas renguea un poco. Sin embargo, ella lo vive como una tara que la hace no salir de su casa. En una extra-escena que uno ve (en la mente, en la obra es texto), ella va a la academia Rubicón a aprender taquigrafía. Y, en un momento, llaman a la madre y le preguntan por qué Laura no va hace dos meses. Laura, en realidad, hacía la farsa de que salía todos los días a la escuela, pero no iba porque de algún modo sentía algo que la humillaba o, sencillamente, no tenía ganas de ir. La madre le pregunta qué hizo esos dos meses y ella cuenta que se quedaba en el parque, sola, miraba a los animales y esperaba que se hiciera la hora. Toda esa situación uno “la ve” después. Pero la debilidad de ella está ahí, y no se entiende bien si es tullida o si no quiere accionar y quiere quedarse en la casa. Eso me parecía muy interesante; quería darle la voz a ella y que el punto de vista fuera el suyo, no el de Tom. En nuestra versión, Laura se llama Antonia y la intérprete era Pilar Gamboa. No es la protagonista porque están los tres en escena todo el tiempo, pero es la que lleva el discurso. Y habla acerca de por qué no salía de la casa, que defendía el ocio creativo, y siempre estaba en la computadora

escribiendo. En *El zoo de cristal*, el hermano las abandona en una época en la que las mujeres no trabajaban y el hombre era el único sustento. Termina la obra y él no pagó la luz, las deja en un lugar donde saben que no van a poder afrontar la renta. Aunque no era explícito en mi obra, ubicaba la historia un poco en 2001, cuando muchos emigraron. También el hermano abandona a la madre y a la hija (que son muy diferentes a las de la obra original). Así que fue devorarse *El zoo de cristal* y devolverlo pasado por mi cuerpo, nuestro cuerpo. Como Kartun la tenía muy presente y había sido mi profesor, se la mandé con esta pregunta: “Qué es esta obra que es mía, pero, al mismo tiempo, es *El zoo de cristal*?” También pensando en la instancia Argentores, porque no quería que pareciera una farsa que volví a escribir *El zoo de cristal* y no hacerme cargo. Pero eran mis palabras; no es que cambié rojo por colorado, ¡era otra obra! Y Kartun me dijo: “Regístralo como un texto tuyo”. En el programa de mano puse junto al título: sobre *El zoo de cristal*. Tampoco quería venderlo como una versión porque cualquiera se podía decepcionar; pero, si no decía nada, alguien podía pensar: “¡Esto es *El zoo de cristal*!” Para mí, el espectador ideal era el que conocía la obra de Tennessee Williams, la tenía presente y podía ver el vínculo. En el texto original el padre los abandonó y hay en escena (William es exhaustivo con las didascalías), un cuadro de él. En nuestra versión hay un cuadro que tenía la madre – supuestamente los hijos se habían criado en el exilio en México– que era una reproducción del cuadro de Frida Kahlo de su padre. Y en algún momento se pregunta, se malentiende, se aclara quién es este hombre que no es el pa-

dre de ella sino de Frida, de la que Antonia es muy fanática (yo estaba muy obsesionada con Frida en ese momento), y, en general, trabajé con un material que me interesó introducir en este sentido. No hubiera existido *El tiempo todo entero* sin *El zoo de cristal*, pero, a la vez, es otra obra. Siento que trabajé con mucha libertad respecto del original.

Esta familia de *El tiempo todo entero* es más cercana a la del teatro de Buenos Aires, es una familia reconocible, cercana a la que se llamó familia disfuncional. También era bastante lacrimógena. En *El zoo de cristal* –pensando otra vez en el marco– el momento en que ellas se van a enterar del desastre que se les viene encima queda fuera de campo, pero el poder del teatro nos hace sufrir eso por anticipado, porque madre e hija están yendo hacia el fondo y no lo saben. Yo tenía la necesidad de ver el momento en que a Laura se le rompe el corazón y en nuestra obra lo hacíamos, ese momento existía, el momento cuando ella descubre que el hermano les ha estado mintiendo (aquí es más afectivo que económico), pero estaba el drama de la mentira expuesta. Usábamos una canción de Marco Antonio Solís, “No hay nada más difícil que vivir sin ti”, y sonaba entera al final. Estaban la madre con el corazón roto, la hija con el corazón roto, el hermano avergonzado y el candidato en el medio de una familia destrozada sin saber qué hacer. Y eso duraba y duraba. La gente se ponía a llorar. Ahora me da vergüenza, no podría hacer una obra tan emocional. Me formé mucho con los Simpson, fueron un poco mi Biblia en la adolescencia. Los diez primeros capítulos que dieron en Telefé me los sé de memoria. Hay uno en el que Bart, el her-

mano de Lisa, le pone el video del momento exacto en el que le rompió el corazón a Martín, un compañerito de ella de la escuela. Y se lo pone lento, lento, lento... El chiste era un poco ese: ver el momento en que a Laura se le rompe el corazón. Es un morbo horrendo, ahora no podría encararlo. Los actores tenían que estar a la altura de ese desafío. Y llegamos al momento, un par de años después, en que sale una nota en el diario: “Viene Marco Antonio Solís a la Argentina” y había un recuadrito debajo, que mencionaba nuestra obra. ¡No lo podíamos creer!

Escribí *Fauna* para los actores de *El tiempo todo entero* pensando exactamente en ellos y con el deseo que tenían para hacer eso que estaba escribiendo, ponerlos en esos lugares. Seguí trabajando con Alicia Leloutre y Matías Sendón. *Fauna* fue la primera obra que produjo en el Cultural San Martín con dinero del Estado (tampoco mucho, por supuesto), las anteriores las hicimos solo con subsidios de Proteatro. *El tiempo todo entero* lo producimos con el mecenas Sebastián Soler, que entrega el Premio “S” anualmente. Él va mucho al teatro, elige una obra y te dice: “te doy plata para cuando hagas un nuevo proyecto. Me la dio después de *Algo de ruido hace* y la usé para producir *El tiempo todo entero*. Hasta ahí fue un proceso de autogestión. *Fauna* la íbamos a estrenar en el Centro de Experimentación del Teatro Argentino de la Plata (TACEC), que dirigía Martín Bauer. Empezamos a ensayar en el Callejón, todo parecía perfecto. A los meses de haber comenzado a ensayar, Esteban Lamothe nos dice que había conseguido trabajo en la televisión y que iba a ser padre... fue una eclosión. Ahora no me pa-

rece tan grave, pero, en ese momento, quería que fuera él en esa situación, no un actor, no sabía lo que era reemplazar a un actor, él era al que bailaba de aquí para allá, el que se besaba con Bigliardi, es decir, internamente producía una energía muy específica. ¿Qué me importaba Bigliardi besando a otro tipo que no fuese Lamothe? Tenía la sensación de que no íbamos a poder hacerla. Durante la segunda mitad del año, nos dicen que no había presupuesto, chau TACEC. Por suerte, a fin de año, vinieron unos programadores a ver el nuevo trabajo gracias a que habían visto las temporadas que hicimos de *El tiempo todo entero* en España y París. Armamos una pasada para ellos, sin subtítulos, sin nada, y logramos un financiamiento de dos teatros franceses y del Cultural San Martín. La estrenamos al año siguiente con Rafael Ferro, en el personaje que había escrito originalmente para Lamothe.

Fue un proceso largo, arduo y nada placentero. Estábamos re-profesionalizados, pero algo del amor se había complicado. Estrenamos en el Cultural San Martín y pudimos recuperar algo de la pasión por el escenario, del grupo, y con esa obra —como ya teníamos coproducción— viajamos a fin de año a la Temporada Alta de Girona y a una gira por Francia, en los teatros que nos habían producido, uno en Toulouse y otro en París. Pero la obra no funcionaba; estaba todo para que funcionara, y no. Viajamos con Matías Sendón. Se veía bárbaro, eran muy bellos los teatros, pero no sucedía el milagro. Acá funcionaba la obra. Pero allá no la veíamos, y menos el público. Uno dice: “fue una mala racha”, “mañana cambia”, y nada. Una angustia terrible. Todos hablábamos y nos preguntábamos por

qué no funcionaba. Repuntó en un lugar muy chiquito donde hicimos dos funciones antes del estreno en París. Yo me quedaba solo al estreno, pero me volvía a Buenos Aires (algo que nunca antes había hecho, siempre estoy en todas las funciones, me quedo trabajando) para hacer un personaje en una película de Hugo Santiago. Esto lo había planificado mucho antes. El estreno en París fue bastante bueno, pero después costó mucho, regresamos deprimidísimos. Y, cuando volvimos a hacer temporada en el Callejón, funcionó bien. Andá a saber. Los estados anímicos en un grupo no son un tema menor. Lo que escribo tiene un carácter más frágil y se relaciona con los vínculos entre la gente, incluso de los actores —y aunque el espectador no lo sepa, no le importe—, eso está en algún lugar. Después de esa obra no volví a trabajar con ellos. Sí con Bigliardi en *Cimarrón* y con Matías Sendón haciendo luces. Después de *El tiempo todo entero* —cuando estaba escribiendo *Fauna*— con todo el amor para ellos, el clima era “vamos a estar juntos toda la vida”. Fue un aprendizaje, yo no pensaba escribir o dirigir para otra gente. Fue lo doloroso de decir: “Lamothe no va a estar. ¿Qué vas a hacer? ¿No vas a hacer la obra?”

Cimarrón la escribí para los tres actores: Denise Groesman, Agostina López y Esteban Bigliardi. Con las chicas no había trabajado hasta ese momento. Me gusta que los actores en las obras que hago sientan que es su obra. No me veo en la posibilidad de conquistar gente para que me hagan la obra; necesito que sientan que eso que van a hacer es suyo. Si no, creo que no podría hacerlo, siento que la obra debe ser de todos. Es un apren-

dizaje compartido. ¿Qué sería un grupo en la actualidad? ¿Qué lo arma o lo sostiene? Depende del ámbito en el que trabajes. Al principio fue por la plata para ir a comer a la parrilla a la noche después de la función. Quizá en otros ambientes alcanza con llevarse bien en escena o depende también de cómo son los procesos. Suena muy pueril lo del cariño y el amor, pero el deseo que te genera el otro durante el tiempo que dura el proceso es como una relación amorosa. Está el misterio del otro, me pasó con las chicas con las que hicimos *Cimarrón*, ir descubriéndolas. Uno conoce superficialmente a algunas personas, a otras las conoce bien, es el cuerpo del actor ahí, es muy íntimo el trabajo; uno va descubriendo las inseguridades, cómo trata de comunicar lo que piensa, el mundo propio que puede ser críptico. Y yo, con una necesidad de compartirlo todo, me sentía como el niño que quiere hacerse amigos, que tiene muchos juguetes y les da todos al mismo tiempo: “¡Cuántas ganas de contar que tiene esta chica!” A veces, por estar vinculado al material, uno da cosas por sentado. Es una obra que parece más un diario íntimo por las referencias. Alguien podría decir: “pero, flaca, eso no se vio”. Y estaría bien de todas formas si no se vio. Es muy personal *Cimarrón*. Tenía ganas de hablar de ciertos temas. Tenía ganas de no tener que pensar en un relato “todo entero”; una escena habla de una cosa y la otra, de otra, y esas escenas tienen formas distintas hacia dentro. Sabía que era un poco arriesgado para el espectador; pero, por suerte, el ámbito en el que trabajo es tan poco exitista (somos nosotros los únicos que podemos perder algo, no hay ningún empresario detrás) que me da la libertad de



ROMINA PAULA

poder intentar este tipo de cosas. Algo que tengo más claro desde el vamos es la musicalidad, la sonoridad del texto. Y esta sonoridad, esta musicalidad después “se afecta” en el encuentro con la voz del actor y empieza a ser lo que tiene que ser. La obra no sucede en ningún lugar específico y en escena no había ni una silla, ni una mesa, ni una pared en la que pudieran apoyarse los actores. Así que para ellos tres era difícil, y para mí se trataba de ubicarlos en el espacio y empezar a decidir: cómo dicen el texto, a quién se lo dicen, se miran o no se miran, cómo están en el momento en que sucede, si están partici-

pando o no. Por momentos, es absolutamente arbitraria la decisión, pero sale de algún lugar muy certero. A las actrices, por ejemplo, ciertas posiciones de manos les parecían durísimas; hasta que entendieron que eso era lenguaje, que era importante hacerlo de esa manera específica. Para mí, se trata de tiempo en el teatro, esa arbitrariedad que te hace decidir y asegurarte de que tiene que estar ahí parado. Se trata casi del universo de lo intuitivo: dice algo, repercute con algo más inconsciente mío y, en el mejor de los casos, puede que influya en el inconsciente de otros. En los ensayos uno va sometiendo a

juicio una y otra vez este tipo de decisiones, por ese motivo voy a todas las funciones y seguimos trabajando. Con el público la obra comienza otra vez, posiciones de brazos, miradas; las voy entendiendo con las funciones. En lo que respecta a trabajar con dos nuevas actrices, no fue tan distinto a la primera vez con otros con los que he trabajado. Cuando estás escribiendo para alguien, funciona el apego por esa persona, por mucho o poco que uno la conozca, es decir, yo reproduje bastante mi sensación de nido. Sobre todo en el principio de nuestro recorrido, volví a sentir esa cosa *amateur* en el sentido literal

de la palabra: amor, por el amor a los materiales. Por eso la puesta era tan sencilla: actores, palabras, luces y un espacio muy presente, muy contundente que no estaba decorado sino expuesto, un espacio que era un personaje más. Y *Cimarrón*, finalmente, pegó la vuelta. La estrenamos y la produjo el TACEC, que dirige ahora Cynthia Edul, y en Buenos Aires la presentamos en el Teatro Cervantes. Me parece bueno que esta obra se dé en un ámbito estatal, que el Estado diga: “le doy plata a esta obra que es extraña para que la hagan”. Es importante el contexto. Las obras dicen cosas distintas según el lugar donde se presenten.

La experiencia de escribir la miniserie *El maestro* (2017) junto a Gonzalo Demaría estuvo muy buena. La entregamos antes de que empezaran a filmar, la filmaron y después salió al aire. Esto significa que nuestra escritura quedó muy lejos en el tiempo. Gonzalo tenía experiencia en televisión, y yo ninguna. Al principio, él conducía más que yo. Era casi improbable que sucediera nuestra dupla de guionistas porque no nos habíamos visto antes; pero, cuando nos convocaron, dijimos que podíamos escribir juntos si nos llevábamos bien. Somos muy distintos, pero nos llevamos muy bien. Fueron seis meses de juntarnos a escribir todos los días; escribíamos la idea, algo de la línea de acción y ciertas cosas que tenían que suceder. Fue una miniserie de Adrián Suar, nos reuníamos con él y nosotros escribíamos. El primer capítulo fue sobre el que más se trabajó. Después, cada vez que terminábamos uno, se lo enviábamos a Suar y a Diego Andrasnik, el productor ejecutivo. Ellos leían y teníamos una

devolución de ambos. Nosotros trabajábamos sobre esa devolución y escribíamos otra versión. Casi siempre ahí terminaba, no había otra instancia. Salvo a través de mensajes por si había que modificar alguna cosa. Era extraño porque, a diferencia de todo lo que he contado, es otra vertiente; se intenta satisfacer a quienes te contratan y no hay malentendido al respecto, hay un sueldo, un tiempo empleado y uno evalúa si la relación preciodad rinde o no. Me queda el cariño por Gonzalo y el aprendizaje de otro modo de escribir que nunca había hecho. Suar estuvo muy presente, puso mucho de sí. Yo pensaba, antes de escribir la serie, que se involucraba menos, pero estaba claro que el jefe era él. Es su imaginario, su empresa y uno trata de adecuarse a un formato preexistente. La escribimos con tiempo, sin depender del rating y nos trataron muy bien. Ahí sentí el oficio terriblemente, y sentí que era un oficio que no tenía nada que ver con el teatro ni con la literatura (al menos este programa). Acá, el autor en la televisión no le importa a nadie. Sentí que era un mundo en paralelo, que no se tocaba casi con el de la literatura ni el del teatro, aunque compartamos actores, ficción. Es otra cosa, realmente.

Dejé la carrera de Letras bastante pronto, ahí comencé a estudiar en el taller de narrativa de Juan Martini. Como actriz, tomé clases con Ricardo Bartís, Alejandro Catalán y Pompeyo Audivert; mi desembarco en el teatro fue como actriz. Después que dejé la facultad, con todo el dolor del alma porque pensé que iba a estudiar Letras, me dediqué a trabajar, aprendí haciendo, como un oficio. Para mí el teatro es un oficio de acá a

la China, se aprende como a hacer zapatos, después tiene toda una parte mágica... pero siempre es ensayo y error. La primera obra que dirigí la hice con compañeros del taller de Pompeyo Audivert y textos de Héctor Viel Temperley. *Cimarrón* tiene la misma línea que aquella primera obra que se llamaba *Si te sigo muero* y que pude poner en el Espacio Callejón. Dirigían Gonzalo Martínez, Carolina Balbi y Percy Jiménez; Gonzalo me había dirigido en una obra antes. Después de haber estrenado *Algo de ruido hace*, ingresé en la carrera de dramaturgia de la EMAD, en la que todavía Kartun daba el taller y fue un privilegio tenerlo gratis durante esos dos años. Esa fue toda mi formación. Después no hice más talleres.

Prefiero que no me digan nada durante los procesos, necesito que suceda de forma natural ese decantamiento de lo que está y no está en un texto en proceso. Me pasa igual con las novelas; trabajo bastante a puertas cerradas, no me sirve estar mostrando; se trata de una línea muy delgada. Hay que saber usar los talleres el tiempo que necesites ir, como base, te llevas lo que más te interesa, pero nadie te arma la obra ni la novela. Eso lo hacés solo, es algo muy personal.

Puede suceder que escriba simultáneamente una novela y un texto teatral porque las novelas me llevan mucho tiempo, así que casi siempre escribo una o dos obras en el medio de una novela. Pero no se tocan. Ahora digo autora porque engloba todo, incluso si actúo puedo ser autora de eso que estoy actuando. Me gusta el término autora. La palabra dramaturgia me parece muy linda y siento que

todas las cosas tienen dramaturgia, como la dramaturgia de una vida, de una novela, de una película. Me gusta mucho pensar en la dramaturgia de todas las cosas.

Lo mejor que tiene el teatro es que es efímero, queda el texto como un guion, como un texto literario también si uno lo quiere leer como literatura y no hace teatro, por ejemplo. Pero que el fenómeno se extinga me parece lo más poderoso que tiene. Hay registros de obras de mucha calidad que uno puede ver y es importante que existan, poder tener estas referencias, obras de cualquier parte del mundo, poder verlas en YouTube, por ejemplo. Pero es solo como una fotito del fenómeno; incluso, pienso que sería mejor ver fotos. Uno lee clásicos y lee también quiénes los interpretaron (¡Ava Gardner!) y no hay nada mejor que tratar de unir esos elementos. Pero ya no puedes hacerlo. Ver un video donde se escucha la voz de uno como una lata es un horror. Y no es eso el teatro tampoco, no está hecho para eso. Quedan en el éter de la comunidad las obras de teatro: unos las vieron, otros no, alguien recuerda una obra que lo formó, algo, una actuación... Es una experiencia común que no está en ningún lugar. Cuando uno piensa en los vínculos que establece al hacer una obra, también lo hace con la desaparición, porque no se va a volver a dar. Por eso es tan poderoso el rol del espectador: "Nunca más se va a dar esta obra así, con estos actores, nunca más". Si dejaste de ver una obra, dejaste de verla para nunca más.

2.

IGNACIO BARTOLONE

“NO ESCRIBO LAS OBRAS, LAS CONSTRUYO EN FUNCIÓN DE LO QUE LEO Y VOY PRODUCIENDO”

“Y así anduvieron sin moverse para ningún lado, fijos condenados, a curtirse en la tediosa horizontalidad de la pampa achatada... hasta que un día llegó un hombre blanco de apellido Alsina con una mirada asesina que, acompañado de otro montón de otros hombres blancos que tenían... otros apellidos y palas, muchas palas con las que a cavar, se pusieron, en nombre del progreso, una zanja gigante, un proyecto inquietante en medio del desierto, cuyo objetivo primario era detener los malones que azotaban a la línea de fortines... Muy cerca de esta muralla china argentina, rancheaban nuestros cuatro infieles que para ese tiempo, sin que la madre se entere, se habían metido en el vicio caníbal de comer carne blanca. La zanja la cruzaban a sus anchas, sin demasiado reparo, en busca del bocado... y cuando volvían... como baño la usaban. Descargaban ahí los extraños desechos, en forma de palabras y visiones que la ingesta de las humanas porciones les producían de a montones...”

