



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 19 - Instituto Nacional del Teatro - ABRIL 2010



INDICE

- | | | |
|-----------|-------------|---|
| 1 | <i>p/ 4</i> | ABELARDO CASTILLO
El teatro como impulso
<i>- por Federico Irazábal</i> |
| 2 | <i>p/11</i> | Conversación sobre
las narrativas del teatro
<i>- por Alejandro Finzi</i> |
| 3 | <i>p/17</i> | Literatura / Teatro: la deslimitación de las
fronteras genéricas en el campo teatral argentino
<i>- por Gabriel Fernández Chapo</i> |
| 4 | <i>p/24</i> | MARTÍN FLORES CÁRDENAS
En torno a Raymond Carver
<i>- por David Jacobs</i> |
| 5 | <i>p/31</i> | Continuidad entre Teatro y Narrativa
(Apuntes sobre algo que trasciende)
<i>- por Ana G. Yukelson</i> |
| 6 | <i>p/34</i> | Versión y adaptación teatral:
de la narrativa a la dramaturgia
<i>- por Ignacio Apolo</i> |
| 7 | <i>p/40</i> | ROMINA PAULA
El coloquio de las perras
<i>- por Susana Villalba</i> |
| 8 | <i>p/46</i> | Jorge Accame:
intratextualidad, multiperspectivismo
y complementariedad entre narrativa y teatro
<i>- por Jorge Dubatti</i> |
| 9 | <i>p/51</i> | Arte eterno de hacer Comedias
<i>- por Patricia Suárez</i> |
| 10 | <i>p/58</i> | CLAUDIA PIÑEIRO
Vengo a contarte una historia
<i>- por Edith Scher</i> |

AUTORIDADES NACIONALES

Presidenta de la Nación

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

Vicepresidente de la Nación

Ing. Julio César Cleto Cobos

Secretario de Cultura

Sr. Jorge Coscia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Miguel Palma

Representante de la Secretaría

de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:

Rodolfo Pacheco (Noroeste), Armando Dieringer (Noroeste), Miguel Palma (Centro-Litoral), Oscar Rekovski (Centro), Ana Lía Martín de Fuenzalida (Nuevo Cuyo),

Maximiliano Altieri (Patagonia)

Representantes de Quehacer Teatral Nacional:

Mónica Leal, Alicia Tealdi,

Marcelo Lacerna, Claudio Pansera

AÑO V – Nº 19 / ABRIL 2010 CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable

Raúl Brambilla

Director Periodístico

Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción

David Jacobs

Edición

Graciela Holfeltz

Producción Editorial

Raquel Weksler

Diseño y Diagramación

Jorge Barnes - PIXELIA

Fotografías

Magdalena Viggiani, Teatro Nac. Cervantes,

Complejo Teatral de Buenos Aires,

Simkin-Franco, Pintos-Gamboa

Ilustración de Tapa

Oscar "Grillo" Ortiz

Distribución

Teresa Calero

Colaboran en este Número

Ignacio Apolo, Jorge Dubatti,

Gabriel Fernández Chapo, Alejandro Finzi,

Federico Irazábal, Ana G. Yukelson,

Edith Scher, Susana Villalba, Patricia Suárez

Redacción

Avda. Santa Fe 1235 piso 7

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

Impresión

Cuatro Colores S.A.

Santa Elena 944

(C1278ACN) CABA

Tel. 4301-1479

Del vasto universo de la literatura, los lenguajes de la escritura dramática y de la narrativa son sin duda los más transitados. Indagar en sus continuidades, fricciones y, tratar de develar si existen fronteras que los separan, fue la intención de esta nueva publicación de **Cuadernos de Picadero**. Al mismo tiempo, intentar dar cuenta de los mecanismos utilizados por sus creadores, fue de vital importancia para tratar de comprender como dialogan, se superponen o marginan entre sí estos dos universos.

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

El teatro como impulso

Por Federico Irazábal

Que el nombre de Abelardo Castillo integra la nómina de los escritores argentinos de mayor trascendencia es una verdad que nadie cuestiona. Y su marca en el mundo literario es tal que ha impactado negativamente en lo que hace a su presencia en el universo teatral. Cuando pensamos en él nos remitimos a **Cuentos crueles, Los mundos reales, El que tiene sed, La casa de ceniza o El evangelio según Van Hutten**. O recordamos sus publicaciones en *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro* y *El ornitorrinco*, donde marcó una línea de pensamiento en torno a la literatura.

Pero si nos circunscribimos a su obra dramática, asoma con fuerza *Israfel* en aquella hoy mítica versión de Inés Ledesma y Alfredo Alcón en el rol protagónico, interpretando distintos momentos de la vida del escritor Edgar Allan Poe, una de las grandes pasiones de Castillo. Pero no deberíamos olvidar **El señor Brecht en el Salón Dorado**, obra escrita para participar de un festival en homenaje a Bertolt Brecht y Kurt Weill que se hizo en plena dictadura y que tuvo una única representación, teniendo que esperar hasta el año 1983 para volver a ser representada en el marco de Teatro Abierto, con dirección de Raúl Serrano.

Para esta conversación Castillo nos recibió en el living de su casa y se prestó a lo que fue su primera charla de teatro. "Nunca quise hablar sobre teatro y es de hecho la primera vez que lo hago" dijo, al tiempo que argumentaba con un sentimiento de inseguridad en relación al tema. "La literatura es algo que forma parte de mi vida cotidiana y sobre lo que reflexiono permanentemente. En teatro no siento la misma

seguridad. A tal punto, que jamás en la vida he leído un libro teórico sobre teatro".

En esta larga entrevista Castillo mira de cerca su propio trabajo en la literatura dramática, al tiempo que camina de la mano de diferentes escritores que han trabajado previamente sobre el tema y que son citados aquí como forma de reforzar sus propios argumentos. "El teatro en mí se da como impulso", confiesa al inicio de la conversación para, inmediatamente, acompañar la afirmación con una anécdota personal: "recuerdo que cierta noche estaba escribiendo algo y decidí ir a darme un baño. Puse a cargar la bañera y, mientras estaba allí esperando, de pronto, me surgió un argumento que sabía que era teatral. Fui corriendo al estudio y empecé a bosquejar la obra a lápiz. Luego pasé a la máquina; hasta que, al tiempo, me encontré con que toda mi casa estaba inundada, pero yo ya tenía una obra de teatro en la que ponerme a trabajar"