— *Piedra sentada, pata corrida.*

Para mí son inseparables el teatro y la literatura y con esto no quiero bajar ninguna línea afirmativa, es algo completamente subjetivo. Me llaman la atención ciertos fenómenos que vienen ocurriendo, por ejemplo, ciclos que pretenden vincular la poesía y el teatro, la literatura y el teatro, cuando son cosas que van en conjunto. El texto es literatura dramática, en principio, y, partiendo de esta base (después podemos desmenuzar cuestiones textuales, referenciales, genealógicas), tiene que ver con mi propio gusto y por la zona en la que me siento más fuerte trabajando, lo cual no tiene que ver con no ir a zonas de dificultad. Creo que, en el tiempo corto que llevo trabajando, hay una zona que puede seguir proliferando y que me interesa y me toca, en esa zona son inseparables el trabajo con el lenguaje y la construcción de un texto. Siempre digo que no escribo las obras, las construyo en función de lo que leo y voy produciendo, pero me llama la atención que exista esa división porque, por lo general, cuando uno va a ver estos ciclos, el resultado siempre es defectuoso dado que se le tiene mucho respeto a una cosa o a otra, en vez de estar conglomeradas de cierta forma. Cruces entre escenas y cierta poética actual contemporánea cuando se toma a un autor ya muerto y se enaltece. Viajo en lo que escribo y en lo que a mí me interesa de la gente que escribe.

Uno habla de lo literario y gran parte del teatro está capturado por la idea de lo narrativo: por la exigencia de la trama que viene muchas veces de otras artes; como espectadores y realizadores estamos mucho más formados viendo series, películas que leyendo poesía o literatura, quizás... hablo por la gente que

conozco. Muchas veces el entramado, en ese sentido, responde a una lógica u otra, pero también hay algo –y vuelvo a la idea de fundar el lenguaje– que tiene que ver con una concepción de lo tradicional. Si bien hay un planteo de pretensión de vanguardia con la toma del lenguaje para trabajarlo plásticamente, en realidad, está muy ligado a la tradición argentina, a la idea de inventar un lenguaje porque como país periférico hemos heredado una lengua (ya es nuestra, es nuestro castellano, nuestro porteño, nuestro cordobés...), nuestras lenguas originarias han sido subyugadas. Hemos adaptado una lengua y hemos trabajado los primeros textos de literatura desde ahí, tanto la lengua hablada como escrita. Los primeros poemas nacionales que se escribieron sobre el río Paraná o sobre las cautivas estaban escritos según la métrica que se trabajaba en España o en Francia, es decir, Echeverría escribía según la manera en que se escribía en Francia sobre temas nacionales. Entonces, hay un primer movimiento nacional que es el que a mí me interesa o me convoca –que si bien reproduce ciertas cuestiones formales de las estructuras literarias extranjeras– es la gauchesca, como decir “birome”, “dulce de leche”, “colectivo” como inventos nacionales. Es decir, un lenguaje particular fundado por gente de capital que escribe según lo que recuerda de los peones que trabajan para sus padres, haciendo claramente una tarea de invención –sabemos que el *Martín Fierro* está sobrecargado de palabras inventadas–, no es una cuestión de copia y mimesis, sino una fundación de lenguaje: generar un castellano dentro de un castellano. En esas perspectivas amplias es donde veo el trabajo en función de la idea de palabra y el trabajo con mi teatro.

Por otra parte, me interesan los sistemas cifrados, un lenguaje que invita al espectador a comprender (que ya de por sí tiene un diálogo opacado no transparente, no narrativo o de peripecia policial), a descifrar y entender cuál es la cadencia sonora, los estímulos, y si hay alguien más entrenado, de dónde viene, qué genealogía literaria tiene el texto y demás. No queda encriptado.

Recuerdo haberme quedado dos o tres días sin poder dormir después de haber leído *Boquitas pintadas*, que es el primer movimiento de un autor sumamente experimental que toma formas de la tradición, de uso común. Una persona que escribía tramas desde la voz de sus personajes e hizo algo que quizá nadie ha podido hacer al trabajar con lo sonoro puesto por delante. A los personajes de Puig en *Boquitas pintadas* uno los escucha cuando lee sus pensamientos, su forma, su decir... esa es una corriente más literaria, menos poética. Cuando escribí *El beso de la mujer araña*, se juntó con un guerrillero para grabarlo, diríamos que hacía un trabajo de captación sonora. Son escritores que escriben más con la oreja que con la mano.

Hay una segunda esfinge que es Ricardo Zelarayán, un poeta muy importante para mí, que uno puede considerar de vanguardia; pertenecía a Literal, un grupo donde estaban Osvaldo Lamborghini, Luis Gusmán, Germán García; leían a Lacan, se oponían a ciertas corrientes tradicionales. Lo que hacía Zelarayán era muy vanguardista, pero, al mismo tiempo, trabajaba con la palabra hablada desdoblada, ¿qué significa esto? Captaba, escuchaba lo que se decían en la calle y articulaba sus textos en función de

eso, hacía una composición, por momentos, ilegible, por momentos, súper legible, pero de palabra hablada. Tiene una frase que para mí es muy importante que dice: “No existen los poetas, existen los hablados por la poesía”. Siempre que la pienso o la digo me resulta muy estremecedora... hay algo de esa pretensión en mis textos.

Soy un pésimo lector de teatro, debería leer el triple de teatro que leo, pero todavía hay muchísima poesía y novela que me interesan mucho más que el teatro que se escribe y se escribió. Me puedo jactar que he leído todo Shakespeare entre mi adolescencia y esta semiadulthood, pero encuentro de mi parte cierto déficit con la lectura teatral. Podría contar, desde la experiencia de coordinar un taller de dramaturgia, qué me interesa que suceda en esos textos, más allá de que mi pretensión no está en bajar línea estética; no quiero que las obras que se escriben en el taller se parezcan a mis obras, sino también, por el contrario, que cada uno produzca su propia poética, pero sí me interesa que de arranque haya un trabajo de desactivar una idea que se tiene de cómo se escribe y de que la escritura dramática está homologada a cierta idea de peripecia narrativa, es decir, lo que tiene que acontecer es más importante. Esta línea de acción que hemos heredado de las escuelas dramáticas que nos han atravesado. Con Mariano Tenconi Blanco trabajamos mucho la cadencia sonora y el trabajo de construir, de fundar un castellano dentro de otro castellano: tomar un modelo de lo real, específico y empezar a trabajar con las afectaciones que ese arquetipo tiene, más algo personal, más una cuestión literaria que se cruza con este

propósito de crear un lenguaje, fundar una nueva gauchesca (que no tiene nada que ver con los gauchos).

Manejo dos estadios como lector: uno que está muy desahogado con la idea de escribir, que lee casi por placer, y un lector que lee por goce que es el que escribe. Muchas veces en el placer aparece el goce y la motivación para escribir. Me sucede de estar encapsulado en una cantidad de materiales que, de alguna manera, refieren a lo que estoy construyendo, eso me aleja de la gente que quiero, por eso, soy una persona esquiva con mis amigos, tiendo a desaparecer, pienso mucho en lo que estoy produciendo. De verdad construyo las obras, no las escribo. En la idea de construcción hay todo un trabajo de probar sacar y poner que me lleva varias horas de noche y atados de cigarrillo. Lo que hago es lo siguiente: leo acerca de un tema en particular, como puede ser la construcción de un mito en el caso de *La madre del desierto* (2017), que implica no solamente la lectura de materiales relacionados con la búsqueda de cadencia sonora, sino que pueden ser teóricos, novelas que, de alguna manera, dialogan genealógicamente con esto que estoy contando. Soy muy buen ladrón de guante blanco, sé trastocar muy bien los textos que tomo para que no se perciba de dónde provienen y también muchas veces, haciendo ese trabajo, empiezo a escribir, me surgen escenas que son netamente de mi propia mano y se construyen a partir de eso.

Como si pensaras la idea de posproducción, trabajar un material que ya viene procesado y darle una forma hacia dentro. Que no significa que cada cosa tenga una cita determinada, pero a veces sí, otras no... De repente,



IGNACIO BARTOLONE

estás colonizado por una idea de obra y la referencialidad del mundo es conducente con eso que estás trabajando: vas a comprarte un paquete de chizitos y se llaman “Difunta Correa”... como si todo me hablara de eso, por eso, a veces, me cuesta sociabilizar, porque suelo estar colonizado por el tema que llevo en mi cabeza. Por eso, a veces, elijo no escribir para estar más... descolonizado.

Las obras incluidas en *La espada de pasto* (2018) tienen una matriz similar, podrían vivir en la misma cuadra, pero con las diferencias concretas porque cada una tiene una pretensión

específica. *Piedra sentada, pata corrida* (2013) es una obra de temática indigenista, pero la decisión fue que no haya capital moral, que no haya idea de corrección política aplicada al tema. En vez de trabajar con la referencia de lo real que hubiera podido investigar en libros de antropología, trabajé con el modelo literario, con un alto grado de afectación literaria que tocaba el tema de los indios en Argentina. Está *La expulsión de los indios ranqueles* de Lucio Mansilla muy presente; él escribe unas cartas a Santiago Arcos y parecería que hay en esos textos un dejo amoroso. A mí esa afectación me resultó motora de construcción



IGNACIO BARTOLONE

para trabajar una idea de la identidad perdida y una idea, también, de nueva identidad. El cautivo se transforma en cautiva, los indios comen carne blanca y digieren y procesan el lenguaje escrito de Echeverría, Sarmiento... todo podría funcionar como un chiste de mesa, pero la intención es que no lo sea. Entonces, están las decisiones de no tener puesto un capital moral, la idea de repensar una configuración identitaria que para mí es un tema muy importante —esa obra estuvo escrita en pleno kirchnerismo—, la construcción de los discursos en función de lo que estaba pasando a nivel de lo identitario, de los derechos otorgados a gente que no tenía documentos. No es que uno va a ver la obra y dice: “esto es sobre eso”, pero estuvo en el impulso que después se va desdibujando. Muchas veces los materiales que se “consumen” para las obras, con los que hago el caldo, no siempre son literarios. Para esta obra trabajé con un libro de ensayo sobre la zanja de Alsina y todo lo que representaba esa muralla china argentina en nuestro país. Todavía, si uno va a la provincia, la ve, hay como una zanja armada. Ese fue un material muy concreto para generar lenguaje también.

En el caso de *La piel del poema* (2015), la pretensión fue terminar esa obra que me había acompañado durante muchos talleres, espacios, lugares. Creo que es una obra más defectuosa o menos eficaz que las otras, en términos de relato, porque es más clásico, y pensar un relato clásico con esta pretensión de lenguaje es, a veces, un poco zonzoso. Estaba la idea de trabajar con civilización o barbarie como estatuto concreto, en la cual esa antinomia define la obra en relación con la lengua

elevada: la poesía; cómo se sabe uno poeta, qué hace uno para ser poeta, y la idea de todo el lenguaje poético que está en la cotidianidad (habla literal, inventada, atravesada). Y una cuestión que empieza a dar cuenta como si fuera el último tema de un disco, que abre otro disco, que es la fundación de un mito: un personaje que es un alma errante que busca un amor perdido y decide transformarse en santo patrono de causas perdidas, para que la gente que tiene problemas para reconocer su sexualidad pueda acudir a él y declarar su amor a quien quiera.

Esa idea de fundación de mito concluye en *La madre del desierto* que finaliza esta trilogía. Qué pasa cuando un mito deja de significar, qué sucede cuando una persona tan importante para mucha gente deja de ser importante o elige desaparecer, que también tiene una carga política clara. Alguien podrá entender lo que estoy diciendo: la idea de una persona que estuvo con nosotros mucho tiempo y, de repente, deja de estar; qué es lo que se le pide, cuál es la pretensión que tenemos, qué debería estar haciendo sino sacrificándose por nosotros. La difunta Correa es un mito nacional, sale a buscar a su marido con un bebé muy chico y, después de dos días de caminata, muere por el sol abrasador del desierto sanjuanino. Para trabajar esta obra lo primero que leí fue una frase de Malatesta que dice: “También los que duermen rigen el orden del mundo”. Dije: aquí hay algo y empecé a sondear en esa frase y en otros de sus escritos, y me apareció la idea de una persona que decide salir a buscar, por un impulso bien de viajero que sale —como la frase de Baudelaire que dice algo como: “Partir por el deseo a la mar el auténtico viajero”—,

y en el medio de la travesía se da cuenta de que está todo conducido para generar un sacrificio casi necesario, y decide dar vuelta atrás la historia: decide no morir, no sacrificarse, y opta por llevarse a su bebé a otro lado. Además (algo más lúdico), el bebé lo hacía un actor que hablaba, narraba la obra, la glosaba y hacía una empatía concreta con su imposibilidad de lenguaje por tener menos de seis meses de vida. Y en el desierto de esa época, no había instituciones, no había vacas todavía. Se homologaba entonces al bebé con ese desierto: ser la nada misma y el todo a la vez. Los bebés antes de los seis meses tienen una percepción de totalidad muchas veces con su madre o solos, se perciben como parte de la totalidad, no están individualizados. Ese mamotreto teórico absurdo daba lugar a esta situación.

En *La madre del desierto*, lo primero que hice fue guardar lo que llamo “el paco de la obra”, eso que abunda por todos lados, desde fascículos que uno puede comprar, videos... una materia menos elaborada, menos académica, porque en eso siempre hay “algo”. Y ahí apareció claramente la determinación de la antinomia civilización o barbarie. Se presupone que al marido de la Difunta Correa se lo lleva Quiroga para formar una montonera. Vi una película de 1975 con guion de Lucy Campbell que tiene un momento muy bello que es el derrotero de la Difunta en el desierto. Después, Lucy Campbell fue a cubrir y transmitió el alunizaje, fue en representación de la Argentina. Así que empecé con materiales no académicos, después pensé la exposición que el tema tiene, la idea de la primera vaca arrojada al desierto, la idea de la teta que no afloja nunca asociada a lo estatal: ¿qué sig-

nifica una teta que no afloja? ¿qué significa este mito? ¿de dónde viene? En general, los mitos son traslaciones de otros mitos. Ella fallece mientras el chico sigue amamantándose hasta que unos arrieros lo encuentran, y el aspecto fundacional o mágico del mito es que la leche seguía brotando. Trabajé en esa idea de fuente infinita que no afloja, y en otras más tangibles, como lo estatal dando la leche. También hay una referencia muy directa a *Los días felices*, de Samuel Beckett: una persona que se va muriendo progresivamente, y en su lenguaje va desapareciendo, se va opacando, minando aún más de lo que ya es en un principio. Otro texto con el que trabajé fue *El zapallo que se hizo cosmos*, de Macedonio Fernández. También con Pascal Quignard, un filósofo francés que habla sobre la vida antes de la vida, no porque sea un antiabortista, sino desde la filosofía que investiga la idea del lenguaje primigenio, el susto que uno se lleva cuando nace y demás. De eso apareció mucho en relación con la idea del bebé y más; y después, una cosa más que enlacé, que es un secreto y es que en México hay una especie de mito cercano a la Difunta Correa que es la Virgen de Guadalupe. La historia cuenta que un indio sube a una montaña a llevarse unas papas que tiene plantadas y se le aparece la Virgen y le pide que le arme un monasterio ahí, él le dice que no lo va a poder hacer porque es un indio que no tiene llegada a sus patrones; ella le dice que baje, que va a hacer un acto de fe para que los patrones le crean, y él cuando está llegando donde están los patrones, saca el manto de sus papas y aparece pintada la Virgen en el manto. Es una pintura que uno ve. El altar se hizo y uno pasa detrás de una cinta mag-

nética y ve ese manto como si hubiera sido hecho por Dios. Es ridículo, porque incluso la pintura está firmada, pero gran parte de los mexicanos cree que esa pintura es la mano de Dios. Esa fiebre de devoción a mí me parece trágica y, por otro lado, me parece hermosa. Ellos son guadalupenses, ni siquiera cristianos o católicos, creen en la Virgen de Guadalupe. Cuando hacés un estudio de forma y fondo, te das cuenta de que lo que se hizo fue para pacificar las guerras internas posteriores a la colonización, con la idea de lo religioso: la Virgen del indio, de esa manera se captura un porcentaje de gente. Lo de la Difunta Correa tiene en sus orígenes una idea de pacificación entre las dos fracciones que estaban enfrentadas: la unitaria y la federal, esa antinomia que nos define. Y hay algo en la obra –si bien es compañera– que parecería estar pendulando entre la barbarie y la civilización permanentemente, porque ella odia a los dos: “También ellos, los otros también...”, dice en un pequeño monólogo.

Siento que no sé hacer nada. Mi lugar como autor tiene que ver con cómo me posiciono como lector y frente a lo que quiero escribir. Ahora me quiero poner a escribir una obra y siento que no sé nada. Hay algo de eso que es lo más interesante de lo que uno hace. Sé que trabajo con la historia y esto marca coordenadas de lo político; me interesa mucho más minar la buena conciencia de los buenos que hablarle a los malos, porque creo que no llego a los malos: no ven mi teatro ni creo que lo vayan a ver nunca, y si lo ven, les va a interesar poco. Me interesa más domesticar a la tropa: un público de gente bien pensante; distorsionar cierta tradición revision-

ista es una buena forma de minar la buena conciencia de los buenos, asumir que Facundo Quiroga era un soberbio, determinar que Sarmiento quizá no era lo que pensábamos. Tiene que ver con cuestiones literarias y cómo la tradición trabaja la historia. La política ya entró. Trabajo con la arcilla de esa tradición y eso siempre signa lectura, pero tiene que ver con que tenemos doscientos diecisiete años de historia y todavía cualquier cosa que se escriba en este país –por más que existan César Aira y otros autores que pretenden hacer de la literatura un juego que no tenga resonancia con lo real–, tiene una lectura inmediata. Los textos de Echeverría y de Sarmiento, claramente, eran políticos, pero no creo que nos hayamos sacado eso de encima. Creo que hasta en la evasión máxima hay una determinación política clara, para construir.

Construyo las obras más que escribirlas. Es raro para mí que una obra que estoy escribiendo no termine estrenada. Escribo las obras que quiero hacer. Hay una idea de materia más completa en lo que pretendo: escribo pensando en una tónica de actuación, en referencias a otros mundos y otros lenguajes: poéticas, musicales, cinematográficos. De alguna manera, estoy en la instancia de la escena mientras escribo las obras. Lo plástico viene de que soy muy fanático de las historietas, trabajo mucho la imagen, dibujo desde chico, soy un dibujante –nadie lo sabe– y dibujo mientras escribo, me manejo con una gran cantidad de referencias de las artes plásticas, tengo una gran biblioteca con revistas y libros de pintura, ilustración, historietas. Cuando hicimos *La madre del desierto* en el

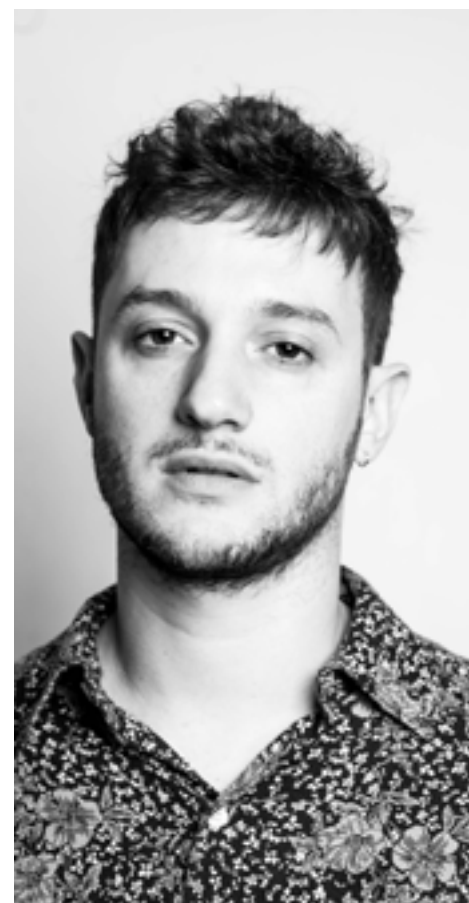
Teatro Cervantes, la obra tenía una forma concreta y Alejandro Tantanian —además de dirigir el teatro, está muy encima de los proyectos, y, sin obligar a nadie a nada, baja a los ensayos y sugiere cosas concretas— propuso un recorte que fue clave. Él cura lo que elige y no es porque lo dirija, bajó una vez, dijo algo puntual que todos agradecemos.

Estudié mucho tiempo con Alejandro Acobino en su taller particular, solos él y yo, cuatro años y medio de dramaturgia, en los cuales no terminé ninguna obra porque, claramente, lo que él me enseñó fue otra cosa. Creo que no me enseñó a escribir, más bien me enseñó a pensar, a generarme una identidad. Él decía que las obras debían portar un saber de cualquier tipo: entender cómo es un atardecer hasta la gente que hace ventriloquia. Después cursé la EMAD, y más tarde estudié con Alejandro Tantanian y Ariel Farace en el taller que coordinan ambos. Fui a ver *Rodando*, de Acobino, al estreno y cuando llegué a mi casa, hice mi versión de esa obra: un tipo que se iba al barrio chino de Belgrano, encontraba un fumadero de opio, entraba, había una puerta muy chica que conducía a un gran salón, donde se atravesaban dragones de papel. Acobino la leyó y me citó a su clase del miércoles a las 7, me dijo: “la clase te sale 60 pesos”. Me destruyó la obra, no sobrevivió para nada ese texto. Cuando entré a la EMAD, fue más raro; ahí sí escribí, éramos diecisiete personas escribiendo y dirigiendo (yo no tanto). Tuve unas clases llamadas “Arte y espectáculo” que daba Tantanian sobre lecturas. Vimos Passolini, Copi, Brecht, Piscator, y fue crucial la forma que tenía él de leer esos textos. El

segundo año fue todavía mejor porque las clases las dábamos nosotros, se armaban grupos, todo ese año trabajamos sobre Brecht y Tantanian; conversaba con nosotros a partir de lo que llevábamos a la clase. Esto fue muy determinante, me dije: “acá hay algo que me interesa de verdad”, más allá de actuar en el taller de Alejandro Catalán, algo me convocó genuinamente.

Mi primera obra es *La piel del poema* que en un primer momento se llamó *Te tomaste toda la leche del Paraguay*, con una idea de lenguaje hablado, pero obscena, y después cambió: la pretensión fue completamente solemne, y el título remite a *La piel del caballo*, de Zelarayán. No la monté porque en un momento tomé la decisión de hacer una obra con mis mejores amigos que fue *Piedra sentada, pata corrida*, que la hice cuatro años y medio y quizá todavía siga viva. Los convoqué, iba escribiendo las escenas y montándolas, nunca se improvisó (no improvisó con los actores), vengo de una escuela de actuación así, soy actor, pero no sé coordinar improvisaciones, me pongo muy ansioso. Estudié con Bartís, con Catalán, con Andrea Garrote, estudié dirección con Juan Carlos Gené.

Los rusos tienen una frase muy linda que dice que la literatura va creciendo de tío joven a sobrino, de primo a primo... y no tanto de padre a hijo; ahí no está esa pretensión de querer romper con aquello que nos es legado por nuestros padres. Siento que no es tal el parecido con obras como *Paraná Porá* o *La fiera*, porque sucedan en el litoral no significa que tengan tanto que ver. Para mí Maruja Bustamante hace un teatro que está buenísimo y



IGNACIO BARTOLONE



IGNACIO BARTOLONE

es muy particular, Mariano Tenconi Blanco hace mil millones de obras. Las obras que me movilizaron como espectador son de gente muy cercana a mí, he ido a ver *Constanza muere*, de Ariel Farace, cinco veces para saber qué pasaba ahí, salía tan conmovido siempre, tan atravesado que necesitaba entender qué le pasaba a mi cabeza mientras estaba viendo esa obra (ni siquiera la obra), mi sensorialidad, mi emocionalidad. Me gusta mucho lo que se hace en Defensores de Bravard, sobre todo, *Sketches solemnnes* porque asume una especie de libertad, en ese ciclo uno va a ver todo lo que no sucede en el teatro porque parecería

no ser bien visto, allí sucede de manera muy descarada. Pero no soy un buen espectador de teatro, me gustan pocas cosas, me guardo mi opinión casi siempre. Hay un montón de gente a la que le gustan determinadas cosas y a mí no, pero trato de no ser contra. Cuando el teatro me gusta, me parece que es insuperable. Muchos de mis amigos con los que hice *Piedra sentada*, *pata corrida*, se formaron en el estudio El Cuervo de Pompeyo Audivert, ellos hacían un ciclo de improvisaciones titulado *La redonda*, que a nivel de espectáculo era un fracaso, pero para mí era alucinante lo que pasaba: una suerte de asociación libre permanente, juegos de palabras, me sentía muy identificado con eso. Aquí es hermoso – como sucede en el Sportivo Teatral – que uno está en presencia de un actor creador, pero no porque hace su obra, sino porque asocia poéticamente, se posiciona en el mundo desde su estética de una manera determinada, quizá por eso los actores más originales que ha dado la Argentina en el último tiempo vengan de esa rama, porque se configura una idea de creador y eso es lo más interesante.

Desconfío de la idea neutral del que dirige y escribe, de aquel que puede escribir y dirigir como si eso fuese un trabajo, como una cosa muy esforzada. Desconfío del esfuerzo. Como si alguien dijera: “ahora voy a montar esta obra que me dieron de un sueco, y la voy a hacer”. Desconfío porque ahí no hay impronta personal, no hay trabajo de artista. Y no es porque se trate de un encargo, sino por la pregunta que uno le hace a determinadas obras: “¿Qué hay de vos ahí?” Para mí la gente que hace teatro que me interesa tiene algo concreto y si esa cosa concreta a mí me interesa y no la cambia en toda su

vida, no me importa. Como el comediante que funciona en tres líneas buenas y no le pidas otra cosa, construye desde su propia ficción. Como la carga neutra del director comercial que dirige cualquier cosa. Yo no lo podría hacer, pero no porque soy genuino, sino porque no puedo, sencillamente. Muchas veces los actores y las actrices tienen que sobrepasar umbrales de actuación que les son indignos, entiendo que esto suceda porque se tienen que ganar el pan, pero desde el lugar del que escribe o dirige sé que no lo voy a poder hacer. El tema es no medir la diferencia con violencia.

Si bien escribí *Piedra sentada, pata corrida*, el hecho de haberla hecho con mis mejores amigos, hace que el discurso de esa obra nos englobe a todos los que estábamos en ese grupo. La escribí yo, pero la hubiera podido haber escrito Eugenio Schcolnicov, Gustavo Detta, Jorge Eiro o Cristina Lamothe, había algo de eso... ellos no escriben, esa es la diferencia, pero había una idea grupal muy presente. Traía textos, los leíamos y discutíamos, teníamos conversaciones de noche de largas horas con Eugenio sobre el texto. Había algo muy de pandilla, del grupo que se pierde a hacer algo. Después me abrí y seguí escribiendo.

Si bien hay ciertos lugares comunes que se cumplen en cuanto a la gente que tiene un largo tiempo de trayectoria, que pueden tener pretensiones que otra gente no tiene, si bien esos lugares, a veces, son reales, la gente varía mucho en función de con quién trabaja. Creo que aprendí a manejarme mejor con los actores, a neurotizarme menos, sobre todo, en cómo salen las funciones. Alejandra Flechner

vio mis obras, me llamó para hacer un proyecto, que estaba casi cerrado sobre una india, y le dije que ese proyecto no lo podía escribir. Entonces le propuse trabajar sobre la Difunta Correa, y también que hubiera un bebé en escena (ahí aparece Santiago Gubernori). Más tarde, Tantanian me consulta si tenía algún proyecto entre manos y se comenzó a armar desde ahí. Fue un trabajo comisionado, cambia mucho (está bueno hablar de cosas materiales y menos de las anímicas y sensibles) ensayar dos meses trabajando todos los días para estrenar en un mes, que la modalidad más presente en el teatro independiente de una vez por semana a un tiempo largo. Cambia radicalmente. Quizás Alejandra Flechner podría haber tenido más dudas que otros actores con los que he trabajado, pero los dos meses “te colocan” porque tenés la espada de Damocles que es la fecha del estreno. Si no llegás, es un bochorno.

En *El Fiord* (2016) está la idea de la traición. Ese trabajo se lo habían encargado a Ricardo Strafacce que es el biógrafo, la persona que más sabe de Osvaldo Lamborghini, pero tiene una gran pelea con la hija y le bajó el pulgar, es ahí que me llaman (todavía no entendí bien por qué). Y yo soy muy amigo de Ricardo y estudié con él la obra de Lamborghini sin saber que iba a adaptar *El Fiord*. Me leí todo, tengo apuntes, alguna vez quiero escribir un libro de ensayos sobre él. El texto es uno de los más magnéticos de la literatura nacional: sucede en un sótano donde diferentes fracciones del peronismo proscrito se pelean, se violan, se matan, en función de que hay un tirano ahí, una suerte de tirano prófugo, con la referencia a Perón.

Un texto onírico, de una clara carga política en relación con la época en que fue escrito, a la idea de proscripción y a los grupos que se entrelazaban en esos años para generar una revolución. Escribí el libreto sin escuchar la música que había escuchado cuando el texto ya estaba listo. Es una ópera en la que hay músicos, cantantes y actores. Los actores son los protagonistas, están al frente. El resto funciona como un coro que hace las proclamas de la época. Trabajé con toda la obra de Lamborghini, no solo con *El Fiord*, me era más fácil expandir que centrarme en eso nada más. Después, vino la puesta en escena de Silvio Lang.

La espada de pasto es un acontecimiento central en mi vida, claramente es un antes y un después, por eso, no puedo hacer nada en mi vida desde que salió el libro, he quedado colapsado a nivel anímico, me tengo que rearmar, es fundamental para mí, son muy importantes para mí los libros, tengo tanta afición por el material escrito... Estas tres obras se dejan leer... la editorial Rara avis es linda, tiene un prólogo de Tenconi Blanco y una contratapa de Beto Romero. La imagen de la tapa es del naturalista Florián Paucke. El título hace referencia a lo inexistente y también hay un chiste interno que es la espada de pasto como un arma de ataque que no hace daño, una ofrenda de lenguaje arrojada al vacío y también está la referencia al dibujo animado *Adventure Time* en el que Finn, el chico, tiene una espada de pasto.

3.

GILDA BONA

"EN LA SOLEDAD DEL ESCRITORIO SE APRENDE DE TODO"

“¡Maldita empleada administrativa!, grito. *(Pausa)*. Debo despertar a mi hijo, decirle que su padre murió. ¿Cómo voy a decirle que su padre murió?, me pregunto mientras me pongo encima lo primero que tengo a mano. La maldita empleada administrativa no habló de muerte. ¿Y si Darío no murió? Darío murió. Me lo dice el vacío oscuro como sin fondo que me atenaza el pecho desde hace diez años al atenazármelo tanto más ahora. *(Pausa)*. ¿Darío iba con José? Debo despertar a mi hijo. No puedo salir de la casa en plena madrugada sin despertarlo. Tengo que decirle que su padre... No. Mi hijo tiene catorce años. Es muy joven. Aunque ya no es un niño. Unas horas de esperanza. Eso debo darle. Entro a su cuarto. Duerme completamente relajado. Lo beso en la frente. Jamás se despierta cuando lo beso en la frente. No veo por qué lo haría hoy. Lo zamarreo delicadamente. Tampoco eso lo despierta. Susurro: Vicente. No se despierta. ¡Vicente!, grito.”

— 24 horas viraje

Pienso las relaciones entre literatura y teatro desde mi interés y mi amor por la literatura, la palabra, el lenguaje, leer historias, y hacerlas al escribir una obra de teatro. La dramaturgia es una pariente de la literatura. Sabemos que hay espectáculos en los que el texto tiene más preponderancia que en otros... A mí me interesa que el texto teatral tenga la misma autonomía que una novela, un cuento, un relato. Ahí es donde hallo la relación entre una y la otra.

Durante mucho, mucho tiempo leí teatro y nunca se me ocurrió que yo pudiera escribir teatro, no sé por qué... Disfrutaba leyendo teatro pero en un momento tuve más necesidad de escribir una novela o un libro de cuentos. Siento —cuando estoy escribiendo un texto teatral— que tiene que valer por sí mismo; quiero que sea algo para leer, ni siquiera sé si es que quiero, es la manera en que me acerco a él: voy descubriendo la historia, los personajes, algunos son más simples, otros me llevan años, y ahí está el goce. El mismo tiempo que estuve leyendo teatro es el que me hace escribirlo, es el que me dice: “esto va”, “esto no va”. Pero la hechura del texto es muy importante que sea redonda: que empiece, termine, tenga puntos, comas... didascalias no tanto (cada día las voy dejando más), creo que en la medida en que una va teniendo experiencia ya sea en la dirección o como espectadora, se va dando cuenta de cuáles didascalias son las imprescindibles. Pese a haber leído mucho teatro, me marcaron más algunas novelas. Depende de las épocas de la vida, recuerdo un tiempo en el que estaba muy enamorada del siglo XIX, después fue el boom latinoamericano, autores

que voy descubriendo continuamente, pienso en *Los pasos perdidos*, de Alejo Carpentier, por ejemplo. Me parece que es un conjunto que una va absorbiendo y del que va quedando lo que más le resuena dentro.

Cada material es un mundo. Parto, generalmente, de alguna imagen o de voces, suele haber una voz que me irrumpe y que tengo que escribir en el cuadernito que siempre llevo en la mochila. Pienso en *Batir de alas* (2009). Me siento a escribir y comienzan a hablar los personajes, a hablar, a hablar... por ahí pasan veinte páginas y me doy cuenta de que nada de lo que dicen es lo que estoy buscando,... hasta que aparece algo, un parlamento, y entonces digo: “Acá es”. Y eso va arriba y a partir de ahí recomienzo. No es que esas veinte páginas anteriores no sirvan, fueron la indagación primera, el camino. Después de trabajar mucho tiempo un material o cuando te cuesta mucho, cuando volvés sobre lo escrito, te decís: “Pero si estaba todo ahí, ¿Por qué no me di cuenta?” Yo necesito caminar mucho y después volver, y a veces sucede que una reconoce “¡Pero era esto!” *Batir de alas* fue la obra que hice con menos dificultad en mi vida, me senté a escribirla y no entendía qué estaba escribiendo, tampoco creía mucho en el material. Aún después de haberla terminado, no entendía todavía qué era lo que había escrito. Y, sin embargo, sí sabía perfectamente cómo tenía que escribirla. No es algo que no me pase seguido. Creo que siempre me pasa algo parecido: un puro presente mientras escribo, y, luego, ya pasado un tiempo viene la perspectiva que te da el paso del tiempo, justamente, para poder ver con claridad lo que escribí. Y, sin embargo,



GILDA BONA

pese a esta aparente dicotomía necesito una lógica muy contundente, todo para mí como dramaturga tiene que tener sentido, tener lógica, que va más allá del entendimiento en el momento de estar escribiendo la obra.

24 horas viraje (2014) la escribí en muy poco tiempo, quince o veinte días. Tenía un ingrediente más de ciencia ficción en una primera versión, algo de eso quedó después. Tampoco podía entender qué le pasaba a Bettina en toda su verborragia, pero era imposible hacerla callar, así que la dejé que se explicara como loca en toda su necesidad. Pensé que era un ejercicio que terminaría en algún cajón de la mesa, esa mujer que habla y habla y acciona al mismo tiempo, que planta la realidad de su condición de mujer-madre —supuestamente las madres tenemos que estar siempre perfectas, ser amorosas—, y esta madre puede ser terriblemente cruel en un momento que también para ella es terrible, y entonces cobra esa individualidad de ser humano, de mujer más allá del hecho de ser madre. La obra muestra, en definitiva, algo que es lo que más me interesa: no presenta personajes buenos y otros malos, sino que cada uno es un conjunto —como lo es una— de oscuridad, luz, maravilla y espanto. No pienso en lo que me interesa cuando escribo teatro, lo escribo, lo hago, es algo genuino que no sé de dónde aparece. Y es lo que más me atrae como espectadora también, esa sensación de verdad, de cosa auténtica del teatro, veraz. En Buenos Aires hay mucho teatro, hay cosas hermosas y otras que no lo son tanto, como hay tanta variedad es lógico que eso suceda. Pero lo que más me interesa como espectadora es lo que necesito encon-

trar cuando escribo, cuando encuentro eso que me succiona, que dice que eso que estoy viendo es “verdad”, lo agradezco mucho.

El gavián (2007), que fue la primera obra larga que escribí, me la propuso una imagen en movimiento que vi en un pueblo de Buenos Aires: una veintena de muchachos dando vueltas viciosas alrededor de la plaza en sus motos ruidosas. Eso me disparó la historia de los tres personajes, que terminaron odiando a los gavilanes que son los que venían en sus Harleys al pueblo a conquistar a las muchachas locales. Me llevó meses, sin embargo, entender que el gavián estaba entre los que andaban de a pie y no entre los motorizados. Creo que lo que más placer me da es este factor de no saber hacia dónde voy ni cómo ir. Soy terriblemente rigurosa conmigo misma, no me permito nunca tomar atajos: voy por acá, porque me va a resultar más simple. Tal vez, por eso, al terminar una obra quedo extenuada, la concentración fue tal que mejor me tomo un descanso. Pero más vale eso, tomar el camino más largo, no conocido, que cualquier atajo, porque es en el desconocimiento de lo que se está escribiendo que, al final (aunque cada vez dudo de que voy a lograrlo), aparece la verdad de esa historia, de esos personajes, de esa obra.

Empecé a escribir teatro en un momento de mi vida en el que acababa de salir, o estaba saliendo de una etapa de cambio contundente. Ahí fue que entré al taller de Patricia Zangaro, en el que estuve unos tres años, luego ya seguí por mi cuenta, porque llega un momento en el que ya no querés escribir en público, sino que la cuestión es a solas, ahon-

dando en lo que se aprendió, en mi caso con Patricia, haciendo tu propia búsqueda. Cuando entré a su taller, le dije que no sabía si podía escribir teatro, porque nunca lo había ni siquiera intentado, pero, al poco tiempo, sentí que iba a lograrlo poder. Sigo aprendiendo, porque siempre continua el aprendizaje a medida que sigo escribiendo. En la soledad del escritorio se aprende de todo. No solo de lo que se está tratando de escribir, sino de todo aquello que tiene que ver con una. Es una lucha importante la que se libra cuando se escribe, así lo vivo, no me resulta fácil hacerlo, y, sin embargo, es lo que siento que más fluidamente puedo llegar a hacer. Pero es muy importante saber que tenés a alguien a quien le podés pedir que lea la obra cuando la terminas, alguien en quien confiás, que sabés que su aporte va a ser importante porque te hace, tal vez, ver algo que no viste, ya en el formato posterior a la creación, ya cuando estás en la etapa del intento de perfeccionar ese mundo en cuanto a la forma. No suelo mostrar lo que estoy escribiendo cuando aún no sé hacia dónde estoy yendo, solo a gente muy cercana, a quienes le puedo pedir que me escuchen una escena, que va variando, las veces que sea necesario.

Boquitas (2007) nació en el taller de puesta en escena de Rubén Szuchmacher, como propuesta de Paula Travník, que luego la dirigió. Ella propuso una escena de la novela y luego, cuando ya decidió que quería seguir con ese material, me pidió que yo hiciera la dramaturgia. Trabajé sobre textos de la novela, pero tomando como protagonista a –la llamé “La muchacha” en la obra– un personaje menor, solo aparece una vez (en la novela), en



GILDA BONA

un párrafo. Es muy bello ese personaje. En la obra es la columna vertebral. Alrededor de ella fui armando esta otra historia, una especie de ventana de la novela. Disfruté mucho de este trabajo. Fui uniendo, recortando, rehaciendo, de tres cartas dejé una. Quedó con el título *Boquitas* no sé por qué, creo que

se instaló eso, no es un título que me encante, pero remite de forma muy precisa a la fuente. Permanentemente se está dando información y mantuve ese espíritu folletinesco de la entrega, del suspenso también, que es algo que me gusta mucho, y que creo que hay en todo lo que escribo, un tanto de suspenso, algo que



GILDA BONA

disfruto mucho como espectadora, cuando encuentro algo que lo tenga.

Es todo un desafío dirigir las propias obras. Me gusta hacerlo, pero a medida que fui dirigiendo, fui entendiendo. Me parece que es imprescindible verlo para poder hacerlo cada vez más inteligentemente si es que una quiere seguir dirigiendo. *El gavián* fue la primera obra bajo mi dirección, acababa de concluir el taller de puesta en escena de Rubén Szuchmacher y fue una pelea cuerpo a cuerpo entre la autora y la directora. En *El lobizón de tras la sierra* (2013), las cosas cambiaron, por cir-

cunstancias que me ayudaron a que así fuera. Empecé dirigiendo una obra que tenía cuatro personajes, todos ellos importantes, y terminé estrenando una de tres personajes; durante los ensayos, tuve que lograr que los tres restantes tomaran todo lo que le correspondía al cuarto que ya no estaba. Teníamos fecha de estreno y la obra todavía seguía en construcción (empecé el aniquilamiento del cuarto personaje un mes antes del estreno). Esto me obligó a que el texto pasara no a un segundo plano, por supuesto, pero sí a que tuviera la flexibilidad —yo llevaba lo escrito a un ensayo, lo probábamos, funcionaba no funcionaba, volvía a casa y seguía escribiendo, volvía al siguiente ensayo con lo nuevo, y así—, que no había podido ni atisbar a tener en *El gavián*. Y algo parecido a la segunda experiencia viví en *El alumbrar de Vargas* (2016), que de tres personajes pasó a tener cuatro, después de pedirle al que era mi asistente que asistiera a una de las actrices en escena, que no podía aprenderse el texto, y cuando esta actriz terminó y no pudo continuar, entró otro actor a reemplazarla (de personaje femenino pasó a masculino). Ya el secretario (el nombre que le quedó al asistente de la actriz) era parte de la trama y quedó. Creo que aprendí mucho entre la primera y la tercera obra. Pero, como autora, me queda claro que esto lo pude hacer y lo hice porque eran mis obras y no tenía que pedirle permiso a nadie. Me parece que por estas cuestiones debe haber un diálogo constante entre autor-autora (si están vivos) con quien dirija sus textos, para que quien lo escribió entre en el juego del desarme o la modificación. Pero también aprendí que una cosa es el texto en papel y otra muy distinta en acción. Aprendí a comprender mejor a los

directores y directoras que habían dirigido algunas de mis obras.