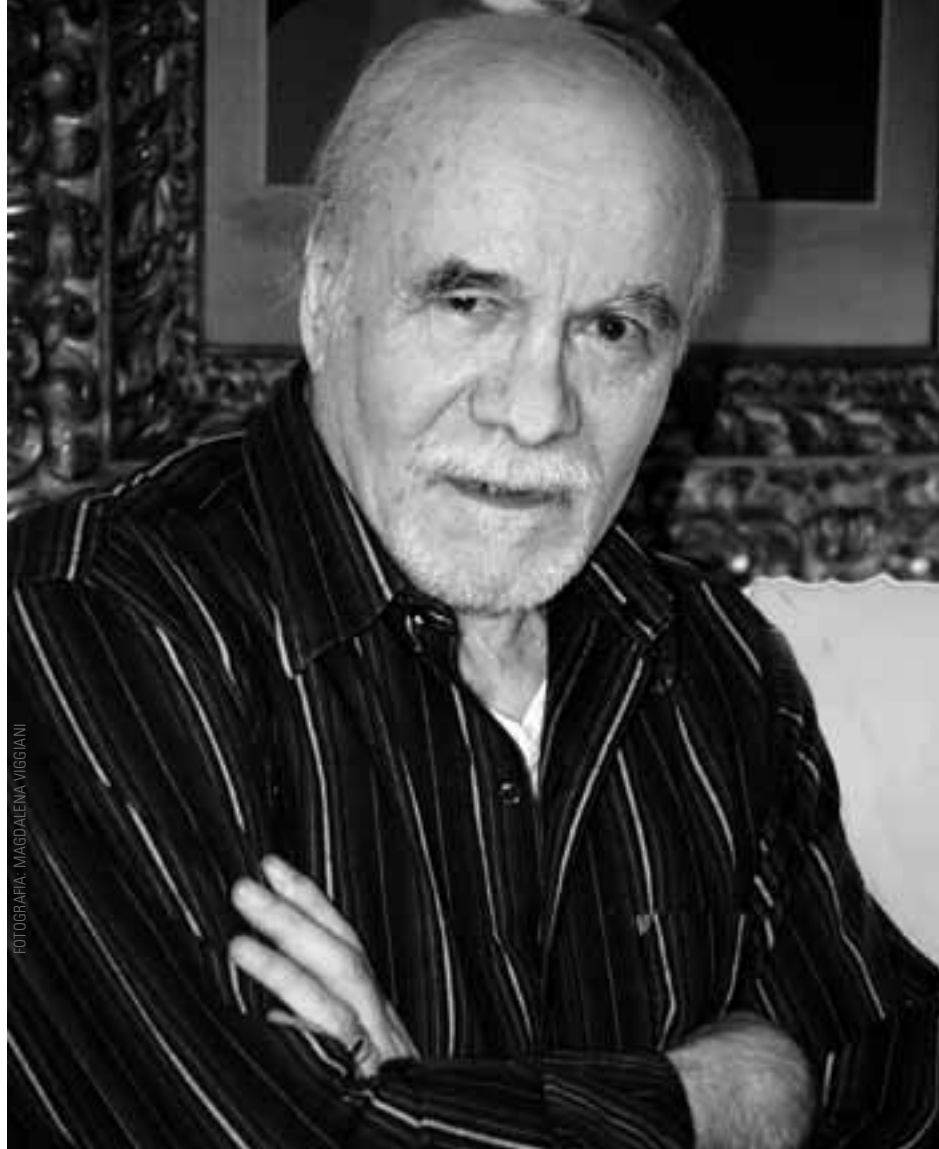
-Cuando escribió *El otro Judas*, su primera obra dramática, usted ya tenía una producción en el campo de la narrativa. ¿Cómo percibió que lo que tenía entre manos en ese momento era un texto dramático y no un cuento más?

- El Otro judas lo escribí cuando tenía 22 años, pero se inició; no, como un texto dramático, sino como un texto narrativo. Y realmente durante un tiempo no supe que lo que estaba haciendo necesitaba tener un formato dramático. Yo conjeturaba que se trataba de una novela breve. Pero un día sentí que esos personajes tenían que ponerse de pie. Lo sentí, literalmente. No es que me di cuenta que me había equivocado de

género y que debía haber escrito una obra de teatro. No. Lo que ocurrió fue esa imagen tan gráfica de que debían levantarse, como si en la literatura estuvieran acostados. No tengo otro modo más racional para explicarlo. Al sentir eso, inmediatamente supe que eso era una obra de teatro. De hecho, ahora que me estás haciendo hablar de todo esto, recuerdo que una de las primeras cosas que escribí cuando sentí que escribía, a los 16 o 17 años —o tal vez menos— fue un diálogo que estaba como situado en el aire entre dos personajes, a la manera de ciertos diálogos de Edgar Allan Poe, como Sombra, que están dialogados. Por lo tanto debo reconocer que ese tipo de narración en diálogos es algo sustancial en mí.

-¿Podríamos introducirnos en esa metáfora y dar cuenta qué significaba exactamente que los personajes necesitaban ponerse de pie?

- Es algo puramente del orden de lo intuitivo. De pronto los vi parados en un ámbito real. Porque eso también lo recuerdo. Sé que no se trataba de un escenario, porque nunca pienso mis obras dentro de ese marco. Y no importa que el espacio sea fantástico, con perspectivas torcidas como ocurre en **Israfil**. El ámbito, igualmente, siempre es real. A partir de ese momento empecé a trabajar **El otro Judas** como una obra de teatro, utilizando para ello el único registro que yo conocía en aquel entonces: la tragedia. El único vínculo que tenía con el teatro era el programa Las dos carátulas, de Radio Nacional, que escuchaba en San Pedro. Por eso, seguramente para mí, el teatro está tan relacionado con el lenguaje. Porque el



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIRGIANI

Abelardo Castillo

teatro es palabra, más que acción visual. Y por todo eso es que trabajé con la forma de la tragedia clásica. Si vos analizas la estructura de **El otro Judas** vas a ver que es la de la tragedia clásica, hasta el punto que trabaja la temporalidad tal como la exigía Aristóteles en **La Poética**.

-¿Esta imagen surge durante el proceso mismo de la escritura?

- Claro. Yo sentía que lo que estaba haciendo era demasiado plano e inexpressivo. Aunque insisto en el

hecho de que fue algo más cercano a una intuición que a algo racional. Ya había escrito cuentos y poemas, pero jamás me había sucedido tener una impresión como ésta. De hecho, soy de los escritores que considera que en literatura, cuando uno concibe un asunto, un argumento, ya lo hace en relación con un género. La forma se produce en simultaneidad con la idea. Un escritor no se equivoca, por lo general, en el género en el que eso que está desarrollando mentalmente debe inscribirse. Es algo simultáneo. Y tampoco es algo que se razona. Sencillamente se siente como una novela, como un cuento o como una obra de teatro. A tal punto es así que, a priori, vos podés saber cuantas páginas va a tener eso que estás escribiendo. Recuerdo, en tal sentido, una carta de Balzac cuando escribía **Eugenia Grande**. Él decía que estaba algo desesperado porque se encontraba en una cantidad enorme de proyectos y tenía que terminar **Eugenia Grande**; pero que, todavía, le faltaban cien páginas. ¿Cómo sabía él de antemano la cantidad de páginas que requiere una obra, una historia? Sencillamente, uno lo sabe. Pero no puede ser explicado. Cuando Poe escribe **El cuervo**, calculó que iba a tener 104 versos y le salieron 108. Se equivocó en cuatro. Claro que esto es una fanfarronería de Poe, pero sirve para explicar que algo de eso se produce en el escritor. Aunque, esto que me ocurrió con la escritura de **El otro Judas**, fue por primera y última vez. Así y todo, no deja de ser interesante que mi ingreso a la literatura dramática haya sucedido de ese modo.

-Cuando se produjo ese reconocimiento. ¿Tiró lo escrito y empezó de nuevo?

- Exactamente. Yo tenía una narración, con diálogos y sucesos. O con más sucesos que diálogos, para ser preciso. Entonces, efectivamente, tuve que tirar todo lo que tenía y empezar de nuevo; pero ahora, con la forma del diálogo directo. Una vez que tenés concebido el ámbito y el asunto teatral, el diálogo, a mi criterio, es lo de menos. Racine y O'Neill decían lo mismo. Racine, en alguna parte, contaba que tenía concebida toda la arquitectura de una tragedia, pero que sólo le faltaban los versos. Y uno puede pensar

que si a Racine le faltaban los versos, le faltaba todo. Y no. Una vez que tenés la estructura dramática, que sabés cual es la relación entre los personajes y que es lo que les ocurre a ellos, ya tenés todo. Porque los diálogos, en verso o en prosa, no tienen más remedio que ocurrir. No hablan así porque vos querés que hablen de ese modo, sino porque no tienen más remedio que hacerlo. O'Neill, en una carta a su traductor al español, le cuenta que tenía pensado un ciclo de comedia que abarcaba tres generaciones. Le cuenta también la estructura de la obra completa, y termina diciéndole que sólo le faltaban los diálogos.

- ¿La escritura de *Israfel* se dio de ese modo?