Mundo celestial (2016) reúne siete de mis obras teatrales: *Batir de alas*, *Boquitas*, *El gavián*, *El lobizón de tras la sierra*, *24 horas viraje*, *Dando fe*, *Entumeciéndose* y *A dentelladas*. Quería tener todas esas obras escritas y muchas estrenadas en formato libro. Fui muy feliz al tenerlo en mis manos. Y solo quería eso: un libro con mis obras, más para mí que para cualquier otra persona. *Memoria en la fragua* (2014) es otra historia, un libro entre el testimonio y la narrativa de ficción, producto de mi investigación en el Archivo biográfico familiar de las abuelas de Plaza de Mayo y Teatro x la Identidad. Su publicación tuvo que ver con volver a entrar en contacto con un material que había escrito tiempo atrás, durante un año entero, y que me había resultado muy doloroso escribir. Como una especie de antídoto contra eso que viví escribiendo los monólogos, me distancié de ellos. Hasta que una invitación a un homenaje a los desaparecidos de Gualaguaychú me obligó, me invitó a volver a mirarlos, a releerlos y fue ahí que decidí que tenía que publicarlos, como una manera de cerrar un ciclo, que por más que yo mirara para otro lado, seguía abierto y que como todo lo que se termina enfrentando y afrontando genera una gran satisfacción, un sentimiento de deber cumplido. Me siento muy orgullosa de esos dos libros, siento que representan mi trabajo y el compromiso de ese labor conmigo misma.

4.

SANTIAGO LOZA

"ME SIRVE DISTRAERME DE UN MATERIAL PARA VOLVER A OTRO"

“Para mí el vestido era perfecto, no tenía ninguna falla, de lo mejor que hicieron estas manos... entonces levanté la vista, porque estaba agachada, desde abajo se me escaparon las palabras, ¿por qué?... me escuché preguntando insolente, y se hizo un silencio de tumba... me arrepentí, juro que me arrepentí de la pregunta, pero ya era tarde, las palabras habían escapado de mi boca y ella entrecerró los ojos y en el medio del silencio, murmuró: no me convence, podría ser un vestido para la Duarte.

Eso creí escuchar.

Hubiera hecho bien en morderme la lengua, hasta que sangrara para no hablar más y quedar mutilada de palabras.

Vi que dejaba caer así el rostro, para un costado, como en la película Besos brujos, antes de que cantara lo que cantara, era como si una parte suya se desmayara. No era un desmayo total, era un semidesmayo, un desmayo a mitad de camino. Y desde la profundidad de ese cuerpo salía su voz”.

— *Nada del amor me produce envidia*

La palabra me pasa en el cuerpo, trato de pensar otra forma que no sea un cliché de uno mismo, pero en el teatro, en la escritura teatral, me he sentido tomado por lo que escribo: ciertas voces, el pulso de ciertas figuras, de ciertos personajes. A veces, bromeo y digo que hay algo de la escritura que tiene que ver con dejarse habitar, con una zona de casi espiritismo: invocar ciertas voces para que sucedan en el espacio. Esas voces traen forma. Y las palabras, a veces, traen voces. Cuando repetimos ciertas palabras, traemos voces, figuras, ciertos personajes... estamos días repitiendo ciertas palabras y a partir de ahí, de ese sabor, empieza todo a cobrar forma. Me gusta pensar que la escritura no está desligada de otras formas de expresión como la mancha, a partir de la cual una palabra comenzaría a expandirse, a encontrar mundo y eco con eso.

Tengo una relación compleja con la palabra y con el silencio. A veces hablo mucho y otras, permanezco en silencio. Somos de una generación, los que tenemos cuarenta y pico, que creció bajo órdenes implantadas de silencio, lo noto mucho en el cine, con autores como Lucrecia Martel o Lisandro Alonso; la relación entre lo que se dice y lo que no se dice es siempre una puja, una lucha. Generalmente, en cine he trabajado un cine de silencio, sin embargo, en teatro los personajes no paran de hablar, como si allí se hubiera desatado la palabra. Y, a la vez, son personajes que —me lo han señalado— si se los imagina en otro contexto, se los imagina más bien silenciosos, y solamente cuando asistimos al espectáculo, están dispuestos a la palabra. O me pasaba —en un texto que

escribí hace poco— que un ama de casa que espera a su hijo mientras prepara la cena se siente tomada por el lenguaje, como en éxtasis religioso. Yo puedo entender eso. No es una zona muy social la de ser tomados por las fuerzas del lenguaje, la de ser arrebatados por el lenguaje. Esa es mi relación con la palabra. Siento que la palabra tiene peso, cuerpo, forma. Se discute mucho, se vuelve a hablar de que el teatro no es literatura, de que el cine no es literatura. Para mí, el teatro ya está sucediendo en el momento de la escritura. Si no está pasando, es porque no va a pasar. Creo que la dramaturgia consiste en que debe ocurrir teatralmente, es un hecho performático, escénico, la escritura misma. Es como si fuese la fuerza que traen las palabras, lo que evocan, los mundos que traen. Esas palabras de inmediato deberían tener una resonancia, no en el sentido de ver la escena, pero sí el mundo que está provocando. El mundo que provoca una sola palabra: mariposa, roca... si no veo la mariposa, si no veo lo que el personaje alude, es porque sé que después no va a tener un correlato escénico. Más que si lo veo, es si estoy emocionado por lo que veo. El vínculo que tengo con la palabra es de una profunda emoción.

Soy muy curioso, me da curiosidad la gente, soy bastante preguntón. A veces, prefiero preguntar qué hablar, a veces, una pregunta para no hablar. La entrevista, por ejemplo, me genera mucha curiosidad. La curiosidad es un motor inacabable, arma mundo, conexiones y relaciones de mundos. Curioso porque lo relaciono también con el temor. La curiosidad implica tener ciertas vivencias que el temor no te las deja tener. La escri-
tu-

ra debe ser incómoda de alguna manera, lo que provocan las palabras como acción. La escritura debe tener y generar fricción. Me cuesta, padezco escribir aunque haya un disfrute, soy desconcentrado; cada vez es más violento escribir, cada vez hay más estímulos para estar dispersos. La escritura es algo que uno se debe obligar a que suceda y aun cuando se obliga, empezás a sentir lo que otros señalan como estilo, lo que señalan como zonas de aprobación, ahí comenzás a tener la mirada de los otros.

Uno escribe para otros, pero ¿cómo ser generoso y no complaciente a esa mirada? ¿Cómo no entrar a un juego tramposo que te haga no entrar en riesgo? Las zonas de riesgo están donde la escritura se vuelve inmanejable, donde toca y puede dar nombre a ciertas zonas que no puede nombrar. Hay algo que descubrí en la escritura que no lo descubrí en lo cotidiano. Hay algo de la situación de escritura –esos pequeños oasis de lucidez– que en lo cotidiano no lo entiendo; el hecho de camuflarse de otro hace que uno entienda zonas de ciertos abismos. Siento que hay algo sanador en la posibilidad de haber tenido la palabra. Intenté escribir un diario de adolescente, pero no me pareció que yo fuera una persona interesante, me parecía penoso lo que escribía. Ahora siento que hay algo de la experiencia del diario que la camuflé en ficción, mi presente permanente está filtrado en los textos.

Soy de Córdoba capital, pero de chico estuve mucho en la sierra, me conmueven esos espacios más a la deriva. Soy de Córdoba y me gusta la palabra interior. Me declaro muy profundamente del interior y eso modi-

ficó el entender que uno escribe de esa zona interna. Fui cinéfilo, estudié guion de cine y en ese tiempo se machacaba mucho con la psicología de los personajes, y entré en crisis con eso porque a mí no me sirve para escribir. Me interesaba pensar que más que personajes, trabajo voces, flujos, ríos que uno sigue, cataratas, algo como una conciencia que se abre, un dique, se fractura y hay que entregarse a ese flujo. Esto hizo que me terminara tomando la situación de escritura; entregándome a la deriva sin pensar –porque en términos del personaje sabe a dónde va, de dónde viene–. Si me entrego desde la voz, es para no saber a dónde va, de dónde viene y descubrirlo. Suelo entender, descubrir núcleos del personaje cuando el texto está terminado.

Me preguntan más en el cine si hay que saber a dónde van, de dónde vienen los personaje o qué pasó antes, qué pasa después y encontré una respuesta que, a veces, me funciona, y es que los personajes no tienen pasado, no tienen futuro, son el relato en ese tiempo presente. Los que tenemos pasado, presente y futuro somos nosotros y lo terribles levantarse con ganas mañana. El personaje vivió un pretexto. Me gusta volver sobre la idea del teatro griego y del isabelino en el cual los personajes son fuerzas, no psicologías. La vida es mucho más compleja que un personaje. Los personajes son fuerzas, ideas que un actor va a encarnar. A veces, un personaje puede ser una sola pulsión, un solo trazo, pero si es suficientemente fuerte, poderoso, va a sostener toda la obra. Veo y leo materiales dramáticos, textos hiperdiseñados en los que el personaje trabaja de esto o de lo otro,

pero que no le rinde a la escena, no arma escena, no construye lo que yo siento que es la teatralidad: la fricción de algo que debería estar ocurriendo en el presente. Vemos todo, pero no pasa casi nada.

Vuelvo con la idea de personaje, lo uso más cuando hablo de cine, pero lo vuelvo a pensar ahora: los personajes en el teatro suelen hablar mucho más que en el cine, sin embargo, aun así siento que no lo dicen todo o que no pueden llegar a decir; hablan hasta por los codos, se desangran con la palabra, pero no están diciendo lo crucial, algo que se esconde y no se pudiera nombrar. En los personajes siempre hay una zona velada, a la que no vamos a acceder, me parece muy raro que el público le pida a la ficción que se vea todo del personaje, cuando en lo cotidiano uno acepta la zona velada de su pareja, de sus amigos, de sus padres y hasta de uno mismo. Hay una zona a la que sabemos que no vamos a acceder. Algo se banalizó de la ficción y lo siento en esta necesidad de que se nos explique y que se nos consuele con una buena explicación, y cuando esto no sucede, entramos en una zona de crisis. Y a mí me interesan las zonas de crisis.

En cine sí he sacado información de los personajes; en teatro es como si apareciera el texto con su propio misterio. Algunas zonas se van develando como si la escritura estuviera siempre en un juego permanente entre luz y sombra, pero sé que esa sombra está ejerciendo presión todo el tiempo. Reescribo algo, pero no en términos de suprimir información porque la información ya está oculta desde el principio y hay algo del misterio que no voy a revelar nunca.

Desde chico escribía narrativa, después lo dejé para trabajar más en cine, en la escritura de guiones, pero sentí que había algo de lo literario que no me expresaba, que no me conmovía, y, por una situación personal, dejé de escribir un tiempo, hice abandono de la palabra, que recuperé más tarde escribiendo unos textos. Tenía una amiga —que en ese momento era para mí solo actriz y no amiga, Eva Bianco, en Córdoba— a la que le propuse juntarnos y escribir: que ella leyera ciertos textos que yo estaba escribiendo, esto fue en 1998 aproximadamente, así que Eva leía pequeños monólogos —eran más bien cartas—, y en un momento, nos dimos cuenta de que podíamos hacer de eso un pequeño espectáculo. Algo de esa situación quise seguir explorando después. Tiene que ver también con haber visto *Potestad*, de Eduardo Pavlovsky, para mí fue un impacto brutal que ese cuerpo, esa voz (eso solo en escena) pudieran generar en mí tal conmoción; entender esto más naturalmente desde la voz solitaria. Está camuflada esta parte mía de narrador, de contador de historias que aparece en los monólogos, la situación monologal hace que uno no esté tan atento a que se arme escena. Este tipo de monólogo que escribo trabaja ciertas zonas que están muy cercanas al cuento. No son cuentos, difieren de la narrativa, pero algo he recuperado de ese género literario. Venía del cine medio peleado con lo narrativo y, sin embargo, lo recupero en el teatro.

Trabajo con actores y actrices increíbles, con directores muy cuidadosos, que han sido muy generosos conmigo. Entrego materiales cerrados, tengo reuniones en las que se me



SANTIAGO LOZA



SANTIAGO LOZA

cuentan ciertas cosas o temas, o escucho el tono del actor o de la actriz. Actualmente, trato de hacerlo menos porque se suele entrar en una zona de confusión. El hecho de responder a ciertas necesidades del espectáculo de otro me pareció siempre una forma de no escribir solo, entonces, para mí, esta era una buena posibilidad, y, a veces, lo es, pero otras veces es confusa. Por lo general, para ver si al actor y al director le puede interesar, escribo una primera parte, unas primeras páginas, a veces se lee, a veces se discute. En ocasiones, uno siente que al actor no le interesa y lo seguís escribiendo y

otras veces sentís que sí le interesa y seguís escribiendo igual. Algunos materiales los termina haciendo el actor para el cual estaba destinado desde el principio ese texto y a veces lo termina haciendo otro. Con Lisandro Rodríguez en *Elefante* he trabajado más a la par, hemos hecho varias obras, somos amigos, hay más cercanía con el espacio. No suelo asistir a los ensayos, me invitan cuando el proceso está avanzado, veo y, por lo general, no me llevo grandes decepciones, y después voy al estreno. A veces, hay alguna situación de conflicto y he sido intermediario entre actrices y directores. Algunos directores eliminan ciertos textos, párrafos, porque se utiliza música o porque son largos. En *Mau Mau o la tercera parte de la noche*, por ejemplo, evité dar referencias, poner nombres en el texto, pero las actrices Gaby Ferrero, Eugenia Alonso y el director Juan Parodi querían introducir algunos y, finalmente, lo hicieron.

Pensando cuando publicar el texto, si la versión que entrego para el montaje o una más cercana a la de la puesta en escena, hay una mezcla de decisiones: en *La mujer puerca*, por ejemplo, en el original hay dos personajes y se publicó tal cual, aunque en el espectáculo el personaje del anciano (interlocutor) se haya eliminado. En *Nada del amor me produce envidia* había canciones que se sacaron en la puesta que dirigió Diego Lerman, pero en la versión que llevó a escena Alejandro Tantaníanse se usó el texto completo. En Córdoba vi una versión de *Matar cansa* que dirigió María Belén Pistone, donde la referencia a Robledo Puch era más clara que en la versión de Martín Flores Cárdenas, donde se

diluía. Son elecciones, a veces, me consultan y otras no, a veces ni me doy cuenta.

El vínculo de las actrices y actores con mis textos ha sido un vínculo muy feliz. Para mí es raro, uno no sabe cómo actuar cuando la gente te pide un texto: ¿tenés un texto para dos personajes?, me preguntan por Facebook... es raro pero muy lindo que los actores sientan que esos textos se pueden decir, porque están escritos para ser dichos, que algunos actores hayan saboreado esas palabras. Cuando estuve junto a Maricel Álvarez y Diana Szeinblum haciendo *Yo te vi caer*, ellas me pidieron que leyera algunos de mis textos y fue revelador: cuando escribo, me descubro escribiendo en voz alta y uno no se da tanta cuenta de las cosas que está diciendo, pero en *Yo te vi caer* (que después publicó DocumentA/Escénicas como poema dramático + novela) tuve que encontrar la forma de escucharme decir mis textos, me puse más piadoso con los actores que con las actrices después de escucharme decir palabras, ciertas frases que son muy complejas de decir en escena. No tengo tanta conciencia de cierta poesía que tienen los materiales o cuando a veces se me ha acusado de que son textos más poéticos que teatrales. En la instancia de la publicación, por ejemplo, me puse firme en que los textos pudiesen ser disfrutados en sí mismos, conozcan la puesta o no. Es el sueño de uno como dramaturgo que los textos existan también como literatura.

La mirada del otro, a veces, es más lúcida que la de uno, porque uno suele trabajar más a tientas y a ciegas. Siento que los personajes de mis obras, estas tragedias, son

una zona de pérdida a la que yo también me entrego cuando escribo, que hay mucha paridad entre los personajes y yo; no hay condena, estoy entregado y tan perdido como ellos. Siento o necesito en algún momento, respecto de los materiales, que los personajes vean con una mínima conciencia sobre sí mismos, como si tuvieran cierta lucidez momentánea, como una conciencia pequeña y fugaz sobre sí mismos que hace que esas vidas se justifiquen. Quizá esa conciencia momentánea tiene que ver con la tragedia.

El teatro y el cine son dos caminos distintos que he podido hacer. El cine que me interesa puede narrar emociones sin necesidad de explicarlas, aunque en *Doce casas, historias de mujeres devotas*, la serie de televisión que escribí y dirigí, acudí a la palabra, el formato era el del diálogo. Quisiera hacer un cine que mostrara ciertas zonas del alma que no pueden ser dichas. Con el teatro descubro que alude a mundos, a emociones, que el cine no tiene; un actor solo en un espacio puede ser una epopeya, dos actrices pueden recorrer —como sucede en *Mau Mau*— treinta años de la historia argentina, pero si quisiera hacer eso en cine sería *Novecento*; en términos de producción haces *Novecento* o una porquería. El cine tiene una realidad, una crueldad y un sistema de producción; el teatro es precario, es simple, es truco, pero esa es su fuerza. Cuanto menos hay en escena, más se genera la potencia teatral, y eso conmueve. Siento que el teatro tiene mucho más rigor que el cine en Argentina, además de un público que el cine perdió, el cine autoral.. La gente va a ver cine 3D solamente.



SANTIAGO LOZA

No pienso tanto en la idea de máscara, sino más bien en algo velado. Por ejemplo, en *Todo verde* alguien no puede ver lo que tiene frente a sus ojos, el mismo discurso que construye hace que no pueda ver a dos metros de sus ojos, también les pasa a los personajes de *Mau Mau*, que armaron su rol, su disfraz, o como la costurera de *Nada del amor me produce envidia*. Nosotros como espectadores —me pasa cuando escribo— sabemos un poco más que ellas, pero solo un poco más. Estoy con ellas desde la construcción dramática y me pregunto: ¿cómo hago para que el espectador sepa que sabe algo más y que ella no sabe si la única que está diciendo es ella? ¿Cómo hago ese truco? Hay muchos grados y variables de lectura por parte del espectador. Me acuerdo de que salió una nota sobre *Todo verde* en el suplemento *Soy de Página 12* que decía “cómo es que la crítica no leyó que es una relación lésbica”. Uno sabe en términos de construcción cómo hacer para decir, es un juego permanente. Kartun lo explica muy bien cuando habla de ilusionismo: para hacerte pasar esto, hago un gesto y te distraigo. Para mí la dramaturgia es eso. Tenés que hacer que el otro entre sin que se dé cuenta de que entró en el juego. En *Mau Mau*, por ejemplo, me preguntaba cómo narrar treinta años de historia argentina sin que sientas la carga de eso, sin embargo, el espectador en un momento cae en la cuenta de que pasó ese tiempo. No lo puedo pensar en términos de estructura, yo siento que trabajo más a los ponchazos, a pura pulsión, y después voy estructurando.

Las zonas de riesgo son las más importantes, siempre me meto en un problema nuevo, por

ejemplo, la serie para la televisión pública me obligó a escribir situaciones, diálogos, escenas, que pensaba que tenía abandonados y me doy cuenta de que lo disfruto muchísimo. A veces me dicen: “vos sos un gran monologuista”, ¿y qué es eso?, no quiero ser eso. Entonces, saber que uno está escribiendo cincuenta capítulos de diálogos y situaciones y sentir que lo disfrutas es muy bueno, además de ser una zona de prueba. Una tira de cuatro meses para la televisión, con un formato que debe respetarse: tres cámaras, plano contra plano, como una especie de teleteatro. No tenía la posibilidad de hacer cine en televisión, tampoco me llamaron para hacer cine, sino por mi zona teatral que pudiera funcionar en la tele. Si acepté, es porque pude escribir esta serie con el mismo cuidado que asumo un texto teatral, con el mismo lenguaje, con la misma poesía, con el mismo desparpajo y un tipo particular de humor. Hay un coloquial televisivo que se ha hecho uniforme, hay un verosímil de cómo se habla en la televisión que a mí me parece aborrecible y que, lamentablemente, llegó al teatro y me cuesta mucho ver. Me responden: “se habla así”. ¡Qué me importa si se habla así! Yo sentía que lo de la tele era un desafío, pero si uno puede seguir una tira diaria, donde lo que se dice tiene cierto espesor literario y provoque cierta conmoción, para mí ya es inaudito. En un momento lo hubo, recuerdo tiras donde había un cuidado de lo literario, pero eso se ha denigrado y se ha puesto la atención en cuál es el escándalo de la semana, en el rating. Me interesa también el desafío de la tele porque me gustan mucho los géneros populares, el melodrama, por ejemplo.