- Como te dije antes, mi proceso de escritura de teatro está más cerca del de la locura creativa que de un análisis formal y puntilloso. Remarcado esto, te cuento cómo fue el proceso de **Israfel**. Yo no tenía pensado escribir una obra de teatro y, mucho menos, una sobre Poe. Todos los jueves nos reuníamos en mi casa con la gente de El grillo de papel. Venían Humberto Constantini, Arnoldo Liberman, Oscar Castello, Víctor García Robles, entre otros, y leíamos cosas que después se iban a publicar, o no. Ese día yo no tenía nada para leer. Cuando me di cuenta, me puse frenéticamente a escribir lo que hoy es la primera taberna de **Israfel** que, si la mirás, es muy breve. Y es muy breve porque es el tiempo que tuve entre ese reconocimiento y la llegada de los primeros escritores. Cuando lo leí, Constantini me preguntó cómo seguía, y yo le dije que no sabía porque lo acababa de escribir. Fue a partir de ese momento que empecé a desarrollarlo. Es claro que yo conocía mucho la vida de Poe porque es un autor que siempre me interesó. Y también sabía que alguna vez iba a escribir algo sobre él. Pero algo, no necesariamente una obra de teatro. Y ocurrió así, de urgencia, bajo esa forma. No como un cuento o como una biografía. Luego de eso empecé a documentarme más seriamente para evitar equívocos biográficos. Y casi toda la obra me resultó muy sencilla en su escritura. Pero no pasó lo mismo con el último acto. Sabía todo lo que ocurría, pero me sobraban personajes, entre otros problemas. Tuve que

irme a San Pedro para terminarlo. De hecho, decidí irme y no volver hasta no haberlo acabado. Pasaron semanas y no podía escribir una sola palabra. Tenía la idea completa, sabía que Poe iba a decir hacia el final un monólogo, pero era como si las palabras se hubieran ido de mí. Y entonces decidí abandonarlo, reconocer que había sido un capricho y que no podía seguir trabajándolo. Volvía a la mañana siguiente para Buenos Aires. Entonces esa noche, esa misma noche, escribí completo el último acto que es el más largo de la pieza. En total, pasaron siete años entre aquella escritura veloz de la primera taberna para la reunión de El grillo de papel y la versión final.

- ¿Y cómo fue la experiencia con *El señor Brecht en el Salón Dorado*?

- Cuando la escribí, sentí no sólo que no estaba preparado para escribir una obra de teatro; sino, que no tenía ganas y no me interesaba en lo absoluto. De pronto, vinieron dos actores del Colón a contarme que iban a hacer un festival de Brecht y de Weill y querían una pequeña escenita, más o menos articulada, para justificar la puesta de las canciones. Entonces ahí, con ellos enfrente, les pregunté si podían actuar de viejos; dos ancianos alemanes que trabajan en el Colón y que de pronto, mientras se está montando el festival, van recordando cosas de Alemania. Estaban exultantes con la propuesta y me pidieron que la escriba. Lo rechacé rotundamente. Sí, les dije que podían quedarse con la idea. Pero que la hicieran ellos, que hablaran con Dragún o con quien sea. Yo estaba enfrascado en otro texto. El hecho es que esa misma noche, cuando se fueron, a las tres o cuatro de la mañana me fui a la máquina—por lo general, yo escribo a mano y después lo paso—y trabajé una escena que terminó siendo **El señor Brecht en el salón dorado**, la que ocurre en Alemania y que va en el medio de la pieza. Ellos tenían que estrenar en quince días y yo terminé el texto en un rato. Entonces, pedí que la obra fuera precisamente lo que era: un festival que se hacía en el Colón, donde Alicia Arteaga hacía de Alicia Arteaga, los cantantes de cantantes; y que, de pronto, irrumpen estos dos seres a recordar. Fue en épocas de dictadura y se hizo



Escena de "Israfel"

sólo una noche. Los actores, mal vestidos, ingresaban sorpresivamente en medio del festival. Y recuerdo que alguien que estaba allí, entre el público, dijo: "yo no entiendo como dejan entrar a esa gente al salón dorado". Esta obra se hizo luego en Teatro Abierto porque resultó bastante comprometida, ya que habla del ejército alemán y de la ocupación. Pero además, en un momento específico, dice que no hay nada peor que un país ocupado por su propio ejército. Decir esto en plena dictadura, como imaginarás, no fue sencillo.

EL MOVIMIENTO DE LA PALABRA

-¿Tiene alguna idea acerca de por qué se produce esta irrupción del teatro en usted?

No tengo la menor idea. De todas maneras la fluidez se da sólo en el proceso de la creación que está unido al de la escritura. Por eso insisto, dialogar es una parte del hecho teatral. El diálogo es lo que irremediablemente va a tener que ocurrir en la escena. Pero eso no significa que luego la corrección o el trabajo de re-escritura, sea impaciente. Como te decía antes, entre la primera versión de **Israfel** y la última han pasado alrededor de siete años, y llegué a quitar escenas completas, además de pulir y modificar los diálogos. El proceso de invención en teatro me es arbitrario y no es voluntario. Yo puedo voluntariamente producirme

el estado ideal para seguir escribiendo una novela o terminar un cuento. De hecho, por lo general, me siento a escribir hasta que llega un punto en el que sé que no hay retorno y que eso va a ser terminado. Entonces, tranquilamente lo abandono por un tiempo hasta que, cierto día, me produzco el estado y lo termino. Con el teatro no me pasa eso. Tengo obras de teatro que no he podido terminar y estoy seguro que no terminaré nunca. Es como si los personajes hubiesen querido dejar de existir, o si se les acabase la posibilidad del habla.

-¿La estructura de los diálogos en un cuento o en una novela es similar a la teatral?

No. Es absolutamente distinta. Por eso hay grandes novelistas que no han podido escribir teatro, y ha habido dramaturgos que no han podido escribir novelas. Sí, ha ocurrido más a menudo que grandes escritores han producido cuentos y teatro. Tal es el caso de Antón Chejov, Luigi Pirandello, Dino Buzzati. Entre la dramaturgia y el cuento hay más semejanza. Y de cuentos se han hecho hermosas obras de teatro, como a la inversa. De hecho casi toda la obra de Shakespeare está basada en breves textos italianos. Hay un parentesco entre la narrativa breve y el teatro. Ernest Hemingway escribió una única obra de teatro y es muy mala, por cierto. Sin embargo, muy pocos escritores han sabido dialogar como lo hizo Hemingway. Eso significa que el diálogo en la novela es muy diferente al del teatro. Para explicarlo de alguna manera diría que la narración se mueve a través de la escritura, pero es en el diálogo en donde se detiene. El diálogo narrativo inmoviliza la narración. Pueden hablar sobre lo que ha ocurrido, o lo que ocurrió, o algo; pero, lo importante es que la narración se detiene mientras los personajes dialogan. En el teatro es lo inverso, el movimiento teatral se da en el diálogo. Hoy el teatro parece creer que el movimiento está dado porque la gente salte, haga cosas sobre el escenario. Eso es circo como diría García Lorca. Él creía que el teatro era literatura y nada menos que literatura. Y el resto, lo que no era literatura, era circo. Yo creo algo análogo. El movimiento teatral es la palabra. Una vez que las

cosas ya están organizadas, la palabra hace mover la obra. Si la palabra se pone estática se detiene. Incluso, cuando es necesario que los personajes narren algo que ocurrió, hay que hacerlo de un modo dramático. En la vida real o en la novela, los personajes pueden estar de acuerdo, a modo de los diálogos platónicos. Eso en teatro no puede ocurrir. A tal punto puede pensarse que el diálogo en la novela cumple una función opuesta al del teatro, que ha habido escritores que pensaron que el diálogo novelístico era innecesario. Alejo Carpentier, por ejemplo. En él, los diálogos eran indirectos. En teatro se habla en primera persona y es el único género donde el autor tiene que dividirse en todos los personajes, porque siempre se cuenta en primera persona. Cuando se habla de novela objetivista, donde los personajes no tienen interioridad y se manifiestan por lo que hacen o por lo que dicen, no se ha descubierto nada nuevo. Ya estaba inventado hacía rato, porque eso es la tragedia griega. En ese sentido lo más objetivista que hay es el teatro. Por eso, no tienen nada que ver los diálogos ni la virtud de dialoguista que tenga un narrador. Tomemos un ejemplo francés. La gran novela de Sartre es **La náusea**. Y nadie puede dudar que él sea uno de los más grandes dramaturgos que produjo Francia, que sabía y conocía de teatro como pocos en su tiempo. Pues bien, él produjo su gran obra narrativa casi sin diálogos. Esto significa que el diálogo no forma parte esencial de la narrativa y sí es el único modo de narrar en el teatro, es el único modo que vos, como autor, tenés para pasar información. Pero tampoco se trata, y es importante aclararlo, de cualquier tipo de diálogo. No es el diálogo que puede darse en la realidad el que aparece en el teatro. Éste se ajusta más a la novela. El diálogo de la realidad parte de ciertos presupuestos y no le importa transmitir cierto tipo de informaciones. En teatro, no tenés otro modo de informarle cosas al público más que a través del diálogo y, por lo tanto, tenés que saber encontrar los mecanismos por los cuales transmitir la información necesaria para el espectador, sin que esto implique detener la acción dramática. Imaginemos la siguiente escena: entran Juan y María, quienes están casados

hace diez años. ¿Cómo hacés para que el espectador se entere que son Juan y María, que están casados y que hace diez años de ello? Con los nombres es fácil, porque sólo hace falta que se llamen. Pero para transmitir el resto no podés hacerles decir, explícitamente, esa información. No tendría sentido. Hay que generar una escena dramática en la que María, por ejemplo, le diga a Juan que él no era así cuando se casaron. Y Juan le responde a María: “¿Cómo pretendés que siga siendo el mismo? Hace diez años que estamos casados. Es lógico que cambie, como también cambiaste vos”. Transmitiste información, generaste conflicto y una acción dramática. En el diálogo novelístico no es necesario el conflicto, ya que puede ser meramente informativo.

-¿En el teatro hay lugar para el narrador?

- En algunos dramaturgos lo hay. En O’Neill, por ejemplo. Pero yo descreo del lugar del narrador en el teatro. Allí los personajes se narran a sí mismos y el autor es meramente el que organiza ese mundo. Los personajes, y suele ocurrir, pueden estar en las antípodas de lo que vos pensás del mundo, y no es necesario que vos sientes tu postura. En algún sentido, y para hacer una metáfora pertinente, el autor teatral es el director de ese texto. Él lo orquesta. Luego, el dramaturgo debe desaparecer. Los problemas de la escena no son problemas del escritor. De hecho, cuando escribo teatro trato de olvidarme que va a ser representado. Eso lo aprendí con **Israfel**. Sabía que estaba escribiendo una obra dramática, lo que no sabía era si iba a poder representarse. Pero cierto día, cuando llegué al segundo acto, consulté con una gran amiga y directora, Mayenko Hlousek, sobre este tema. Y ella me respondió algo que me marcó: *en teatro, todo es posible*. Dejé que sea el director junto al escenógrafo quienes resuelvan la puesta. Y tenía razón. En el famoso **Brand**, Ibsen pide al final que ocurra un alud. Si se puede pedir un alud, ¿se puede pedir cualquier cosa!

-A la hora de pensar en el destinatario, ¿imagina un lector similar al de la narrativa?, ¿o

cuando escribe teatro piensa en un espectador viendo?

- Si escribo teatro me imagino a mí mismo viendo. Cuando escribo novela o cuento, no me imagino nada. Sé que hay un lector, pero considero que es un error creer que el lector ideal está fuera del escritor. El lector ideal es el mismo escritor puesto afuera del escritor. Si escribo una escena de narrativa y siento que quiero hacer reír o conmover a los lectores, en lo que estoy pensando es en reírme o conmoverme yo. Pero creo, también, que es un sentir peligroso. Porque lo que a vos te conmueve, no necesariamente conmueve al otro. En teatro ni siquiera pienso eso: está ocurriendo y soy yo quien lo veo en la realidad misma.

-Retomando a Lorca, ¿Cree que la literatura dramática forma parte del corpus literario?

- Considero que, esencialmente, forma parte. Sin la literatura dramática no habría eso que llamamos corpus literario. ¿Qué haríamos con la literatura griega, o latina, o inglesa si le quitáramos las obras teatrales? Uno, cuando habla del poeta Shakespeare, no se refiere exclusivamente a los sonetos. Habla del poeta en tanto es el autor de **Rey Lear** y de muchos otros textos, entre los que también están los sonetos. Nosotros tenemos una gran confusión. Creemos que el teatro está fuera de la literatura. Eso es un error pedagógico irreversible. Yo quisiera que se estudiara literatura rioplatense junto con Florencio Sánchez, con Discépolo, Gorostiza y Dragún. Pedagógicamente, hay ahí un error. Los franceses no sacan de su corpus literario ni a Molière ni a Racine. ¿Por qué nosotros lo hacemos? Creo que por ignorancia. Y también, por el desdén de algunos escritores dramáticos que no se sintieron parte de la literatura y pensaron que formar parte de la narrativa es formar parte de algo menor. Sin darse cuenta que con ello se transformaron en libretistas. La literatura está formada por la poesía, la prosa, el teatro, el ensayo. Si sacás el teatro, sacás la mitad de la literatura. Si tomamos alguna Historia de la Literatura Argentina no va a aparecer nunca Cossa, ni Dragún. Y es un espanto que eso ocurra. Sí, aparece Gorostiza. Pero porque es novelista; no,

dramaturgo. En este sentido, las responsabilidades están repartidas. Para mí, es un error creer que una obra de teatro se da exclusivamente sobre el escenario. Yo creo muy por el contrario que si no se puede leer, no sucederá nunca nada con ella: ni como literatura ni como espectáculo. Sí, considero que una obra de teatro debe poder ser representada. Si no lo es, ocurre como el **Brand** de Ibsen que es llamado poema dramático. Una obra requiere de la puesta en escena, pero no es exclusivamente para la escena. En el escenario es donde la obra adquiere su verdadera dimensión, pero en el sentido teatral de la palabra, no literario. Por eso creo que el autor no debe intervenir en el montaje. La otra vez leía que Kartun planteaba lo contrario, y puede ser que eso ocurra en ciertos casos puntuales. Pero, en general, la presencia del autor anula las potencialidades del texto que están allí y no pueden ser vistas por él mismo. El dramaturgo no va a ver más que lo que escribió, porque por algo lo escribió. El dramaturgo montará la pieza tal como la escribió. El director, que no es el dramaturgo, podrá hacer otra cosa con la pieza.

-¿Cuál ha sido su experiencia en ese sentido?

En el caso de **Israfel**, montaje de Inda Ledesma fue hecho tal como yo lo escribí. Tanto, que le dejó hasta las acotaciones. Y la puesta fue monumental, trabajo de Alcón incluido. Pero he visto en el año 2000 otra puesta en escena memorable, la de Raúl Brambilla. Memorable en tanto trabajo de montaje. Él no respetó para nada aquella otra versión, y hasta empezó por el final. Yo no hubiera podido nunca hacer la puesta de Brambilla si la dirigía. En cambio, él pudo hacerla porque no es el autor. Con **Israfel** me ocurrió algo revelador en este sentido. Un día fui al ensayo y veo la escena en la que Alcón tenía que hacer rodar una moneda. Por algún motivo, ese día Alfredo estaba alterado. Y, en vez de tirarla suavemente, le arroja con fuerza a la platea un puñado de monedas. Lo hizo. Entonces, interrumpí el ensayo y pedí que fijaran eso, alterando mis propias indicaciones. Luego, apenas llegué a mi casa, tomé el texto y lo modifiqué. A mí no se me hubiera ocurrido nunca. Simplemente pasó en un ensayo y enriqueció la obra.

Conversación sobre las narrativas del teatro

Por Alejandro Finzi

Para María Bonilla

Un autor teatral toma la ecuación “narración-teatro” desde diferentes ángulos. ¿Qué es, en nuestro oficio, escribir una buena historia? La primera respuesta y la que más tradición tiene, es la siguiente: escribir una historia que haga oscilar al espectador entre la ilusión de que nuestro protagonista alcance su objetivo y el temor de que fracase. Está oscilación debe mantener a nuestro espectador con un interrogante que crezca progresivamente en su interior y le destroce el corazón a medida que se acerca el final.

Sobre ese sintagma hemos trabajado recientemente en mis talleres de dramaturgia, en La Habana y en Costa Rica, y nos ha ido bárbaro. En un trabajo relativamente corto, hemos realizado escenas breves atadas a esta ecuación y tuvimos resultados muy consistentes. También, en el taller que coordiné en noviembre de 2009, en Tandil, frente a la adaptación de una escena de **Vol de Nuit**, vimos sólidos resultados.