Casi siempre son proyectos muy particulares, específicos, para *El mal de la montaña* me junté con dos actores que querían trabajar sobre la clase alta y sobre el amor, todo lo que decían cuando nos juntamos, no me iluminaba. Y siento que no puedo escribir algo que no tenga que ver con la propia experiencia; hasta que entendí que se trataba del duelo amoroso, de cierta pobreza espiritual. Hay materiales que uno siente menos perfectos, menos redonditos, los actores que los llevaron adelante se metieron en una zona más pantanosa que Valeria Lois con *La mujer puerca*, por ejemplo. Siempre estoy trabajando dos o tres proyectos a la vez. Me acuerdo de la película *Un ángel en mi mesa*, de Jane Campion, sobre la escritora Janet Frame, que decía que en cada cuarto de su casa tenía los manuscritos de distintas novelas. Como soy disperso, me funciona trabajar con varios archivos abiertos. Los archivos están abiertos, y cuando algo se agota en uno, salto al otro. Me sirve distraerme de un material para volver a otro.

No soy tan generoso como autor. Soy generoso porque me interesa el problema que me plantea el otro, siempre he escrito en soledad y compartir procesos me interesa. Soy generoso, pero hasta cierto punto, hasta que detectas ciertos abusos. Si algo pasó con mi escritura, es porque me planté como dramaturgo, cuando en Buenos Aires, en realidad, se suele escribir y dirigir al mismo tiempo. Entonces dije: “voy solamente a escribir y a defender la escritura”. No solo era difícil hablar de cómo se cobraba, sino de cómo se valoraba ese rol. Fueron muchos años de charlas, de hacerle entender a otro: “cómo

que sos autor si no te sentaste a escribir conmigo”, “cómo sos autor si no pasaste noches en vela”, “no pasaste por estos abismos”.

Alguien que te puede decir “yo puse unas canciones” o “yo tuve una mirada sobre el material”. A esos que hablan de la mirada sobre el material hay que responderles: “eso se llama dirección”. Se ha confundido mucho la esencia del trabajo, y también hay mucha gente que quiere pegarla fácil y está muy deseosa del resultado, pero no tanto del proceso de esfuerzo. Me empezó a pasar el tema del reconocimiento con el cine que uno disfruta y padece. Después vino el teatro, pero que se conozca ahora tiene que ver con que hace muchos años que escribo, no es azaroso, defiendo que vengo escribiendo desde los quince. A veces he tenido que explicarlo. Soy generoso por lo que decía anteriormente, me interesa el problema que me plantea el otro y compartir procesos. Pero cuando empieza a haber algún tipo de disputa, siento que tengo que decir: “no estabas aquí cuando había que pelearse con los demonios”.

5.

SOL PAVÉZ

**“EL AUTOR ES EL QUE TIENE
UN MUNDO PROPIO
PARA TRANSMITIR,
UNA POÉTICA PARA CONTAR”**

“Yo pienso que si no lo pienso no está, y, a veces, así es, desaparece y llega la sensación de la lluvia después del calor del verano, el olor a tierra mojada, el cielo de noche que es como que protege, el ruido ininterrumpido y monótono de algún artefacto viejo que te hace quedar dormida, y pienso, tanto dolor, tantas lágrimas derramadas, tanto desgarró del alma y bastaba con no pensarlo.”

— *Munus*

Son relaciones posibles las del teatro y la literatura, relaciones inspiradoras, relaciones que potencian. En la dramaturgia de hoy día es difícil no encontrar la literatura de forma intrínseca o formando parte del texto dramático. También es cierto que hay que tener mucho cuidado en esto —que es algo que trabajo con los alumnos—, que el texto literario no invada por sobre lo que es la sustancia de la dramaturgia, que es la acción dramática. La acción dramática es un concepto bastante abstracto que tiene que ver con que algo sucede; algo despierta el interés, algo capta la atención del que está mirando, algo que tiene que ver con entretener, según Brecht. Siempre que el arte entretiene es un buen arte. A veces siento que se sobrepone mucho lo literario y termina siendo un fenómeno esteticista. Hay un ejemplo claro para mí de literatura dentro del teatro que siempre me ha parecido muy interesante, no es actual, se trata de la obra *Verano y humo*, de Tennessee Williams, un autor que me encanta. Alma, uno de los personajes dice: “Todos estamos en el arroyo, pero algunos miramos a las estrellas”. Es una frase que tiene que ver con lo literario, con lo narrativo, pero está colocada de una manera en la cual uno escucha al personaje decir eso, no escucha al autor. Ese es el desafío de mezclar lo literario con el formato en sucesión de diálogos que tiene la dramaturgia. Me gusta mucho hacerlo, pero creo que hay que tener en cuenta dos premisas que, si bien son un contrasentido, lo explican bien: en primer lugar, hay que escribir teatro para ser llevado a escena —cuidar que esto no se pierda— y, en segundo lugar, hay que escribirlo como si no fuera a ser llevado a escena para que el lector pueda leer esta

fantasía sin las acotaciones del tipo: “la actriz sale por el costado”... Creo que el teatro está dentro de lo literario en definitiva.

Mayormente he dirigido textos ya pre-existentes. Me parece muy interesante leer teatro. Muchas veces los que no pertenecen al mundo del teatro piensan que el teatro es eso que se va a ver, pero a mí me interesa mucho la lectura de los textos teatrales. Me interesa también escribir y que las didascalias o acotaciones estén dentro de la misma historia.

En *Munus*, por ejemplo, no aparece escrito “Carmita sale de escena”, sino “Carmita se va a su cuarto”. Me formé en lo que es ahora la Universidad Nacional de las Artes (UNA), así que leía o leía; la posibilidad de la lectura brinda la oportunidad de reconocer cuál es la propia poética o qué le va a interesar más a uno. Tennessee Williams, Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky, Jean Paul Sartre, en ellos hay una mezcla muy poética con un lado de absurdo, de crueldad. En estos autores que menciono hay un interés especial en la acción dramática. También la acción es muy reconocible en otros géneros, como en la novela. Pienso en *Crimen y castigo*, por ejemplo, en esa llamada de atención sobre lo que va a suceder, que nos permite reflexionar sobre nuestra humanidad cuando hacemos teatro.

El autor es el que tiene un mundo propio para transmitir, una poética para contar. Ahí reconozco un autor. A veces se ven poéticas muy parecidas, modos, modas. Autor es tener una visión particular del mundo que se necesita expresar. Un sentir el mundo de una determinada manera, que se transmite de una determinada forma. El rol del autor ha



SOL PAVÉZ

ido variando muchísimo en muy poco tiempo, pese a que tenemos un tiempo corto como país. Antes se denominaba autor y no dramaturgo, el autor estaba por fuera de la escena, escribía, iba cada tanto a ver lo que sucedía, se enojaba si el actor cambiaba el texto. La revolución —cuando se modifica mucho su condición— tiene lugar cuando aparece ese doble rol de actor/director/autor, o cuando aparece la creación colectiva, cuando el autor construye a partir de lo que ocurre en la escena. Esta movida pasó fundamentalmente en los años 80, después se va a un lugar más críptico; en la propia creación colectiva el

dramaturgo aparece más desdibujado. Y ya en el último tiempo aparece una fusión de todo esto más la academia, que siempre legitima, a veces para bien, a veces para mal. Aparece la academia como formadora de dramaturgos y también de dramaturgas —y es algo por lo que brego bastante, organicé en el Centro Cultural de la Cooperación hace unos años un Encuentro de Dramaturgas—, que antes no aparecían. Había mujeres que escribían para el teatro en menor medida, y, a su vez, estaban invisibilizadas. El rol del dramaturgo entonces se ha movido bastante. Estoy trabajando mucho —hablábamos antes de un rol a veces hegemónico del dramaturgo/director— y es algo que está sucediendo y me parece muy interesante, que es una vuelta a un teatro que se construye más en comunidad. ¿A dónde voy con esto? Entiendo —y lo hago y lo pienso así desde que comencé a pedir los primeros subsidios en los que aclaraba como un ítem específico, dramaturgia de luces, por ejemplo— que el hecho teatral se construye entre todos los que lo hacen. Cuando una obra mía está bien iluminada, es porque podrías ver la obra sin leer el texto, a través de las luces se podría ver esa obra también. Esa conjunción da lugar a algo más interesante y el rol del dramaturgo está mucho más abierto; siento que antes estaba todo más dividido. En un hecho colectivo en donde conviven narrativas distintas mancomunadas. Hay algo que se cuenta desde otras expresiones: a veces se pone un objeto escenográfico porque “hay que poner escenografía” y no está contando (solo acompaña). O se pone una luz para que se vea el actor, pero esa luz es mucho más, también está contando... además, el teatro es

3D, como la vida. En una de mis obras, *La ilusión*, trabajábamos con el olfato, llevábamos eucaliptos, los escondíamos debajo de los asientos (se hacía en Silencio de negras), la obra tenía un formato de cuento, sucedía en una casa de campo, el público se sentaba en ese living y veía a los hermanos que iban apareciendo, y el olor a campo estaba ahí... Son recursos lindos que el teatro posibilita y no debe perderlos.

Pienso que está bueno que haya distintas poéticas, miradas, estéticas. En este último tiempo aparecieron una gran cantidad de dramaturgas que en otro tiempo no tenían espacio. Se están visibilizando más. Y también a la mujer le interesa visibilizarse; antes la mujer decía: “yo no hago teatro femenino” pero hacés teatro y sos mujer, y está bueno que eso se vea. Eso cambió. Hoy pasa todo lo contrario, se muestra que se es mujer y que se hace teatro. Cuando organicé el Encuentro de Dramaturgas, me encontraba con ese tipo de cuestiones: “Yo no hago teatro feminista”, me decían. Entonces me parecía interesante mostrarlo, y hoy día somos muchas más las mujeres que hacemos teatro que cuarenta años atrás. Cuando yo estudiaba, leía a Griselda Gambaro y como algo nuevo a Carmen Arrieta, que era parte del Carajá-jí donde el resto del grupo eran varones. Los 90 fueron muy masculinos, en el under estaba más compartido, pero esa potencialidad quedó después invisibilizada. Todo se invisibilizó en los 90. En ese momento del arte críptico; la gente iba y no entendía nada de lo que había visto, pero era bueno porque era raro, había mucho de eso. Y cosas sumamente interesantes también, como el Per-

iférico de Objetos. Las mujeres somos buenas organizadoras, podemos empatizar con lo que le pasa al otro, no tenemos este deber ancestral —que es de lo que habla mi obra *Munus*— de mandar. La mujer construye el poder desde otro lado porque es lo que le ha tocado históricamente, y eso hace que en el teatro y en los grupos de trabajo se construya desde un lugar más interesante y, casi siempre, más creativo.

Soy bastante poco esquemática en el trabajo, las formas en las que se suceden mis encuentros con la escritura son disímiles, casi siempre hay un disparador que me moviliza, que me angustia y eso hace que me ponga a escribir. A partir de ahí, mientras escribo, comienza un recorrido en el que me encuentro con mucho más de lo que quería hablar, una especie de encuentro con todo lo que quiero expresar. A ese primer momento se lo puede llamar “inspiración” o “momento de movilización”; después, en lo cotidiano, hay veces que uno tiene más ganas de escribir y otras menos, termina siendo un oficio, con todo lo lindo que tiene un oficio. Una vez que me aparece eso que necesito expresar, no estoy esperando a ver cuándo me dan ganas, me siento y trabajo, los procesos han sido casi siempre de escritura previa y después de llevar esas escrituras a escena.

Anfibia y *La ilusión* fueron trabajos de creación de montajes de obras con alumnos. *La ilusión* tuvo que ver con una bronca muy grande que me agarró al ver cómo Argentina era un país ligado a la holgazanería, a los zánganos del campo, y no se había industrializado como hizo EE UU con la Guerra de Secesión: esta pugna entre ser un país industrial o depend-

er del algodón. Esta bronca me agarró con gente que pulula por todos lados. Algunos espectadores más politizados que fueron a ver la obra captaban esto y me hablaban de Arturo Jauretche, por ejemplo, y otros se quedaban con el cuentito de estos hermanos, del supuesto candidato que muere y que pensaban iba a venir a salvar las cosas, de cómo educaban y armaban al peón para llevar adelante la casa y reemplazar al candidato muerto. Hoy día hay uno así que lleva adelante el país. En esta obra tomé el formato del cuento, había capítulos, trabajamos mucho con la iluminación, que la hizo Lucas Balestrino. Se podía ver a esta familia, que elegí que no tuviera ni madre ni padre, eran solo hermanos, me parecía que la disputa de poder y la disfuncionalidad era más aguda ahí (creo que la familia es disfuncional en sí misma) y llevarla a un formato distinto, que es el del cuento. Ese fue uno de los disparadores.

En *Quizás* el disparador fue directamente el amor y la muerte. Era una cita a ciegas, un encuentro-desencuentro porque el personaje femenino pensaba que estaba con quien ella había contratado para que la mate, y él, que estaba en una cita a ciegas: la persona que él esperaba no había ido. No era para nada realista, tenía lugar en un basural; la escenografía tenía que ver con el universo de Antonio Berni, de Juanito Laguna... Para amar y matar siempre necesitamos del otro, me encontré con que eso era de lo que estaba hablando: el amor y la muerte, dos de las cosas que más movilizan al ser humano. *Munus* está tomada por el mundo femenino: los dichos, los mandatos, las frases hechas,

el mito de la creación del mundo judeo-cristiano. Me formé en la primera etapa de mi infancia en una escuela pública y la otra parte, en una escuela religiosa. Fue extremadamente caótico la recepción de lo que me contaban de la creación del mundo religioso, lo codifiqué de maneras muy extrañas, fue bastante complejo, después apareció *Munus*: era mi necesidad de hablar de estas cosas, que quedan en el ADN, nos modifican, nos condicionan a la hora de relacionarnos, una de ellas es la culpa femenina: la mujer es la responsable de la pérdida del paraíso. Hoy en día eso está más desnaturalizado (uno puede decir: “no es así”), pero a mí me lo contaron así, me dijeron que era así, lo recuerdo muy firmemente y quiero hablar de eso. Y, además, me contaron que había que parir con dolor porque es uno de los castigos. Si uno repiensa los relatos de las abuelas sobre lo que era parir, son siniestros: parir con dolor para pagar algo de la culpa. Y la culpa es algo que está muy presente en el mundo femenino. Tampoco es una obra que hace una defensa a ultranza de la mujer, sino que indaga en los vínculos y de cómo la mujer ha operado desde las sombras, pero desde ahí opera. Para eso está la frase: “el rey reina y la mujer gobierna”. Tiene que estar detrás, pero desde ahí hace de todo. *Munus* nace con la idea, el propósito de desnaturalizar estas cuestiones, estos estereotipos. Hay otras maneras y, por eso, los objetos, la escenografía, la poética de la obra no tienen que ver con una reproducción realista, con algo “que baje línea”. (Por ejemplo, había una cigarrera antigua hecha por el abuelo del iluminador que está trabajada según la Línea Maginot de la Primera Guerra Mundial y,

en vez de disparar un cañón, lanzaba un cigarrillo a las hermanas). También teníamos un objeto pájaro que pinchaba los fósforos, una rana (comprada en el barrio chino, de esos lugares exóticos que me encanta recorrer en busca de rarezas). Un juguete que trae el personaje de John en la valija y que las hermanas lo tomaban como las siete plagas que se les venían encima. La obra hablaba mucho sobre los detalles, basada en la premisa de que las mujeres estamos en todos los detalles, como obligación y como mandato. Sin embargo, el hombre es quien trae los objetos en su valija mientras que ellas “están en todos los detalles” que sostienen al mundo, que hacen que estefuncione y se mueva para ellas. Por eso traté de buscar toda una serie de objetos del orden de lo onírico porque la idea era desnaturalizar estas cuestiones tan complejas que parecieran superadas, pero, cuando una se vincula con otros, aparecen, y mucho en las mujeres: el tener que estar en todo, la culpa, las formas de relacionarse con el hombre. Todavía hay mucho por desnaturalizar. Pero esto no se ve o no se lee de forma directa en la obra. ¿Qué se ve? En *Munus* hay una nueva comunidad y un intercambio de detalles; hay una necesidad —del personaje John por descifrar a las mujeres, un vínculo muy simbiótico y también afectivo y guerrero a un mismo tiempo entre ellas. Hay, además, un mundo muy romántico. Esto que hablábamos antes no está tan marcado, y es porque —como mi intención era desmitificarme parecía que lo más interesante era que el otro (el lector, el espectador) pueda poner su propio mundo dentro de lo que ve. Es algo que intento hacer en todas las obras. John aparece desmayado, no se sabe de



SOL PAVÉZ

dónde llegó, hicimos avances de la obra, lo filmamos, todo con la idea de qué pudo haber sucedido: John yendo por la ruta y medio durmiéndose por esta enfermedad que padece. Me gustó armar esta poética propia de los “avances” de la obra, esas otras instancias. Me pareció interesante jugar con la temporalidad. ¿Dónde sucede todo esto?, ¿en alguna ruta, en alguna casa?

No me nace el registro costumbrista y naturalista, aunque como autora me interesan las poéticas que no tengan que ver con lo



SOL PAVÉZ

que hago. No me parece que algo es bueno cuando es similar a lo que hago. A veces, veo obras costumbristas que me gustan y rescato mucho el teatro argentino costumbrista que fue formando nuestra dramaturgia, que durante mucho tiempo fue denostada. Somos lo que somos porque tenemos la historia que tenemos y eso hay que revalorizarlo siempre; uno puede romper con estructuras y formas sin necesidad de denostar, hay maneras más creativas de generar rupturas que romper al otro. Lo costumbrista no me va y creo que tiene que ver con mi estructura; no voy por

la lógica, no resuelvo las cosas por ese lado. La familia ya es disfuncional en sí misma, me parece interesante la búsqueda de funcionalidad que espera la gente de la familia; hay una frustración en relación con eso que no va a estar nunca porque no es funcional la familia. En *La ilusión* quité a los padres de la discusión familiar, no hay generaciones allá dentro, tenía esa cosa al estilo Disney: de dónde viene el pato Donald, dónde nació, etcétera.

Munus fue primero un trabajo teórico, después había que volverlo praxis. Un mismo texto y una misma canción (también compuse la música) que se repiten en las tres obras. Quería tener los mismos elementos en distintos espacios, tiempos y poéticas, y ver cómo se recibía del afuera. Si bien las cosas siempre son porque las relatamos nosotros (no son en sí mismas), quería ver qué pasaba. Hubo obras muy cercanas a otras, y la gente no reconocía que se trataba de la misma música o de que el monólogo era el mismo. Entonces intenté que las poéticas fueran muy diferentes y el resultado fue muy interesante, no me lo esperaba. Ese monólogo dice: “Una vez leí en un cuento algo sobre el mar. ¿Sí? Sí. Cuénteme. Decía: el mar pareciera dar a entender que se puede contra todo, que uno solo puede, que hay algo invencible, que la eternidad y la inmensidad están unidas, pero si mira un poco más, un poco más intensamente, da a entender que dando solo unos pasos más sobre él todo se termina, que la pequeñez es inmensa, que bastaría un soplido suyo para perdernos, para quitarnos de aquí, que es todo tan espeso, tan intenso. Y si mira aún un poco más deja ver la ilusión, el horizonte, esa línea que se ve, pero que dicen

que no existe. Yo creo que sí, porque todo en algún momento se termina, solo que uno no sabe bien dónde”. En *La ilusión* aparece este texto como el horizonte que miraba el personaje femenino y en *Munus* uno de los personajes dice que lo leyó en un cuento titulado “La ilusión”, aquí este breve relato aludía a que por mucho esfuerzo que hicieran, había algo que no iban a poder resolver nunca.

Un lugar tan pequeño. Un pequeño lugar habla de un espacio de pertenencia, de lo que significa pertenecer a un sitio y sentirse parte, de lo que implica la construcción colectiva, la comunidad, y de lo que es apropiarse de un territorio, lo que implica socialmente la propiedad privada. Los dos son lugares, pero mirados, necesitados y contruidos desde instancias completamente distintas. Sobre esa dicotomía se arma esta obra: de construir un lugar propio que puede ser un espacio en común y de cómo se construye eso, y de lo otro, que es lo que el sistema construye sobre uno: la propiedad privada que hay que tener, ese lugar que hay que tener. De esa dicotomía tan violenta para los seres humanos habla la obra. Hay determinadas cosas que no se solucionan y que me han inquietado enormemente. Es un poco el monólogo sobre al mar —ese tipo de enfrentamiento— que citaba antes o los fantasmas establecidos por la construcción de la mujer en la sociedad (el parirás con dolor), la vida/la muerte. Uno no entiende por qué se muere, eso nos atraviesa todo el tiempo, nos duele, no somos una sociedad que se vincula con la muerte, no nos preparamos para la muerte, nos pensamos eternos, incluso se ve sobre el cuerpo de la mujer. Cuando nos sucede y nos enfrentamos a eso, la cultura en

la que vivimos no propicia herramientas para vincularnos con esto, y pienso que el teatro puede ser un buen lugar para plantear estas dudas.

En *Munus* y en la mayor parte de mis textos que creo en el escritorio, el texto no se modifica. Después viene el proceso de la puesta en escena, me resulta muy interesante actuar y dirigir, no ha dejado de ser un juego; trato de ir armando, y las últimas escenas ya se ponen solas, prácticamente. En ese momento siento que el trabajo está bien hecho, por la dinámica propia de ese mundo que sucede solo, parecería. Siempre me junto con todo el equipo, no solo con los actores, y trabajamos en conjunto: el diseñador de luces, el músico, el escenógrafo, el vestuarista. Y ahí empezamos a trabajar ¿cómo se va ir modificando el vestuario para ir contando la obra? Es siempre un trabajo de construcción colectiva. La premisa que digo siempre es la siguiente: no quiero que me ilumines la obra, sino que construyas la obra desde tu trabajo; el que se realiza en comunidad.. Es muy lúdico, trabajar en conjunto suele ser mucho más enriquecedor de lo que venden. Recuerdo que cuando estábamos en el proceso de *Quizás* veíamos las formas posibles de iluminar la obra, lo que se necesitaba en ese montaje, y el iluminador me dijo: “Yo te voy a bajar el cielo”. Las luces estaban escondidas en ese basural que aparece allí, entre las botellas, las bolsas, los residuos, donde los personajes se tiraban a hablar. Esta forma de iluminar el teatro viene de la Navidad, que tiene un significado muy importante para mí, las luces de la Navidad, las guirnaldas aparecen en mis obras un poco escondidas dentro de las propias obras. La



SOL PAVÉZ

Navidad fue, en mi niñez, la construcción en conjunto de algo mágico, más allá de las disfuncionalidades de las familias que hemos mencionado, ese carácter festivo, alegre, ese momento mágico de la Navidad me atraviesa hasta hoy.

Munus es mi primera obra publicada en papel por la editorial Peces de papel; *Quizás* se publicó en digital y en inglés. El libro me parece un buen registro de mi trabajo, por esta forma que tengo en la escritura de tratar de correrme de poner los apartes al estilo Escena 1, Escena 2... No tengo nada de eso, vos entrás en la historia; sí hago una descripción de los objetos. Es una obra que tiende a buscar el imaginario del receptor. Estamos ante un nuevo paradigma, que es el de la era digital, que trae también otras formas de lenguaje, pero el teatro persiste. Y el teatro siempre está, permanece esa construcción humana y colectiva. La palabra en el teatro es la que articula este vínculo que ha atravesado el tiempo. También me gustaría armar otro tipo de documentación de las obras que incluyeran fotos, objetos, trailers como el ejemplo que traía antes: esa instancia de los personajes anterior a la obra misma... o posterior. El libro contiene el texto que escribí primeramente y que preexiste a la puesta. En otra obra, *La ilusión*, no ocurrió así porque se trabajó en un caserón, las luces modificaron mucho la escritura primera y la puesta terminó de armar la obra. Más allá de que parezca un cuento por el formato que usé, el proceso de puesta en escena terminó de armar el texto final.

6.

MANUEL SANTOS IÑURRIETA

“ES SUMAMENTE PERTINENTE LA POESÍA EN EL TEATRO Y EL TEATRO EN LA POESÍA”

“La emoción es aquel odio, aquel amor... aquella sangre y aquel sueño... Mirar por la ventana ese tumulto y reconocer a la distancia los cuerpos de los tuyos... El dolor. Los abuelos, los ancestros, las cadenas y la pólvora, los posmodernos y los cachetazos que te pegaría. ¡Despertáte! Alguien se muere sin sentido. Las corridas, los sonetos, los artistas y los presos políticos... y tus ganas de entrar en el olvido, qué vergüenza tu vergüenza... Nosotros igual vamos felices a la escuela. ¡Qué viva lo didáctico del teatro! Nosotros iremos siempre felices a la escuela”.

— *La gracia de tener.*

Soy un actor que escribe. El actor que soy, cuando asumió la idea de trabajar colectivamente y en grupo, comienza a descubrir que hay otros lugares por los cuales transitar e indagar, como la dirección escénica y la escritura. Inicialmente, uno escribe para que se haga en escena, esa es la primera instancia de lo que es uno como dramaturgo. Al comienzo, no me propuse escribir para que fuera leído, sino para que sea actuado, la preocupación tenía que ver con eso. Ahora bien, conforme va avanzando la vida de grupo se empiezan a hacer algún tipo de elecciones colectivas e individuales en torno a lo estilístico y al gusto por determinado tipo de teatro; uno empieza a pensar y a complejizar el trabajo y la escritura misma.

Nos gusta la poesía, en las obras se puede observar que existe poesía y creemos que es sumamente pertinente la poesía en el teatro y el teatro en la poesía. La palabra ocupa un lugar muy importante, pero, en todo caso, la más importante es la palabra con carnadura. ¿Qué quiere decir esto? Que esa composición poética que puede observarse en alguna de las obras que he escrito, que hemos escrito con el grupo El Bachín, se fundamenta en una creencia, en una convicción colectiva, en una experiencia colectiva grupal en relación con el teatro, a la historia y a lo que nos sucede como personas que hacen teatro, como individuos. Por eso, la palabra tiene un lugar central en tanto está cargada de todo eso que somos: personas que viven, que sufren, que sueñan, que ríen; que piensan y toman posición respecto de los acontecimientos de la vida, el mundo, el teatro. Desde ese lugar, la palabra va afilándose, va perfilándose y aparecen unas a la

hora de componer y no otras, de acuerdo con esa motivación, con eso que sentimos y pensamos. Es muy importante la palabra, pero con esta condición: no es la palabra en la soledad del escritorio, de un escritorio limpio (puede darse la palabra y se da ese momento cuando uno se sienta a la máquina a escribir y hay soledad, pero una soledad cargada de papeles, de vida, de todo lo que nos mueve y nos pasa). La escritura no es un castillo de cristal donde hay un técnico, sino, en todo caso, un actor que escribe, apasionado por ese teatro que quiere hacer y va buscando las palabras en ese sentido.

Los procesos han sido distintos con cada una de las obras, hubo momentos en los que el texto estuvo mucho más “dibujado” —porque siempre sufre transformaciones a partir de los ensayos—, pero ha habido procesos donde ya existía una estructura de espectáculo, de obra, y a partir de la puesta en escena se fue terminando de redondear; otras veces nos hemos sentado con el grupo, por ejemplo, con *Fidel-Fidel: conflicto en la prensa* (2015) en el que teníamos un tema, algo de lo que queríamos hablar: “empecemos entonces a tirar ideas y a ver cómo se empieza a escribir”, y en los ensayos se tomaron definiciones claras y concretas y se descubrió cómo era esta historia que queríamos contar. Lógicamente, hay un primer momento en que el texto está concluido, dice la palabra telón en la última página, pero no está terminado de escribir, faltan meses de ensayo en los que se va a ir reescribiendo; la obra va a ir encontrando sus mejores versiones incluso desde las palabras: las mejores palabras para las situaciones que planteamos. Es prueba y

error permanente, de espectáculo a espectáculo; del tablero a la escena y de la escena al tablero, con lo que va sucediendo.

En *Mientras cuido de Carmela* (2013), que tardó en escribirse cuatro años, inicialmente había un monólogo escrito, un monólogo largo, que suponía que era la obra, pero finalmente no lo era, de claro sesgo político, y este era el eje de la pieza. Pero no había obra. A partir del trabajo con ese primer texto, surgen algunas certezas en relación con lo político, ideas, fundamentalmente, pero faltaban todos los riesgos. Tampoco se sabía quién lo decía: entonces aparece ese personaje del monologuista que ha pasado por espectáculos anteriores: *La gracia de tener* (2012) y *Crónicas de un comediante* (2006), es mi payaso de valija, y empecé a pensar la obra desde ahí. La obra necesitaba tensionar el discurso político; para hacerlo hay que pensar en la emoción: ¿Cómo darle carnadura a una rima inteligente? ¿Cómo le damos emoción a eso, por dónde aparece? ¿Cómo se dice? ¿Dónde se ancla? Pienso que se ancla con el otro, en eso que me sucede con el otro; entonces tenía que aparecer el conflicto y así aflora la noción de emoción: la emoción, en este caso, es el vínculo con el otro, en este espectáculo fue una niña. Y de pensar en ese vínculo con el otro, en ese gesto profundamente humano, es que vamos a poder lograr la carnadura de toda esa explicación inteligente arrimada y cargada de ideas: advertir que la declaración política de por sí es un nombre en un papel, no dice nada; pero una declaración, si se quiere política, en un contexto determinado, hacia alguien en particular, ahí empieza a jugar de otra manera el texto, empieza a configurarse la

obra, a partir de eso, de conflictuarla. El texto puede ser muy inteligente, pero ¿qué quiero decir con esto? Hay otro. Pensemos en el otro. El otro es ese público. Entonces a partir de ese tipo de asociaciones empezamos a construir *Mientras cuido de Carmela*. Otro conflicto, *Mariano Moreno y un teatro de operaciones* (2010). Trabajamos a partir del plan de operaciones revolucionarias de Mariano Moreno, un texto histórico. ¿Cómo leer teatralidades en un texto histórico? ¿Qué dificultad presenta? Primero, pensemos en manifestar esa dificultad. Esta obra es, antes que nada, la manifestación de la dificultad de un grupo de teatro que quiere darle carnadura a un texto histórico. ¿Cómo llevarla al teatro?

En *Teruel y la continuidad del sueño* (2009) trabajamos como punto de partida con otro documento histórico, que es el llamamiento que hace Rafael Alberti en 1937 a los poetas y artistas españoles a que envíen sus obras al frente de batalla para defender la República Española. A partir de ahí, comenzamos a pensar textos, personajes, y fuimos asociando y cruzándole la pregunta: ¿qué tiene que ver esto conmigo?, como antes habíamos pensado ¿qué tiene que ver Mariano Moreno con un grupo de teatro independiente que vive en Buenos Aires? De ese interrogante fuimos construyendo el proceso de escritura del espectáculo.

Hay una elección grupal, sujetos que viven en el grupo, que piensan en el teatro y que estamos disparando constantemente interrogantes, y vamos cotejando colectivamente el rumbo teatral que queremos trazarnos y desarrollar. Es interesante pensar el modo

de producción; es distinto producir de manera independiente, parándose en la idea del teatro independiente, en la historia del teatro independiente, en esta forma grupal, cooperativa, a producir teatro de manera oficial o comercial. Hay diferencias objetivas —no menores—, que no tienen que ver con las calidades ni con las cantidades de dinero, sino con el tiempo de maduración de un espectáculo.

Los directores técnicos de cada una de las selecciones de fútbol se quejan permanentemente de que no tienen suficiente tiempo a los jugadores para empezar a construir una asociación colectiva, es decir, un lenguaje de juego común que necesita desarrollarse a través del conocimiento con el otro, y esto en relación con el trabajo colectivo grupal es lo que uno busca a la hora de pensar un teatro de arte, una propuesta singular, como lo podemos hacer desde El Bachín o desde cualquier otro grupo de teatro. ¿Ese lenguaje se va a ver en escena? Pudiera arriesgar que sí, que se ve. Cuando hay actores que se conocen sobre la escena y actores que no se conocen sobre la escena, actores que provienen de escuelas distintas en las que se han formado y trabajan juntos. Incluso podemos detectar esas escuelas de teatro que vemos en escena. Yo puedo decir: “ese actor estudió con Bartís, este con Serrano, aquel en la EMAD, este otro en la UNA”, se puede hacer eso... cuando uno no llega a encontrar ese lenguaje común de actuación porque otras formas de producción tienen otros tiempos de producción, reales, de ensayos. Esta particularidad a nosotros nos interesa sobremanera, el vínculo humano crea una poesía, el conocimiento del otro. Y esto, con

el rigor suficiente para desarrollar el trabajo: no somos amigos para perdonarnos nuestras falencias, sino para ir hacia la honestidad brutal y decirnos todas las cosas que tenemos que trabajar y que es necesario hacerlo en un lapso de tiempo. Es muy inquietante asumir la idea de “vamos a hacer un espectáculo”, “Cuándo”, “No sé”, “¿Cómo que no sabemos cuándo?”; “Bueno, en algún momento, el espectáculo tiene que hacerse”, “Pero cuándo es, yo quiero organizar mi vida”, “No, tu vida es esta”, “Cuándo vamos a estrenar”. “Cuando podamos”... Es difícil, da su recompensa cuando uno está ensayando y produciendo y puede tomarse el tiempo tanto para estar conflictuado y vivir con esto el tiempo que no se resuelve, como también para poder pensar, celebrar poder pensar una escena que no sale, un procedimiento, un personaje que no se encuentra. Todo eso hace crecer la reflexión, el trabajo, al grupo. Y para asociarlo con la literatura, esta manera de trabajar colectiva, también demanda determinados acuerdos que tienen que ver con una visión del mundo, nosotros queremos hacer un teatro de arte y hay un montón de cosas a favor y en contra, como esto, podría suponer alguien: el tiempo, por ejemplo, pero también nos demanda acordar determinadas visiones del mundo y de la profesión. Entonces, a la hora de escribir eso también se traduce en la literatura; si avanzamos o no con determinadas temáticas, como los linchamientos a ladrones que se sucedieron y de los cuales nos sentimos horrorizados y ver cómo se puede trabajar sobre eso. Hay que estar dispuestos a eso y hay que darle una literatura a eso, pero esa literatura tiene que estar ganada por una creen-



MANUEL SANTOS IÑURRIETA



MANUEL SANTOS IÑURRIETA

cia y por un deseo de contar eso porque después, si no, es una cuestión de oficio o de asociar palabras y de hacer desde la oreja algo que suene, que sea grato, pero no se trata únicamente de eso, tiene que haber un convencimiento colectivo, de esa palabra, de ese verso, de esa sentencia. Trabajamos de manera grupal e independiente y sentimos que es un modo de vida y un posicionamiento ideológico, político, filosófico y acordar eso, encontrarnos en el teatro y hacerlo vivir de esa manera, hace que le demos la carnadura de la que hablaba antes.

Soy el que escribe los textos, el que trabaja e intenta asociar palabras y darles sonoridad, el que procura encontrar las palabras de eso que ya existe que es la obra que hacemos con los actores de El Bachín. Y no se trata de un socialismo mal entendido, se trata de un convencimiento de que —yo creo que es así— la literatura está impregnada de la vida y la vida la construyo colectivamente, entonces no puedo negarme a mí mismo ni en la escena ni en la escritura.

No creemos que lo político esté dado por la temática, aunque hemos trabajado con temáticas históricas que se asocian con lo político, pero, repito, no creemos que lo político esté dado por las temáticas y tampoco que el rol del artista es decirle a la gente dónde está el destino de la humanidad.

Pero arriba del escenario no nos negamos a nosotros mismos, quiero decir, que no desaparece nuestra vida arriba del escenario, no tiene que ver con la mascarada; me refiero a que todos tenemos ideas, también nosotros, y pueden estar equivocadas, entonces discutámoslas, pongámoslas en juego, déjenos aprender colectivamente a nutrirnos y poner en juego esto que nosotros creamos. Pero contraria a esa idea un poco noventista de hacer desaparecer la voz del autor, nosotros trabajamos sin ningún tipo de pudor. Hemos partido de líneas investigativas brechtianas en muchos casos, con lo que eso implica: mostrar que se muestra, distanciar, hacer determinados planteos hacia el espectador, todo eso también está dado y juega a la hora de hacer nuestro teatro.

Como somos poetas y nos gusta la poesía, nos enganchamos con Brecht por gusto, por

el puro gusto, nos gustan mucho algunas de las obras que habíamos leído... cuando empezamos a ensayar el primer espectáculo (1999-2000), empezamos a probar —veníamos de una formación stanislavskiana o clásica de la escuela de teatro, que es la que más abunda—, empezamos a hacer pruebas con el lenguaje e imaginar qué podría tener que ver con Brecht, podría haber sido únicamente una pintura en la cara, pensar que el expresionismo era eso, pero, inicialmente, fue por ese gusto por la literatura, por su manera de contar. Conforme avanza la vida grupal, un segundo espectáculo, pensamos en otra obra suya, a trazar líneas de trabajo, y seguimos eligiendo a lo Brecht y a estudiar y a leer todo lo que teníamos a mano, las obras, notas de trabajo, lo que se escribía sobre él. La historia nos jugó trágicamente a nuestro favor, porque los acontecimientos que vivimos desde 2000 hasta el presente hicieron que a la par que estábamos haciendo estas obras tuviéramos que entrar a la vida cívica: fue como el “Despertate...” ese texto que tengo en el imaginario que viene de *El libro de Manuel*, de Cortázar, soñando que se encuentra con unos cubanos vestidos de verde y no se acuerda bien cómo, pero la palabra que le dicen en el sueño es “despertate”. Remite a esas palabras. Lo que vivimos en 2000 nos atravesó para siempre, asumir que la gente joven también se moría —viniendo de la escuela, viniendo del disconfort con nuestros padres, de nuestro cuidado—, ver gente de nuestra edad, joven, muerta en la calle,, eso te cruza para siempre. El año 2001 nos cruzó profundamente en esa etapa de formación, en ese tiempo en el que uno se pregunta qué hace. Recuerdo en el Conservatorio Nacional de

Arte Dramático que estábamos entre *Ya nadie recuerda a Frederic Chopin* y *La Fura dels Baus* que venía por ese entonces a Mar del Plata. ¿Cuál es el buen teatro? ¿La Fura o Tito Cossa? Quizá es un trabajo que uno tiene que ir haciendo de ir encontrando qué es lo que lo representa y que es lo que lo emociona y lo conecta con la vida. Esos acontecimientos históricos hicieron que comenzáramos a producir y a acelerar colectivamente algunos procesos, a ir tomando algunas definiciones. Hicimos experiencias en los MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados), en los MTL (Movimiento Territorial de Liberación) con ese deseo y esa vocación de participar en la vida, la política, la actualidad, de tomar las banderas del teatro independiente desde Leónidas Barletta al que lo hace hoy: todo eso éramos nosotros, esas ganas de identificarnos. Una anécdota que tiene que ver con la necesidad de identificación como generación: ¿Por qué en un momento de mi vida me hice un tatuaje del Che Guevara si mi madre, una señora bien de Mar del Plata, me decía que los tatuajes eran de gente marginal? Está bien lo que decía mi madre, el tatuaje se asociaba a mundos marginales, de marineros, del puerto. Veníamos de los 90 y necesitábamos identificarnos como fuera, aunque sea poniéndonos tinta debajo de la piel, sentir que estábamos conectados con algo, atarnos las consignas al cuerpo. Qué éramos nosotros, cuando el destino lo que nos planteaba era algo bastante gris y sin sentido. Todos teníamos por nuestras familias un estímulo hacia la literatura, eran más bien humanistas y nos volcaban hacia determinados temas y no hacia otros, pero no teníamos militancia partidaria; siempre íbamos a las



MANUEL SANTOS IÑURRIETA

marchas de las madres de Plaza de Mayo, coincidíamos allí. Todo esto se relaciona con el teatro y la literatura; es necesario poder explicar esta vivencia grupal y colectiva y esta pasión por acercarnos a la literatura y a la literatura de las obras. Somos conscientes de que en algunos espectáculos hemos entrado a lugares urticantes respecto a lo político, pero también en relación con teatro que no se debe hacer, que alguien dice que no se debe hacer, a causa de las estéticas o de determinados posicionamientos que, a veces, sabemos que son urticantes.

Venimos de nuestras respectivas ciudades de haber hecho talleres y de la EMAD, coincidimos en el Conservatorio y allí estuvimos un par de años, salimos antes de graduarnos para empezar a trabajar colectivamente. Nos gustaba Brecht. Cuando comenzamos a asociarnos grupalmente, se imponía esta idea: ¿cuándo vamos a hacer una obra de Brecht? (Todavía hoy no la hicimos por el tema del pago de los derechos, dijimos ¡no! —no quiero hablar de los derechos de autor de Bertolt Brecht—), pero para entender a Brecht, ¿qué necesitábamos estudiar? ¡Marxismo! Entonces estudiamos marxismo con un profesor durante dos años de forma regular, porque queríamos entender acabadamente sus planteos; uno lo lee, pero, a veces, no lo entiende del todo: estudiamos marxismo de la misma manera que cuando abordamos otras temáticas de obras, tomamos clases de historia, por ejemplo, además de los talleres que cada uno de los integrantes puede hacer por fuera del grupo y enriquecer su formación, y después eso se comparte y se pone a disposición del otro. Ese es el recorrido.