Pero, por supuesto, tengan cuidado con nosotros, los coordinadores de un taller. Ni qué hablar, a los talleres de dramaturgia, lo primero que hay que hacer es desconfiarles. Porque cuanto se aprende, se aprende a los tropezones, a las caídas y los huesos rotos. Te digo que mi gran escuela fue el período de once años en que trabajé como libretista de radio. Miles de páginas. Si se hubiesen pagado los derechos de autor a Argentores por todos esos años ya estaría cobrando

la pensión y viajando en cruceros con Enrico Mreule.

Entonces, lo sigo pensando, una buena historia se disuelve en escena como un caramelo en la boca. Si querés, le mandas una carta a Hugo Saccoccia y mi amigo te envía a vuelta de correo el manual de Lajos Egri. Es un fenómeno este Hugo, cuánto nos ayuda a todos. En ese manual hay algunas recetas para escribir historias teatrales. Te cuento una historia, en los términos de **Casa de muñecas**. Todavía escuchamos el portazo de Nora y nos preguntamos que fue de ella. Estoy seguro que se embarcó para la Patagonia, pero anda a saber.

Entonces resulta que **Hamlet** es una obra mal escrita a causa de sus monólogos. ¡Mirá las cosas que hay que oír! Pregunta: ¿ese “*to be or not to be*” es una cláusula adversativa o disyuntiva? (la respuesta por telegrama a INTeatro) Mientras tanto, leé esa pequeña joya que es **Coquito**, del rionegrino Alberto Brandí.

Mi biblioteca es muy grande y devora libros. Se me perdió y ya no lo encuentro; un librito luminoso, UNL/INTeatro, sobre narrativa y teatro: Tito Cossa, Ricardo Monti, Mauricio, Saer y otros muchachos, hablan de esta relación y sus tránsitos, préstamos y compromisos. Búscalo que está muy bueno. Capaz que está en Zapala, en lo de Saccoccia. Todos los autores presentes en esas páginas hablan de la mutua cohabitación entre literatura y teatro.

¿Esta "historia" de la que hablamos tiene que ver con lo que los críticos llaman "estructura"? (¡... a los críticos, mamita querida, les tengo un terror onírico infantil!) Ahora no es tanto, pero me acuerdo que en los '80 pelaban esa palabra en sus artículos y te hacían bolsa. De las 349 críticas que me hicieron hasta ahora, en un 73,12 % me la sacaron y se produjo un harakiri seco en mi espíritu errante. Los colegas dramaturgos hablan de estructura también; los talleristas también, vivimos de eso.

No podemos caer, sin embargo, en el reduccionismo de pensar que se está hablando de una noción cara sólo al realismo. Esto atraviesa el sistema de las artes, es una construcción permanente, como lo decía el poeta T.S.Eliot y, después, Jorge Luis Borges.

Pero, si querés, nos ponemos en difíciles y hacemos una distinción. ¿Es lo mismo hablar de *historia*, de *narración* y de *relato*? Hay un tipazo, adorado, temido y envidiado por los universitarios de todo el mundo y los argentinos ni te cuento, que se llama Gerard Genette y que escribió un libro cuyo título es **Figures III**. Capaz lo hayan traducido, pero no sé.

Ahí el ñato dice, más o menos, que la "*historia*" es el contenido, la ecuación temática primordial¹, en los términos que pudieron leerla George Polti, y luego Souriau, Propp, Greimas, Bremond y los hijos de la semiótica literaria, teatral y cinematográfica. La "*narración*" es el caudal y el curso de información contenida en una historia, que se expresa en temas, motivos, situaciones, y supone un lector o un espectador. El "*relato*" es el enunciado, el discurso, la dirección temporal que esa historia toma para mostrarse (el mundo no es el mismo relatado por Antígona que por Creón) y se traduce en aquellas estrategias precisas, elegidas, que son utilizadas para que la narración muestre una historia. Gracias a la ejecución de estas maniobras podremos oscilar, con mejor o peor suerte, entre la ilusión o el temor que sentimos por la suerte de los personajes, como te decía antes.²

Desde hace algunos años estoy dando, por aquí y

por allá, un curso al que he denominado, Aula Shakespeare. En este curso, hablo solamente de **Hamlet** y de **Romeo y Julieta**. La idea es destripar estas dos obras y ver cómo ellas han funcionado a lo largo de los siglos, descubrir la relación que unía al Cisne con su hermano, que era mucho mejor actor que él.

Una de las preguntas que formulé en este curso es la siguiente: ¿Por qué han funcionado estas dos obras?: su sistema de relaciones, su trama, consigue para cada una de las criaturas que las habitan un destino particular, un destino que da sentido a sus vidas o que las explica acabadamente. Hay un problema, sin embargo, en el relato de William Shakespeare, cuando cierra la narración de la historia de **Romeo y Julieta**³: ¿por qué el Príncipe concluye tan rápidamente, con una sentencia, la obra? ¿Es una demanda dramaturgicamente justificable? No. Se trata de una demanda de los espectadores. Los espectadores necesitan el auxilio de alguien que contenga tanto dolor, tanta irracionalidad. Necesitan creer que las dos familias se pondrán de acuerdo, aunque en realidad, no se han puesto de acuerdo hasta el día de hoy. Esto ha permitido en gran medida que la obra tenga un corazón sano, el corazón de la noble desmesura de un adolescente. Somos inteligentes, es una perogrullada eso del programa didáctico que debía ejecutar Shakespeare en su obra. A otros, con ese buzón.

Hay un programa de economía expresiva extrapolable a otro, el narrativo, que es puesto en causa al duplicarse el campo situacional del Príncipe Della Scala. Hay un discurso demente, el político, que se sobrepone para buscar ahogar ese otro discurso demente, pero poético, que es el amoroso. ¿Está bien si nos aventuramos en esta disquisición? Lo cierto es que una hija de Guille estaba entre el público, anda a saber la fecha, y nuestro autor debía desmentir lo que Ana, la madre, le había metido en la cabeza a la chica: que su padre llevaba una vida licenciosa en la corte, donde había encontrado empleo como redactor de cartas de contrabando para el uso de cierto espía llegado de Alemania y que fastidiaba a Isabel.

Para que el texto pueda disolverse en escena, antes de llegar a ese desmembramiento carnicero al que lo

NOTAS

1 Cf. Finzi, Alejandro. "**Literaturas Europeas**", EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, 2009.

2 Cf. Finzi, Alejandro "**La noción de personaje entre la novela y la obra teatral**", EDUCO, Universidad Nacional del Comahue Neuquén, 2010

someten muchos directores, en nombre de la acción, bajo el grito de guerra ¡ "... en está escena no pasa nada!"; ¡... el teatro no es literatura!, el dramaturgo tiene que tener muy presente ese registro autobiográfico que emerge en la escena final de **Romeo y Julieta**, de qué manera el dramaturgo le pide a su personaje que mienta para poder así guardar un secreto.

Esta percepción en péndulo no siempre estuvo presente. Pensá en el teatro de Esquilo, en el de Eurípides, en aquellos coros que traían a la escena crepúsculos ensangrentados. Pensá en esas "cajas" de narración que introducen la situación: en **Pericles**, de la mano de Gower; el Prólogo, en **Troilo y Cressida**. Y, en esa misma obra, el monólogo de Ulises en la escena tercera del acto I. Pedile a un actor que te sostenga ese monólogo; pedile, te digo. Y el Coro que abre, tartamudeando maravillosamente como quiere Stoppard en su película, *Romeo y Julieta*. ¿La asociación entre narración e historia se funde en una dimensión libresca? Pensá en **Los ciegos**, de Maeterlinck, en ciertos monólogos de Strindberg que te planchan la acción y llevan al personaje al "mar de las palabras" de Victor Hugo. En Tom, el personaje de **El Zoo de Cristal** ¿Qué decimos, entonces? ¿Y desde hace unos años, con Valère Novarina, Jean Marie Piemme, Alfonso Armada, y, entre nosotros, la luminosa dramaturgia del chubutense Gustavo Rodriguez? ¿Lo leíste? ¡Pecado! Sanchez Sinisterra nos terminará hablando de narraturgia frente a dramaturgia.

Me acuerdo cuando regresé a Argentina y llegué a Neuquén. Era en 1984. En Francia me habían estrenado **Viejos Hospitales**. La historia de una mujer que, de puro esperar que le den un turno, no puede decirse a sí misma que el hijo que tiene en sus brazos ya está muerto, ahí, en la placita frente a las puertas del hospital. "-No pasa nada en ese texto, Finzi. Es un cuento". Fue horrible, te digo. Hasta que José Luis Valenzuela la estrenó en Salta y la obra comenzó a caminar.

Entonces, digamos, es probable que el teatro disponga de diferentes modalidades narrativas. ¡Bueno...! Mirá cómo escribe la autora belga Verónica Mabardi:

*"Azul y blanco con una gorra roja
Cuando se le da cuerda avanza pedaleando, haciendo
un pequeño ruido de ruedas metálicas
Los juguetes que Juan compra- Juan es el nombre
del hombre de quien yo hablo el hombre de las gorras
Los juguetes que él compra caminando con ese aire
desinteresado
Los arregla y los regala a sus amigos
Como les ofrece
En un subsuelo que huele bien la sopa
Vasitos de ratafia
O licores de viejas recetas
Que él prepara meses antes
Deja macerar
Y que ofrece cuando ya es demasiado tarde
Cuando han ya hablado mucho del mundo
De lo que ha soñado para el mundo, en los años '60
cuando militaba
Y de lo que se podría hacer para que el mundo fuera
mejor
O menos malo..."⁴*

El registro del texto es predicativo, y lo es a lo largo de toda la pieza. Trae una situación evocativamente, asociándola con el "había una vez" de esa ciudad, Schaerbeek, que hoy forma parte del gran Bruselas; ergo, no es otra cosa que el nombre de una estación de trenes suburbana.

Te decía recién que la trama de aquella narración que vincula, temerariamente historia y estructura, otorga a cada personaje un destino. El personaje ejecuta su tránsito cumpliendo una "curva" que lo sitúa en una situación bien diferente a la que abre su periplo en las tablas. Digo, Pensá en Willy Loman. Pensá en los personajes de Discépolo. Pero lo que se propone con su escritura Mabardi, es dejar la función "coral" del personaje abierta como un grifo. Como si el Coro de **Romeo y Julieta** se quedase allí, medio estaqueado en el tablón, y te dijese lo que ahí pasó, en esa plaza de Verona, entre el otoño que se viene antes de tiempo porque al amanecer le quemaron los labios. Y fíjate, pienso, que hubiese estado piola si Guille hubiese puesto en boca del Coro las palabras que otorga al

3 El Príncipe aparece y dice, muy suelto de cuerpo: "la mañana trae consigo una lúgubre paz/ el sol, triste, no muestra su rostro".

4 Cf. Mabardi, Verónica: **Scherbeek**, noviembre 1997, en Finzi, Alejandro "Nuevo Teatro Europeo, EDUCO, Universidad Nacional del Comahue, 2008.

Príncipe⁵ Un Cuentacuentos, un Homero, un Bululú.

Acá, en Mabardi, lo que se muestra es el descomunal ejercicio de un discurso predicativo. Ese discurso, lo que trae a ese presente que todo se bebe, es la maniobra preponderante del dramaturgo, el “había una vez”, y se asocia con las formas propias de la literatura libresca.

Te quería mostrar otro ejemplo, un cachito de la bellísima obra de un dramaturgo francés que se llama Patrick Lerch.

Fíjate cómo escribe:

Hijo- Hablo desnudo antes

Ella las amaba como obras de arte maniqués de yogurt blanco que se encaminaban en las páginas heladas de los negocios

Se hacía las uñas de los dedos de los pies

Cuando Padre cayó en la nada de otra vida

Madre posó su rojo vermillón con un cuerpo cansado

En la habitación posó una tela blanca con una mancha amarilla

Mancha de orina en la garganta de Padre

Y sobre le tele

Todos los muebles

Porque era así

Bailaba de alegría

Ella dijo:

Ahora se terminó

Tu viejo dejó la pipa

muerto

padre MUERTO

dijo eso como si fuera a hacer las compras

el hospital le había pedido que se ocupara de padre de cuidarlo en casa⁶

El autor, aquí, también trabaja en una maniobra dramática asimilable a una narrativa libresca. Está abriendo su personaje, antes que a un campo relacional ejecutado en un conflicto que se desarrolla en péndulo, a una atmósfera, a una situación única atrapada en un pasado. Los personajes de la obra buscan reapropiarse de su memoria y el texto busca

constituirse en un índice de esa búsqueda. Así emerge una “pieza paisaje”, en los términos que la formula Michel Vinaver⁷

La obra puede ser leída desde la noción de “tropismo”, que la dramaturga y novelista francesa Nathalie Sarraute toma de la biología, a fines de la década del ‘40. Para ella, de la narración emerge un discurso interno, implicado en un universo conversacional escondido. Ese tropismo se traduce como...

“... impresiones producidas por ciertos movimientos, ciertas acciones interiores... movimientos indefinibles que se deslizan muy rápidamente en los límites de nuestra conciencia y que constituyen el origen de nuestros gestos y palabras, de los sentimientos que manifestamos... movimientos que no están bajo el control de la voluntad, que son producidos por una excitación exterior, por la palabra, la presencia del otro o por la de objetos en torno”.

Ejecutada en la escena, toda la corporalidad del actor tiene un compromiso para revelar este universo subyacente. Como me dijo Rubens Correa hace unos años, la acción y el conflicto se desplazan para dejar mostrar la tensión del personaje. En esa dirección reflexionaba Victor Mayol cuando hablaba de una dramaturgia que desarticulaba los principios básicos del catecismo teatral. La narratividad, pues, en nuestra escritura contemporánea, está implicada en la búsqueda de nuevos dominios figurativos en la composición ensayada por el texto.

No quisiera que esto se interprete, te digo -y ya para entrar en otro dominio de las narrativas- con la nefasta, terrorista e insuficiente asociación que se viene haciendo en los últimos años. Me refiero a la que se da entre la noción de dramaturgia y la de los dominios constitutivos del hecho teatral. Escribí bastante ya sobre eso y no voy a insistir sobre una lista extenuante y pretenciosa: “dramaturgia del boletero”, “dramaturgia del afiche”, “dramaturgia de la cola de gente esperando entrar a la sala”; lo que viene de barbaridades mayúsculas como “dramaturgia del

5 ¡Questo Principe sembra figlio di Nicoló Macchiavelli!

6 Se trata de un fragmento de “**La nieve no hace ruido cuando cae del cielo**”. La obra se incluye en la misma antología que integra Verónica Mabardi, junto a otros recientes autores europeos. Les aviso que me quedan todavía algunos ejemplares de libro, que es de distribución gratuita. Pueden pedírmelo a la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Av. Argentina 1400, (8300) Ciudad de Neuquén. Lo puedo enviar por correo universitario.

7 Cf. Vinaver, Michel, “**Écritures dramatiques**”, Actes Sud, Francia, 1993. Obra “paisaje” por oposición a obra “máquina”. Esta última es aquella que ata su suerte a un conflicto y a la acción de dos personajes en pugna.

director”, “dramaturgia del gesto”, “dramaturgia del espacio”, “dramaturgia de la *pirouette*”, “dramaturgia del *pas de deux*” (y la lista continúa...)

En unos paneles de devolución para grupos participantes en la Fiesta Nacional del Teatro del Chaco, hablamos en uno de ellos con Valenzuela sobre esta explosión de dramaturgias y, felizmente, no nos pusimos de acuerdo. Según José la noción de discurso, metáfora y metonimia, subyace en estos dominios, al menos en el gestual, y es justo hablar de “dramaturgias”. Preferiría dejar la denominación para considerar la explosión de escrituras papel y lápiz en mano: los escenarios de danza-teatro, las performances, la cohabitación infinita de formatos textuales en la escena de nuestro tiempo, la escritura de video, de cine, de radio, de televisión, las formas operísticas, las escrituras de video-juego y las que conciernen las nuevas tecnologías.