El núcleo fundador de El Bachín sigue hasta hoy: Julieta Grinspan, Carolina Guevara, Marcos Peruyero y yo, y se han incorporado otros actores y han pasado también incluso antiguos alumnos nuestros. En 2007 hicimos una obra con diecisiete actores, *La comedia mecánica. Teatro épico de estadísticas y comentarios*, y todos eran compañeros que se sumaron de la escuela de teatro, de la UNA, del Conservatorio. Hicimos una experiencia con actores con algún recorrido y otros sin ningún tipo de formación. En cada uno de los espectáculos uno se encuentra con

formaciones distintas, aunque el núcleo de dirección del grupo permanece. Trabajamos lo interdisciplinario directamente para los espectáculos, tenemos músicos amigos que trabajan con nosotros, nos orientan. Julieta Grinspan ha estado haciendo una experiencia desde lo musical, hemos trabajado con artistas plásticos como Ernesto Pereyra, con dibujantes, pintores, con profesores de canto... siempre, a partir del proyecto de espectáculo, intentamos generar un vínculo con otros artistas: escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, que vienen a aportar sus ideas a la experiencia grupal.

A Raúl Serrano lo conocimos en el Centro Cultural de la Cooperación y empezamos con él un trabajo de formación teatral y política colectiva e individualmente; me daba una literatura particular para leer, teóricos del arte, por ejemplo, y fuimos haciendo ese tipo de formación con él, después hicimos juntos una obra. Trabajamos en un proceso de *Don Juan*, de Molière, pero determinadas circunstancias hicieron que ese proyecto no se estrenara. Raúl Serrano es alguien que nos acompaña en los espectáculos, nos da sus devoluciones, sentimos que tiene ese lugar de maestro que acompaña, que alienta, que empuja, es un vínculo muy especial.

Trabajamos para hacer el mejor teatro que podamos, y entrenar, ensayar y estar al tanto de las cuestiones técnicas. Pero ese es mi oficio. Nosotros queremos buscar elementos épicos brechtianos para pensar una épica propia, nacional, latinoamericana. ¿Cuáles son mis símbolos? ¿Dónde me paro yo? ¿La placita de mi barrio quién la hizo? Todo eso me constituye el presente como persona,

necesito saber todo eso, confrontarme, no quiero pasar por la vida como hombre corcho, prefiero equivocarme, decir cosas, pasarme de brutal pero honestamente, porque también tenemos la lucidez para decir “nos equivocamos”.

Acordamos con Jorge Dubatti acerca de la idea del artista iluminado, que ilumina a los otros —a la que él hace una crítica muy fuerte— y leía un texto sobre Barletta del año 50; comparto con él que hoy ese texto nos parece sumamente anacrónico, pero, por un lado, habría que ponerlo en contexto, y, por otro lado, habría que tomar lo mejor de eso; pensemos quién era ese sujeto, qué es lo que hizo, porque matar gente con el diario del lunes es más fácil, y, en todo caso, ¿no hay elementos para rescatar? ¿Por qué acusamos a Barletta desde lo ético o lo moral? Puede ser cierto o no, pero es alguien que se está parando desde la construcción de la vida y del mundo desde un punto de vista moral y ético. ¿Esa discusión hoy no da para que la tengamos con todo lo que nos pasa? ¿No da para que los que hacemos teatro discutamos el rol del artista y qué tipo de espectador estamos construyendo con las obras que hacemos? Hay que salir del lugar de generalizar y de decir que las cosas son de una manera; sigue habiendo gente que cree en Barletta, gente que cree en el No Acting, y entendamos que, detrás de los lenguajes, hay intereses, posiciones y conciencias sobre esas prácticas. No están los buenos y los malos, eso no existe, pero sepamos que a la hora de asumir determinado camino hay intereses específicos. Hablaba hace poco con un director y planteé —quizá como gesto provocador— si era posible hacer un análisis de las

obras desde el punto de vista de clase: ¿es pertinente un análisis de este tipo para pensar el teatro? Es interesante lo que provocó mi planteamiento: ¿estamos hablando de política? ¿Qué pasa?, solo dije la palabra clase... es interesante porque este tipo de reflexión provoca confusión y de esa confusión aparecen respuestas que me siguen llamando la atención. No tengamos miedo a nada, ni prejuicios. El director me respondió que no sabía de qué clase social provenía, que él actuaba para todo el mundo... finalmente dijo: “nosotros hemos actuado para la policía”. Está bien. ¿Cabe la posibilidad de que yo diga “nosotros para la policía no actuamos”? Déjenme decir eso, no para negarte la posibilidad de actuar, sino para decir que yo me paro en otro lado. No es por ser un negador de la posibilidad laboral de nadie, sino porque tengo la creencia de que la policía es parte el aparato represivo del Estado, que nos divide una 9 mm a la cintura, y desde ese punto de vista El Bachín no va a actuar nunca para la policía. Después de las ocho horas de trabajo actúo para todo el mundo, pero ¿para la policía?

Mis obras no están todas publicadas; solo algunas, unas bien y otras no tan bien publicadas. De *Téruel*, por ejemplo, se editó la primera versión antes de ser estrenada, en *Crónicas de un comediante. Téruel y a continuidad del sueño* (2009), y en el proceso de ensayos cambió mucho; el texto publicado no se parece mucho a lo que terminó siendo: entraron y salieron personajes, cambiaron situaciones de manera radical, sucedió de esa manera. Con las otras obras no sucedió esto: *Mariano Moreno...* y *La gracia...* se publicaron

después de estrenadas en *Mariano Moreno y un teatro de operaciones: La gracia de tener* (2012). Con el tiempo uno trabaja más conscientemente con respecto al valor que le da al libro, es un registro testimonial, un pequeño chascarrillo con el que uno se mortifica después de un tiempo. En el libro más reciente (2015) trabajamos en la publicación de las obras *Mientras cuido de Carmela*, que tiene prólogos de Abel Prieto y de Raúl Serrano, y *Fidel-Fidel...* Esta última obra casualmente sucede en la redacción de una radio en Buenos Aires en la noche vieja de 1958, y todos los periodistas toman la radio para cambiar el paradigma del periodismo, una revolución social en un cuarto piso. No se concreta finalmente, no sale de la mejor manera, pero para nosotros fue un gran desafío pensar cómo entraba una figura como Fidel y también cómo hablar del periodismo. No es la biografía de Fidel ni la historia del periodismo, sino la excusa para tensionar y generar algunas preguntas que tienen que ver con la actualidad nacional en relación con la construcción de la subjetividad, de la construcción de la noticia. También tensionar la idea de tiempo-espacio y la continuidad del sueño. ¿Qué es lo moderno y qué es lo contemporáneo? La obra tiene algunos elementos técnicos sonoros que te hacen dar cuenta que va a ser representada en este tiempo, pero el lenguaje te remite a la década del 60. Quise tensionar la sensación, la idea sobre qué es pasado y qué es presente. Y Fidel es una excusa, en un momento de la obra se dice: “Fidel, lo contemporáneo es para siempre / Acumulación primaria agua de vertiente / Eso que late, lo pendiente”. Hay todo un juego con esto, también con la idea

de otro poeta cubano, Silvio Rodríguez, que escribió: “más de un paso siento marchar conmigo”, porque todo lo que se acumula en la historia somos nosotros en presente, y que por ser nosotros en presente, está vivo y es contemporáneo. Es ese cruce, y por eso la idea de Fidel como un disparador, parecería una noticia que uno quisiera transmitir, Fidel –dice algo así como– sonaría distante si fuera un nombre propio, pero resulta que es un modo de levantarse de la silla y salir (y no tiene que ver con la idea de ‘levántate y anda’, sino es una actitud de juego), Fidel aparece en la obra desde un lugar lúdico, poético, inspirador. No es un personaje.

7.

ARIEL FARACE

“VEO LA VIDA COMO ESCENA, TODO ME PARECE DE ORDEN FICCIONAL”

“Cuando atardece y estoy en casa, salgo al balcón.
En el balcón, me agarro la cabeza y miro el cielo.
Me quedo así. Las manos en las sienes mirando el cielo...
Y la veo venir. Con el sol que se aleja. Caminando lento.
Como una gana de llorar.
Una gana de llorar anciana que camina lento.
Que está en el cielo y viene de lejos. Lento.
Que parece que llega... Y no.
Que está a punto... Y no.
“El ojo es un espejo”.
El ojo espeja, me digo.
Y después, medio me río.
Medio me río, respiro, y el sol se va.
Ahí me siento.
O me quedo de pie, como esperando”. — *Constanza muere.*

Soy ante todo un lector. En una suerte de primera *política artística* –si hubiese que pensarlo así– me encuentro en una escena de lectura, en la acción de leer. La creación empieza a operar con la lectura, en la niñez. Y ese primer paso, ese impulso, se mantiene hasta hoy. Tengo la sensación de que lo que hago es leer y que la palabra es importante en lo que hago. Reconozco escenas en el lenguaje y, a la vez, encuentro una suerte de gramática en las escenas, en lo real. Tengo la sensación de que veo teatro en el lenguaje, creo que las palabras en sí mismas cargan una teatralidad, una materialidad que arma escenas. Y entonces también al dirigir, leo: veo la gramática que proponen los cuerpos y los diversos elementos que intervienen en las escenas con toda la complejidad que tiene el teatro, que incorpora los cuerpos, las historias de esos cuerpos, las textualidades que ponen en juego, el espacio, y, sobre todo, la realidad sociohistórica en la que se desarrollan. Y ahí siento que algo se invierte: el teatro se configura en las palabras y la literatura es escrita por los cuerpos.

Mis prácticas en el teatro tienen que ver con mis prácticas de lectura. Escribo a partir de lo que leo –esta es una obviedad, pero me parece importante señalarlo–. Lecturas de poesía y narrativa más que lecturas teatrales. Al leer dramaturgia, pienso más como director, en las posibilidades escénicas que encuentro o no, en qué teatro propone ese lenguaje, siempre cerca de una puesta en escena imaginaria. Como si no pudiera dejar de leer desde mi labor como director teatral.

Empecé a escribir teatro mientras estudiaba actuación. Empecé a vincular la práctica de

la actuación con eso que escribía. A pensar que eso que escribía podía tener una potencia teatral o configuraba una escena posible. Nunca me encontré escribiendo teatro desde una esfera externa de mi trabajo *en el teatro*. Estudié actuación en el estudio de Pompeyo Audivert, que es un gran actor. Él trabaja con la improvisación y con algo que llama “automático”, un lenguaje poético y salvaje, alejado de una representación naturalista o costumbrista, lo que hizo que empezara a ligar esos textos poéticos que escribía en mi casa con lo que podía pasar en el teatro. Porque en la adolescencia mi imaginario teatral tenía más que ver con lo televisivo. No provengo de una familia de artistas y tampoco tenía una gran formación como espectador. Así empecé a vincular prácticas que estaban disociadas, y rápidamente empecé a escribir, dirigir y a formarme en dramaturgia mientras seguía actuando. En el Estudio El Cuervo, con Pompeyo, hicimos *El piquete* (2000) y también actué en otras obras. Ya estaba escribiendo entonces y, a partir del trabajo allí, le llevo a Pompeyo algunas escenas, preguntándole qué le parecían, y con sus modos siempre amables él me decía: “es lo que dice Bacon, tenés una mancha, ahora hay que ver qué aparece ahí, qué se puede desplegar...”. Así se empezó a habilitar en mí una forma de llegar a una escritura teatral poética, asociativa, y no a una escritura representativa o a la idea de una obra como un conglomerado de escenas realistas o costumbristas, sino a la materialidad del lenguaje como potencialidad para que se actúe o se ponga en escena. Con un grupo de compañeros, Luciana Mastromauro, Juan Pablo Piemonte y Carolina Balbi, decidimos hacer una obra (lo que suele pasar en los



ARIEL FARACE

estudios: uno se forma allí dos o tres años, crea vínculos y aparece la necesidad de ampliar un poco el campo de posibilidades de lo aprendido). A partir del trabajo en conjunto, que se llamó *Piara* (2001), estrenamos en la Sala Contemporánea del Centro Cultural Recoleta, que en aquel momento era muy importante en la escena teatral de la ciudad y en la distribución de espacios institucionales para las nuevas generaciones. El Centro Cultural Ricardo Rojas y el Recoleta estaban relacionados con la vanguardia, la ruptura, y eran el lugar de lo nuevo. Era común que uno se inscribiera ahí si buscaba un marco en

alguna institución, cuando se es joven y nadie te conoce. Eran lugares que tenían convocatorias abiertas, con personas que se encargaban muy seriamente de la curaduría de los espacios, trabajaban arduamente.

Esto inició una vorágine de escribir, montar y empezar a estudiar dramaturgia en todos los lugares que pudiera, hasta llegar a la Escuela de Dramaturgia de la EMAD, que cursé en 2005-2006, y que era el único ámbito institucional donde algo de esos saberes podían organizarse. Se trataba de un trabajo sostenido con Mauricio Kartun de dos años de taller, dos veces por semana, en el cual uno profundizaba mucho el trabajo; también Alejandro Tantanian era docente de una materia muy estimulante en esos años. La EMAD, además de ser el único lugar institucional que había para formarse como dramaturgo en el que entraban muy pocas personas que eran seleccionadas cada dos años, generaba una gran responsabilidad, todo eso hacía mayor la seriedad de la formación. Uno salía de la carrera (que no lo es, pero así la llamábamos) percibiéndose como dramaturgo, tenía un título municipal que decía que en el marco de esta ciudad se te reconocía como tal.

Mis lecturas fueron cambiando con el tiempo. De acuerdo con la época, uno va llegando a diferentes lecturas en una suerte de camino personal en el que se va inscribiendo en tal o cual tradición a medida que lee. En un momento fue muy importante la narrativa europea del siglo XX, con momentos dedicados a la literatura argentina también... Hubo un momento en que Clarice Lispector fue clave, un gran descubrimiento; Thomas Bernhard —no tanto su dramaturgia como sus novel-

as—; montones de poetas. Las lecturas van cayendo en lo que uno está haciendo, no son programadas, aunque en algunos casos sí, como fue con *Ulises* de Joyce. Otra zona fundamental de mis lecturas fue cierta escritura rupturista, vanguardista, los modernos, ciertos escritores que llamaría “de su tiempo”, singulares, con cierto pulso o latido particular dentro de su época: Felisberto Hernández, Marosa di Giorgio, Sara Gallardo. No es que ese enamoramiento por determinado escritor cese, sino que la lectura se vuelve más poli-amorosa u orgiástica. Te vinculas con otros autores, descubrís otras posibilidades. Hoy estaría más confuso si tuviese que definir cuáles son mis lecturas. Hubo un tiempo en que la novela decimonónica (Stendhal, Flaubert) me resultó fundamental... Mi educación secundaria fue muy mala y había en mí un afán autodidacta de ir descubriendo todo; estudié Artes y luego Letras en la Universidad de Buenos Aires, pero no las terminé. Coincidían con mi labor artística y ganó la pulseada el teatro, empecé a no tener demasiado sentido concluir los estudios, tener un título... Mi deseo estaba puesto en continuar con lo que estaba haciendo en el teatro. Creo que haber pasado por la carrera de Letras fue muy importante. Recuerdo, por ejemplo, cuando cursé Literatura del siglo XX, a cargo de Daniel Link, que fue una suerte de explosión por la cantidad de textos y formas de leer que aparecieron delante de mí..

Hay lecturas que tienen que ver con cada proceso creativo en particular. De acuerdo con lo que estoy escribiendo, trato de leer o acercarme a cosas que intuitivamente o de manera más racional tengan que ver con lo

que estoy investigando. Por ejemplo, había leído *La Odisea*, me entusiasmé, y entonces llegué a *Ulises* de Joyce. El proceso de *Ulises no sabe contar* (2011) fue muy largo, pasaron muchas cosas y la obra terminó arribando al teatro oficial. Fue mi primera experiencia en este circuito. La llevamos adelante con la compañía Vilma Diamante, con quienes habíamos estrenado *Luisa se estrella contra su casa* (2009). Hubo una continuidad entre ambas obras que nos hizo pasar por muchas pruebas diferentes. Recuerdo la fascinación por la lectura de la novela, por la dificultad que nos proponía, también por lo que la novela hacía con la literatura. Había algo de lo que queríamos que tenía que ver con el deseo de hacer cosas nuevas. Hacer cosas nuevas en el sentido en el que lo hacía la novela, usar herramientas de la literatura para hacer algo diferente o para contar algo infrecuente. Me parecía interesante llevar eso al teatro, porque mi experiencia en la EMAD tenía que ver con que, muchas veces, mis textos eran cuestionados porque no se terminaban de ceñir a la estructura o las necesidades de la literatura dramática clásica. Entonces sentía empatía por aquellos textos que no terminaban de insertarse en su género o que intentaban forzar sus límites, y ahí apareció la idea bastante ambiciosa, impertinente, de trabajar a partir de *Ulises*. Apareció el título *Ulises no sabe contar*. Era un doble sentido: originalmente Ulises iba a ser un matemático (después esto se abandonó), pero también la obra iba a tener que ver con la incapacidad de narrar algunas experiencias, con el paso del tiempo y cómo dar cuenta de lo que sentimos sobre el pasado, queríamos armar una obra con eso. Alguien intenta

contar su vida y se da cuenta de que no puede hacerlo, que ese relato es necesariamente fragmentado, imparcial, colectivo, disperso, que solo puede contarlos con los que están a su lado. Que dónde se cuenta lo propio es en lo vincular más que en el intento de decir: “Yo soy Ulises, vuelvo a Ítaca después de veinte años”, o lo que fuere, como si eso significase algo... Mientras leía, el campo de interés se amplió enormemente no solo por la frondosidad de la novela, sino por la larga historia que existía entre esa creación y tantas anteriores. La creación es una conversación, uno se acompaña de una serie de lecturas y se inserta o no en una conversación que viene de lejos. En el caso de *Ulises* se trataba de una especie de volcán, de cúspide: era un diálogo muy muy largo, en el que se había dicho, escrito y hecho de todo. La búsqueda del modo de decir algo en medio de esa conversación habilitó una cantidad grande de lecturas: Robert Walser, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud... el texto está lleno de citas de otros autores y la obra acabó siendo una especie de filtro de pruebas y de lecturas enorme porque hacer la novela de Joyce en teatro no tenía mayor sentido para nosotros. No tiene sentido una transposición genérica de la novela. No se trataba de generar un vínculo tenso y claro con el germen, sino de anunciar que lo estábamos leyendo. Contar que nos fuimos del Congo a Villa Tesei, que estuvimos ahí. Para mí eso era la lectura: visitar, estar en un lugar. Siento que en la lectura me pasa algo muy similar de lo que quisiera que me pasara como espectador en el teatro, algo que tiene que ver con que la realidad se modifica y el tiempo se expande, se complejiza. Entiendo

que estoy acá, pero estoy completamente inmerso en el imaginario que la palabra me propone. Aunque estoy sentado en el sillón, puedo estar en el bar con Bloom comiendo hígado con cebolla. Y eso tiene más relevancia, más capacidad de constituirse como realidad que yo sentado donde fuera leyendo ese texto. Esa doble *realidad*, esa expansión o creación del presente que tiene la lectura —no solo por lo que narra, sino por el ritmo, por el modo en que la palabra tensa el tiempo u organiza nuestra respiración, nuestro aliento en ese rato en el que leemos—, creo que es lo que el teatro hace o me interesa que haga. Veo la vida como escena, todo me parece de orden ficcional. Esa situación en la que la lectura convive con la historia: vuelvo del libro a la realidad modificado y, a pesar de que el tiempo aparentemente se detuvo, vuelvo a él emocionado, excitado, triste o muerto de risa. Como espectador me gusta eso, siento algo similar: estoy acá, ahora, entiendo que afuera están destruyendo nuestro país, pero, a la vez, puedo reírme con lo que el actor está produciendo; entiendo y acompaño lo que se narra. Esa operación, la capacidad de modificar lo real que tiene la palabra, opera también en el teatro de manera mucho más compleja y particular. En ese sentido vinculo la palabra al teatro. Y también mi posición como lector y como artista.