Mientras que en una narrativa como la novelística el escritor sujeta la trama desde su punto de vista, desde sus maniobras de focalización (las ejecutoras del *relato*), en la narrativa teatral, el autor libera la mano a sus personajes, los deja ir, inevitablemente, porque en el dominio conversacional, composición y texto son una sola cosa: ¡qué vas andar declamando por ahí que hay una dramaturgia para esto y otra para aquello, pero por favor! La dramaturgia y quien relata es autor, porque su texto es tan bueno que sus personajes se las tienen que arreglar solitos en la escena. Si vos leés, por ejemplo, esa maravilla en **Madame Bovary** que es el capítulo que narra el episodio de los comicios agrícolas⁸, vos tenés que Flaubert cambia vertiginosamente de focalización, a la comunicación simultánea va de los planos generales del comienzo, al plano retratístico de la viejita Leroux, a la comunicación simultánea en medio del barullo de la feria, al color que descubre Emma en el iris de los ojos de Rodolfo. En el teatro, la focalización es una y es la asociación “trópica”, digamos, siguiendo a Nathalie Sarraute, la que deja librados a los personajes a su suerte, en tanto palabras y texto están absolutamente fundidos.

Escuchá lo qué se dicen, entre dientes, Ana y Gloster en **Ricardo III**

Gloster- *Dulce señora, no estés tan malhumorada...*

Ana- *¡Horrible demonio, salí de acá, en nombre de Dios, no molestes más!*

Gloster- *Señora, ignoras las reglas de caridad, que exigen bien por mal y bendecir a quienes nos maldicen.*

Ana- *Villano, no conoces leyes divinas ni humanas, porque no existe bestia tan feroz que no sienta alguna piedad.*

Gloster- *No siento nada; entonces no soy esa bestia*

Ana- *¡Sos el mismo diablo!*

Gloster- *¡Mujer bellísima, cuya hermosura no es posible expresar, dame algunos instantes para explicarme!*

Ana- *¡Infame asesino, todo lo que tienes que hacer es ahorcarte! Que el insomnio habite la alcoba donde descanses.*

Gloster- *Así será, mientras no pueda reposar a tu lado.*

Odio y amor, amor y odio, versus pasión. El Guille escribe un solo lenguaje y el corazón de estos dos enemigos enamorados, hace del barro y del olor a podrido de esa callecita del Londres de 1593, una rosa de espinas que te mata. No tenemos la palabra por acá y el gesto por allá. Hay dramaturgia porque la palabra es conductora, como en esta sublime escena de Shakespeare, lenguaje en estado puro. Y su materia es una combinatoria perpetua, una caja de herramientas para el actor.

Otro ángulo que interesa al autor teatral es la especificidad de la narración teatral dentro del sistema de las artes. Y nos quedamos acá y después escribimos un libro. Las primeras películas, la primera, -pensá en Melies- son a cámara fija. Entonces, ahí la sociedad entre narración cinematográfica y narración teatral es consistente. Pensá en los orígenes de la cinematografía gaucha: teatro filmado. A medida que la tecnología fagocita los recursos fotográficos de aquella época, que el travelling se apropia de los guiones, esa relación desaparece y emerge otra que estuvo siempre, la

⁸ Se trata del capítulo VIII de la segunda parte.

que implica el discurso narrativo novelístico con aquel que es soportado por la cámara y el set de filmación. Entonces podés ver cómo en el capítulo de los “Comicios agrícolas”, Flaubert no está sabiendo que lo que escribe es el guión de una película. Claro, publica su novela en 1857, en los tiempos del dagarretipo. Pero el vértigo de la secuencia de planos y focalizaciones espaciales con las que su narración se constituye en relato, hace de esas páginas un guión tácito.

Contra lo que dicen los estudiosos del teatro, en el sistema de las artes, el canon cinematográfico se asocia de forma privilegiada con las formas narrativas de la novela y su gran familia, antes que con el teatro. El ojo cinematográfico es novelístico, antes que teatral. Pensá en Tarzán, el señor de la Jungla, el modo en que Edgar Rice Burroughs, en 1914, mueve su personaje de una página a otra; pensá en **Drácula**, de Bram Stoker; en Ferdinand Bardamu, ese increíble personaje que Louis-Ferdinand Celine deja vivir en las páginas del **Viaje al fin de la noche**.

La asociación entre las técnicas del relato novelístico y el cine, dejan huérfano al teatro. ¿La escena teatral que hace? Una: se cuelga a los formatos previsible de la televisión o el cine cómplice de la

butaca y repetitivo, donde el final está cantado y vos se lo contás a tu mujer a la mitad de la película (“¡Para que me traés al cine si vos ya la viste!”, textual) De ese “teatro de mesas y sillas” decía el Chacho Dragún, está infectado el teatro argentino. Dos: se pone a ensayar nuevos formatos, nuevas maniobras del relato, se autodenomina experimental, se etiqueta como teatro de nuevas tendencias; recupera la dimensión lírica y literaria, integra otros discursos del sistema de las artes.

Hace unos años estaba tomando un café con Patrice Pavis en la Gare de l’Est en París. Él sacaba fotos y me hablaba de esa “capa”, de la superficie que es la narración, lo visible en el acontecimiento teatral. Se deja la vida miope en esa narración. Está bien; pero lo nuestro, nuestro oficio, es maniobrar en el tiempo del relato, es trabajar muy en las corrientes profundas del texto, siempre entre el gozo y la agonía después que una imagen te corre por las venas. Me acuerdo que Tennessee Williams decía que **Un tranvía llamado deseo** había nacido dentro suyo gracias a la imagen de una mujer sentada en una silla esperando inútilmente algo, tal vez el amor. La luz de la luna entraba por la ventana y eso sugería la locura.⁹ Esa es nuestra materia de trabajo. Plasma y sueño.

⁹ Eso está en sus memorias, fijate si están publicadas en castellano.

LITERATURA / TEATRO: la deslimitación en el de las fronteras genéricas campo teatral argentino

Por Gabriel Fernández Chapo

El cruce de prácticas estéticas ha sido una de las marcas fundamentales de la renovación del teatro contemporáneo. Ya sea con textos clásicos de la literatura nacional como con best sellers de factura internacional, la escena teatral argentina establece distintos vínculos, procedimientos y búsquedas que refuncionalizan las confluencias entre literatura y teatro, y reflexiona sobre la propia autonomía.

“Vivo y trabajo desde hace treinta años en un territorio incierto e inefable: el del texto teatral. Un lugar cuyos límites comprimen y cuestionan desde siempre sus potencias vecinas: la narrativa y la actividad escénica. (...) Y disfrutar-claro- como cualquier habitante de frontera de pararse en la línea del límite y soñar que no se está en ningún lado”¹. De esta manera, el reconocido dramaturgo argentino Mauricio Kartun pone en palabras la tradicional problemática ontológica que pesa sobre la escritura dramática y su especificidad. Si bien los fenómenos de transposición, las operaciones de tránsito entre el campo literario y el teatral están imbricados históricamente con el propio desarrollo de estas disciplinas artísticas, lo cierto es que el cruce genérico es probablemente una de las marcas más fuertes de la renovación teatral que se produjo en el siglo XX. Tanto a nivel procedimental, semántico, como formal, es frecuente encontrarse

1 “Dramaturgia y narrativa. Algunas fronteras en el cielo”, publicado en Dubatti, J (comp). (2009), *Escritos sobre teatro II*, Nueva Generación, Buenos Aires.

en el sistema teatral argentino con espectáculos que apuestan fuertemente a una verdadera deslimitación de sus fronteras y generan, por ende, fenómenos de teatralidad que presentan indagaciones de suma complejidad vinculadas a la apropiación de diversas prácticas estéticas: poesía, narrativa, video, cine, artes plásticas, música, y/o danza.