Nunca el texto está terminado cuando empiezo un proceso. En *Luisa se estrella contra su casa* (2009) y *Constanza muere* (2015) había una intuición: trabajar con determinadas personas, ideas sueltas sobre cierto personaje... En el caso de *Luisa*... creo que ya estaba el título, en *Constanza*... se fue encontrando en el pro-

ceso. El trabajo consiste en compartir con los actores escritos dispersos, que no tienen un orden de antemano; puede haber intuiciones sobre tal o cual escena que podría formar parte de la obra, pero básicamente son textos sueltos: materia prima que vamos probando y voy escribiendo mientras se suceden los ensayos. Esto genera una doble instancia de escritura que tiene que ver con escribir la puesta en escena y el texto a la vez, pero pensándolos como entes autónomos. Puesta y texto nacen y van creciendo juntos, pero como dos materiales diferentes. Por lo general, comparto mis inquietudes del momento, mis intenciones para con esa obra y para lo que está pasando o leo que está pasando a mi alrededor: el campo teatral, el campo cultural, el “perfume” de la época, converso sobre eso con las personas que elegí para compartir esa creación. En estas dos obras fueron procesos largos, de año y medio o dos años, ambas tuvieron una instancia primaria más breve, de *work in progress* que sirvió para confirmar que esas personas queríamos emparentarnos y trabajar en profundidad.

Nada es temático. No pienso en temas. En el momento en que aparece un tema, es todo más fácil cuando uno tiene la voluntad directa de insertarse en una conversación sobre un tema. Tengo la sensación de que no es propio del arte “decir algo” sobre un tema, sino, en todo caso, “ampliar la mirada”, poner en duda. Un tema me circunscribe a dar una opinión, pero a quién le importa lo que yo opine sobre algo. ¿Por qué arrogarme la importancia de creer que a alguien le va a importar mi opinión? Siempre hay temas que se van hilvanando y descubriendo a medida

que las obras se desarrollan. En *Luisa...* podría ser la relación entre realidad y ficción en nuestras vidas; al inicio me interesaba por qué nadie pronunciaba determinadas palabras en las obras: Cristina, Coca Cola, esas cosas del plano real que no se solían mencionar. Me interesaban esas preguntas: ¿qué siento que está pasando? y ¿qué siento me está pasando a mí? Estas cuestiones están relacionadas y son mi campo de trabajo. El tema del vínculo entre realidad y ficción lo descubrí después. En los inicios del proceso lo que sabía era que mi abuelo se había muerto y que yo pasaba bastante tiempo imaginándolo. En esa situación pasaba algo bastante parecido a la experiencia de la lectura: volvía modificado de esas visiones. Las imágenes de esa pena por la muerte de alguien cambiaban mi cotidiano. Volvía más triste o contento. A través de esa percepción de la operación de lo imaginario sobre lo real se fue llegando a la obra. En *Constanza...* fuimos descubriendo que la muerte nos rondaba... había un aire, la percepción de que muchas cosas que se estaban terminando: había un proceso histórico-social que estaba terminando y que vimos morir, que hoy vemos todos los días que acabó, sentíamos un aire de muerte dando vueltas. Empezamos a reflexionar sobre qué sería la muerte y llegamos a aquello que terminó siendo el corazón del trabajo, el latido oculto de la obra: una idea que no se ve (una vez más la realidad y la ficción, la muerte propia es una ficción, ya que nadie puede contar su muerte sino como potencial o imaginaria), pero que organiza y da vida a la obra. Sobre eso hacemos teatro, teatro en el sentido de trabajar con la materialidad de los elementos que intervienen en escena y

de dar una respuesta a lo que está pasando, entrar o salir de tal tradición, descorrerse, responder. Es una conversación, una obra le responde a otra. Ahora lo siento menos, pero *Luisa*... era una respuesta a un montón de obras y creadores, me preguntaba ¿por qué nadie habla de estética y todos hablan de plata, de sostenimiento económico, de trabajo y de subsidios? La obra era una respuesta a este tipo de cuestiones: trabajemos con basura y mostremos qué se puede hacer. Salí a buscar cartones, a cartonear, y en esa tarea estaba la dinámica de la creación y la respuesta: la dinámica que proponía el material, eso, en todo caso, podría ser “el tema” de una creación). Todo eso es escribir. Ir a buscar los cartones, ir a pegarlos, todo es escribir. Como es escribir ir a un concierto o ver una película o leer una novela o estar permeable a lo que sucede en el mundo.

Los personajes son ideas. No creo en un personaje como una réplica de lo viviente o una constitución psicológica, ubicable, o que *represente* a no sé cuántos entes similares que existen en lo real... Son ideas o despliegues poéticos. En *Constanza muere* el ejemplo de la música es el más palpable por su radicalidad: un personaje es La Música. ¿Qué se puede entender por eso? Para nosotros era literal porque trabajábamos con una música que lo que hacía era música, entonces ¿cómo la voy a llamar?, ¿la niña de los cabellos de oro? Era la música, y después empiezo a pensar: ¿qué hace eso ahí?, ¿qué *es* Flor tocando el piano?, ¿por qué le digo que entre rápido o despacio o que salga desde detrás del piano? Son preguntas sobre lo que acontece. No responde a un plan previo. Pienso que tiene

que tener que entrar rápido porque posee una corporalidad, una manera de ser, que no sé por qué me hace imaginar que si entra rápido, es mejor. Y después entra rápido y uno se empieza a preguntar: ¿eso qué es?, ¿eso qué es? Y se responde. De la misma manera, Constanza no era vieja. Constanza me gustaba porque suena a constancia, además, porque venía de la novela de Cervantes, *La ilustre fregona*, que habíamos leído y empezado a partir de esa lectura todo el trabajo. La novela es muy muy misógina. Constanza no hablaba en la novela y necesitábamos hacerla hablar; partimos de esa idea: hagámosla hablar. Después, mantuvimos la idea de la constancia y la idea de la muerte, que andaban dando vueltas, todo me resonaba. Los personajes son ideas o quizá algo más esquemático: es ella haciendo eso de esa manera, la muerte haciendo de burro... Tal vez la obra extremó algo que ya estaba en Odex (el personaje de *Luisa se es-trella contra su casa*), que estaba en la superficie de ese personaje. Luisa habla con lo que no existe o ella le da vida: todos le damos vida a las cosas y de eso se trata estar viviendo... Pero cuando se nombra todo, se rompe un poco, lo que se puede explicar está al borde de ser un parásito.

La escena comienza a armar sus leyes, su gramática que empieza a derramar, a pedir... esas leyes se empiezan a expresar. Si ella (el personaje La música) siempre entra de tal modo, uno como espectador lo acepta y comienza a preguntar y a intentar responderse por qué entra a escena de determinada manera. Hasta que arribe a una respuesta que realmente nos convenza, que sea inex-

orable y que signifique, pasa tiempo. Y una vez que aparece, ya está: el verosímil está armado. En realidad, la tarea es preguntarle a lo que pasa: ¿qué sos?, ¿qué es esto? o ¿qué posibilidad de interpretación tiene?, más que inventar una escena que justifique un significado previo.

La muerte-burro en escena contiene un montón de lecturas y trabajo, que quedaron contenidos en esa imagen. Lo que yo leía sobre *La ilustre fregona* era muy diferente a la lectura de la novela misma —eran como dos idiomas diferentes—. Se hablaba de una escena muy graciosa con un burro, en la que se lo apuesta por partes. A mí la escena no me causó ninguna gracia, pero ahí estaba el burro con todo el aparato crítico que señalaba que era importante. Siempre estuvo el burro, antes que la muerte, desde el primer momento; le dije a Analía Couceyro, la protagonista: “Estás vos en un establo con un burro de verdad, hay que llevar a la sala Luisa Vehil del Teatro Cervantes heno y un burro”. “No te van a dejar”, me decía ella. En el inicio había tomado estas dos decisiones: el personaje de Cervantes iba a hablar y el burro estaba en escena... eran los residuos de lectura de la novela. Después, se prefirió que lo haga un actor y se encontró el vínculo para ella: el burro representaba la muerte porque cuando imaginó por primera vez la muerte siendo niña, lo que vio fue un burro. La idea que latía detrás de la obra era que la muerte propia no existe; la muerte propia existe solo en tanto imaginación, no vamos a poder dar cuenta de nuestra propia muerte. Esa paradoja: hay algo que es real, pero que solo existe en la imaginación, ese doble juego de

la muerte, hacía que cada uno construyera una muerte imaginaria, y la construye de acuerdo con aquello que vivió. Por ejemplo, para mí la muerte es un accidente. El imaginario de la muerte en un hospital me resulta ajeno, me angustia, me confunde. La primera muerte con la que tuve contacto fue por un accidente automovilístico inesperado en el que murió una persona y eso produjo un montón de cosas, no solo en mí. En el caso de Constanza, está ligada a un burro porque tuvo un conocimiento, una percepción de la muerte asociada a este animal. Una vez que armamos ese imaginario, este nos acompaña toda la vida, en Constanza, la muerte es un burro: un animal de carga, torpe, sin belleza ni grandiosidad. Esto tuvo que ver también con un interés por tratar el tema de la muerte e intentar des-solemnizarla, intentar decir algo sobre algo de lo que es muy difícil hablar. El burro aparecía como una imagen tan disparatada y tan inusual que podía hacer que dijéramos algo, justamente por resultar tan extraña.

Las obras tienen una especie de motor que es el que termina organizando las leyes de lo que está en escena. En *Luisa...* la relación entre realidad y ficción. En *Constanza...* la idea de la muerte como ficción propia. Como la escena iba a tener lugar el día que Constanza muere, nos deprimía pensar que la muerte tuviera una representación y la vida no, entonces ahí apareció la idea de que la vida era esa suerte de música que está allí sonando constantemente y que ese día la muerte no venía sola, no era la compañía de siempre, sino que venía acompañada de la vida, como si en un punto una no pudiera existir sin la otra. Ahora sí



ARIEL FARACE



ARIEL FARACE

tenían que estar juntas porque Constanza iba a morir. Eso despertaba una serie de ejercicios lúdicos, que se podían percibir de forma muy rara, pero también a la manera de un dibujo animado de *Cartoon Network*. La Música levantaba la mano y ese gesto impedía que la guadaña cayera sobre Constanza. Está todo justificado: uno trabaja muy libremente hasta que en esa propia libertad encuentra las reglas que organizan los vínculos entre las personas y los significados que se ponen en juego. Qué somos. Qué estamos haciendo. Dónde lo vamos a hacer. Por eso los procesos son largos. Todo eso es escribir y todo eso es armar la dramaturgia de la obra.

No hay un interés especial en la manera en que observo el mundo de las mujeres o de lo femenino, pero sí es un hecho que me crié entre mujeres y que de alguna manera —lo pienso hace poco, no lo pensaba antes— las mujeres son el lenguaje para mí. Tengo más asociado el hablar, el comunicarse, la expresión, a las mujeres. Aprendí todo de las mujeres, me crié con mujeres. A las que vi llevar adelante el mundo fue a las mujeres. Puede que obedezca a eso la reiteración de personajes femeninos. No es intencional.

Galope en niebla (2009) fue una obra que me comisionó la Comedia de la Provincia de Buenos Aires para el ciclo El Teatro y la Historia. Cada autor debía trabajar con un hecho histórico que a la Comedia le interesaba que desplegáramos dramáticamente. A mí me asignaron la derrota de Juan Manuel de Rosas tras la batalla de Caseros. Era obligatorio que creáramos varios personajes, pero cuando empiezo a investigar

sobre Rosas, mi idea tiene que ver más con un monólogo, amén de que siento que el teatro tiene una incapacidad para retratar los hechos históricos; no me podía imaginar un teatro que repusiera una situación donde “Vos sos Manuelita”, “Yo soy Rosas”, “Él es el embajador inglés, Gore”. Se trate o no de una incapacidad personal, me preguntaba: ¿para qué voy a hacer esto? Lo que tuve fue una empatía con la idea de que alguien cae, alguien con ese nivel de poder perdiendo todo el poder... Se me aparecía la atribulada conciencia de Rosas y esa escena de la caída volviendo a repetirse ante él, exiliado en Inglaterra. Preferí meterme en eso y ahí pude hacer la trampa del monólogo que formalmente aparece como algo que me interesa un montón: la convivencia de él como pensamiento (una serie de líneas de texto que serían lo que Rosas pensaba, lo que se decía en soledad), lo que efectivamente decía en la escena que imaginaba, junto a los otros personajes que dicen el texto en otro tabulado. “Manuelita dice”, “Gore dice”. Teatralmente parecía mal escrito (Tal personaje “dice”), pero es una trampa que permite que la obra pueda ser concebida para tres personajes y también que en ese “Dice” hay alguien que está organizando el discurso y que es Rosas: el personaje Rosas dice “Manuelita dice”, “Gore dice”. Esta estrategia de enunciación tuvo que ver con eso. *Luisa se estrella contra su casa* y *Constanza muere* son bastante parecidas en cuanto al vínculo que establecen con la puesta en escena, además de estar cerca de lo que sería un monólogo.

Una línea y muchos puntos (2015) formó parte del ciclo *El borde de sí mismo: ensayos entre el teatro y*

las artes visuales en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. La idea de ensayo era importante para los curadores, Alejandro Tantanian y Javier Villa, desde el vamos. Allí trabajamos la identidad como un ensayo. ¿Qué sería lo que nos constituye en una identidad? Todos esos y esas que soy, que somos; la idea de que la identidad es un ensayo, algo que uno va ensayando, no como un tronco echando raíces a la tierra y fijo, sino algo que crece y se derrumba, que adopta muchas formas. La idea de borde la trabajamos al convocar a la actriz y bióloga platense Amelia Pena, a una bailarina o intérprete del movimiento, Verónica Jordán, todas personas que están en el borde de un rol u oficio. También estaba Julián Cabrera, un actor que era una suerte de protagonista, también en el intento de trabajar con un varón, porque tengo una especie de deuda con los personajes masculinos en términos de montaje, cómo trabajar esa entidad. Además, participaron la música Valeria Martinelli y el músico Valentín Pelisch, con quien había trabajado antes en *Plural* (2015). Entonces, en *Una línea y muchos puntos* trabajamos con los músicos la idea de composición de esos eventos. Esta experiencia la puedo pensar como un manera de ensayar otra forma de trabajar, como si el permiso que te da su carácter liminal lo hace a uno confiar en lo que sabe e ir a una zona más simple, de probar algo muy concreto, lo que sería ir a ensayar, pero con público mirando.

En *Plural. Una multitud desconcertada*, que interpretó el Nonsense Ensemble Vocal de Solistas, nos invitaron con Valentín Pelisch a trabajar en residencia con el ensamble y a mostrar rápidamente después de dos días de

trabajo en la capilla del Oratorio del Espacio Unzué de Mar del Plata. Fue muy enriquecedor el trabajo que hicimos de pensar en cómo montar esas composiciones musicales, momentos que tenían una carga más visual que otros, pero todos apoyados en la música. Intentamos que el ensamble actuará en algunos casos y utilizará los espacios del lugar: el altar, los confesionarios, dos altares menores, las puertas y una suerte de púlpito. Esta fue una forma de trabajar diferente para mí, con materiales externos a partir de las cosas que me proponía Valentín y que íbamos encontrando en esa deriva. Debía organizar una dramaturgia que fuera en busca de una efectividad. Con los músicos es más simple el despliegue de una técnica; ellos arman algo muy poderoso y que como director se te va totalmente de las manos, no tiene que ver con el trabajo que uno puede desarrollar con un actor. Incluso dramáticamente me fue muy útil, fue como desplegar piezas sobre el tablero. Participó también Lucas Urdapilleta, que tocó el armonio del oratorio.

Pienso las obras como música, pienso rítmicamente qué pasa, si se empieza abajo, si se empieza arriba, si es una obra donde el volumen va a ir subiendo. Pienso en términos compositivos —tanto visuales como sonoros—, más que en el sentido... como si dijera: “si estuvieron mucho en el piso, ahora tienen que estar de pie porque se arma un equilibrio y es el que estoy buscando, o al revés: va a ser todo el piso en busca de mostrar que no están de pie”. Es algo más compositivo, como si planteara hacer la transcripción dramática de una obra de Mark Rothko.

El mejor registro de mi trabajo es el relato coral, la experiencia que dejan los otros, lo que la gente dice. Ningún registro material. Creo que el registro más vivo del carácter efímero e inapresable de lo que pasa cuando uno va al teatro está en los que estuvieron ahí, como cualquier hecho o vivencia compartida, aquello que podemos contar porque lo vivimos, lo compartimos. Ahí se organiza el registro. Un video, una foto son algo utilitario. En términos de registro real –en el sentido de que uno pueda llegar y eso continúe existiendo– es mientras los otros pueden dar cuenta de eso: de eso que percibieron ahí. “Lo que a mí más” repone esas experiencias, es escuchar a los otros hablar de ellas: la conversación completa (a mí me hizo llorar, a mí me causó gracia, etc), el “yo estuve ahí”. Ese es el registro para el teatro.

Creé *Libros Drama* porque me interesa mucho el mundo de los libros, me interesó siempre, soy muy de ir a las librerías, de estar atento a las novedades, a lo que distingue a las editoriales: ideología, decisiones estéticas; leo el campo editorial en ese sentido. También porque quedé bastante libre y agotado después de *Ulises no sabe contar* y en ese año, 2012, tenía tiempo y ganas de hacer algo diferente; arrastraba este deseo desde la adolescencia, ya había hecho unos prototipos. La editorial es la obra que hice ese año, la pienso como obra, como creación artística más que como sello. Tuve el tino de decir “voy a invertir esta plata en hacer esto” y lo hice. Por otra parte, había una necesidad concreta –por mi tarea como docente– de dar visibilidad a una gran variedad de poéticas que estaban circulando y no se publicaban. Al mismo tiempo, había una

cantidad de poéticas desarrollándose en escena que tampoco tenían notoriedad. Si bien acá tenemos un campo editorial teatral muy grande en relación con Latinoamérica, estaba muy cubierto por la academia o por la dramaturgia de autores consagrados, por la compilación de autores que han tenido un largo recorrido y se supone que van a tener lectores. Todo esto convivía con la idea que tenía de que estos últimos libros no tienen casi lectores. Siento que son libros que no terminan de tener una identidad. No eran libros que a mí me daban ganas de ir a comprar, ninguna de las colecciones de teatro establecidas. También son libros caros. No terminaban de tener para mí una relación con el teatro, como si fueran de otra época.

Me parecía que, efectivamente, sí existía un público que iba a ver esas obras o poéticas no del todo visibles, un público entusiasta, de estudiantes, gente activa, casi militante del teatro independiente, iba a tener interés de leer (porque esas obras en realidad lo modificaban, lo apasionaban, le interesaban) los textos de las obras si estaban disponibles en el teatro o en otro lugar. Ahí es cuando nace, precisamente, la idea de hacer libros que nieguen el carácter de antología, en los que siempre es más grande el título de la obra que el nombre del autor (no se está “vendiendo” el autor); que sean absolutamente maleables; casi fotocopias, sin ningún ánimo de exaltación o de calidad, sino que ligen más con las editoriales independientes de poesía, que tienen una gran tradición en Argentina. De hecho, en otras épocas hubo libritos de teatro así; si uno va a la librería Fray Mocho, encuentra montones. Es decir, que también en otro tiempo se dio la necesidad de poner

en circulación algunos textos de manera económica y casi como si fuera un programa de mano que lo incorporara. Y también atentar contra la diferencia generacional, la idea de trayectoria como calidad, sino poner a dialogar a las obras sin más y no a los autores (Santiago Loza, Alejandro Tantanian, María Ibarra, Giuliana Kiersz, casi a la misma vez); que convivan las obras. Poner a dialogar a las obras por fuera de las legitimaciones del mercado y su inconstancia con un formato ágil, “joven”, artesanal. Son tiradas cortas de ciento cincuenta ejemplares que se reimprimen cuando se agotan. Algunos de los títulos van por su sexta edición. Los libros de *Libros Drama* no se presentan y aparecieron “secretamente” en los teatros donde se venden. La idea inicial fue que no se supiera mucho quiénes estábamos detrás de eso. Yo también quería que se pudiera leer mi trabajo y no tenía ninguna puerta que me apasionara tocar, no había formato para que eso circulara, entonces me daba ganas de crearlo. Después del título veinticinco, vamos a publicar un libro de Gertrude Stein sobre obras de teatro, que ahora estamos traduciendo.

STAFF

AÑO XIV – #34 / AGOSTO 2018

EDITOR RESPONSABLE

Marcelo Allasino

DIRECTOR PERIODÍSTICO

Carlos Pacheco

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

David Jacobs

CORRECCIÓN

Laura Occhiuzzi

PRODUCCIÓN EDITORIAL

Graciela Holfeltz, Germán Frers

DISEÑO DE MAQUETA

Leonor Barreiro, Cecilia Kröpfl

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Jorge Barnes

ILUSTRACIÓN DE TAPA

Jimena Toledo

FOTOS RETRATOS

Catalina Bartolome.

REDACCIÓN

Avda. Santa Fe 1235 – piso 1
(1059) Ciudad de Buenos Aires
República Argentina
(54 11) 5815-6661 interno 100-103
editorial@inteatro.gob.ar

IMPRESIÓN

Impresión a cargo de EUDEBA