En este sentido, los creadores teatrales parecen responder al interrogante sobre la especificidad teatral desde una concepción de autonomía artística centrada en la capacidad que posee el teatro de ampliar sus propios límites. Es decir, que uno de los rasgos distintivos de la actividad teatral podría ser su ferviente potencial de transgredir espacios genéricos y de constituirse en una práctica de transversalidad estética. Justamente, la dificultad de establecer parámetros constitutivos exclusivos de la práctica teatral, la opacidad en hallar una singularidad en tanto objeto estético, se vuelve uno de sus mayores potenciales.

LA TRANSPOSICIÓN: UN FENÓMENO QUE ACOMPAÑA LA GÉNESIS MISMA DEL TEATRO NACIONAL

Aunque en las últimas décadas adquirió un importante desarrollo cuantitativo y cualitativo, las operaciones de apropiación escénica de obras literarias no son un fenómeno nuevo para la práctica teatral; e, incluso, están relacionadas con la propia génesis del teatro nacional. Uno de los casos paradigmáticos es el folletín **Juan Moreira** de Eduardo Gutiérrez, que pasó a ser un espectáculo teatral a partir del traspaso realizado por José Podestá y el mismo Gutiérrez.

Desde estas primeras manifestaciones escénicas que reelaboran materiales literarios hasta nuestros días, la relación inter-genérica entre literatura y teatro se mantiene vigente, en constante reformulación y deslimitación, promoviendo continuamente nuevas formas y medios de vinculación.

Esta relación se sustentó durante muchos años principalmente a partir de la capacidad narrativa que presentan ambas disciplinas; era frecuente que la producción teatral se apropiara recurrentemente de materiales procedentes de la narrativa para sostener

la acción dramática de sus propuestas. Sin embargo, en las últimas décadas comenzó a registrarse un proceso de debilitamiento de este vínculo literatura-teatro, entendido exclusivamente desde su dimensión argumental, y empiezan a representarse obras que piensan los procesos de tránsito entre literatura y teatro, teniendo en cuenta la expresividad contundente del cuerpo y de la voz, y la variedad de recursos que posee la puesta en escena.

La transposición registra de esta manera una fuerte evolución: los grandes espectáculos teatrales que toman como fuente obras literarias, son aquellos que no pretenden adecuar y/o modificar el estatuto literario al teatral, sino que logran promover un nuevo sistema poético-creativo en el que la fuente literaria puede emerger dentro del orden representacional, volver a nacer, desde una nueva singularidad y autonomía estética.

Los creadores teatrales ya no suelen plantearse la noción de fidelidad como la directriz principal a la hora de encarar una propuesta escénica que se vincule con textos literarios precedentes. Saben que este pasaje implica un radical cambio en los modos de percepción desde la temporalidad, los topos, la construcción de acontecimientos, los diálogos, etc, y que este proceso conlleva necesariamente a la existencia de dos obras, que poseen algún tipo de relación, pero que en definitiva son dos obras.

El texto literario posee una exigencia: sólo puede ser reproducido en sus propios términos (Lázaro Carreter, 1987). Ese es uno de los aspectos centrales del complejo semántico que es la literatura. Por ende, a la manifestación literaria no le corresponde ninguna expresión transformable. De esta manera, la transposición se volvió una práctica sumamente renovadora de la escena contemporánea ya que asumió el hecho de que la relación inter-genérica solo es fructífera, cuando el texto literario "muere". Se podrán tomar elementos formales, contenidistas y/o ideológicos antes de su muerte. Pero si el nuevo sistema- la obra teatral- no logra constituir, dar vida a un campo fértil de crecimiento y desarrollo en función de sus reglas específicas, los resabios literarios no tendrán ningún sentido de ser.

La literatura dice, describe y narra. El teatro indefectiblemente muestra, ofrece a la experiencia viva. Se pasa de la dimensión única del código lingüístico de la literatura a la espesura de códigos que representa el teatro. El objeto escénico es tridimensional. El código lingüístico es tan sólo uno de los muchos que interactúan en la producción semiótica del acontecimiento teatral, junto al cuerpo de los actores, el vestuario, la escenografía, la iluminación, la musicalización, el maquillaje, la utilería, etc.

Gran parte de los dramaturgos y directores que frecuentan las operaciones de transposición asumen que la dramatización de textos literarios encuentra su verdadera razón de ser cuando la obra teatral procrea un universo de sentido propio que tiene apariencia de inexorabilidad, que funciona como sistema en sí mismo y puede establecer diversos vínculos con el material fuente. Pero, ya no es ese material fuente, como tampoco una copia.

DESDE TEXTOS CLÁSICOS HASTA NUEVOS BEST SELLERS MUNDIALES

La página nunca está del todo en blanco para el dramaturgo contemporáneo cuando pretende iniciar su proceso compositivo. Aún cuando no lo racionalice, no lo perciba conscientemente o pretenda obviarlo, lo cierto es que, indefectiblemente, todo acto de escritura está atravesado por un patrimonio retórico que precede, excede y condiciona toda producción creativa.

Esta condición es insoslayable en todo acto de escritura. Sin embargo, muchos dramaturgos exacerbaban este fenómeno y buscan deliberadamente trabajar en relación con otros universos; imaginarios, estructuras, personajes, y/o imágenes procedentes de la literatura. Por consiguiente, los tránsitos entre literatura y teatro se sustentan en una clara intencionalidad por generar superposiciones de discursos capaces de producir redes con significados múltiples, superadores de las propias subjetividades.

En este sentido, a la hora de pretender identificar un canon de la transposición, se puede determinar que los materiales literarios sometidos a procesos



Escena de "El Matadero. Un comentario"

creativos de escenificación por parte de los creadores teatrales argentinos, responden a una lógica de amplitud y diversidad. A modo de ejemplo, sirve comentar que durante el último año, la cartelera nacional ha ofrecido decenas de espectáculos que establecieron distintos vínculos intergenéricos con propuestas literarias tan disímiles como clásicos del romanticismo argentino del siglo XIX, una novela de culto de un autor polaco del siglo pasado, la narrativa breve de Raymond Carver, o la traslación a la escena de uno de los fenómenos editoriales de los últimos años.

No es un dato menor la pretensión de individualizar un canon de la transposición teatral. Su determinación permite identificar las tendencias de producción, circulación y recepción que exceden y/o interrelacionan distintas regiones del mapa mundial desde la literatura y el teatro. Su análisis permite vislumbrar las zonas de reconocimiento, rechazo y/u olvido que cada cultura construye sobre distintos artistas y poéticas. La transposición nos está ofreciendo una lectura sobre los cánones valorativos y artísticos de una época y cultura determinada. No caben dudas que la elección de un artista, u obra sobre la cual realizar una operación de esta índole, representa una toma de posición y puede implicar instancias de

reconocimiento, de otorgamiento de status; o, incluso, la construcción de negatividad y crítica.

A esta diversidad en la elección de los materiales literarios sobre los cuales trabajan los creadores teatrales argentinos, hay que agregar que estos abordajes se realizan también desde distintos sistemas de producción. El espectador se puede encontrar en el campo teatral con propuestas de transposición, tanto en el ámbito comercial, como en el oficial o alternativo.

Ya hemos planteado que la transposición es un fenómeno que se ha extendido de manera cualitativa y cuantitativa en la cartelera teatral argentina de los últimos años. Citaremos a continuación, únicamente y a modo de ejemplo, tres espectáculos que han trabajado con materiales literarios durante el 2009 para poder analizar, sucintamente, algunos de los procedimientos empleados en los mismos e identificar cuáles son las resonancias y significaciones que los creadores teatrales pretendieron generar a través de esta práctica estética.

EL MATADERO. UN COMENTARIO: UNA ÓPERA PARA HABLAR DE LA CONSTRUCCIÓN/DESTRUCCIÓN DEL PAÍS.

Con motivo de las conmemoraciones por sus 25 años de vida, el Centro Cultural Ricardo Rojas, perteneciente a la Universidad de Buenos Aires comisionó, durante el 2009, a Marcelo Delgado y a Emilio García Wehbi la realización de una ópera que se vincule con algún texto literario nacional. Así fue el surgimiento de **El Matadero. Un comentario**. Una ópera para dos protagonistas, una bailarina y ocho voces. Obra que hilvana el texto de Esteban Echeverría, con el poema **La Refalosa**, de Hilario Ascasubi, junto a múltiples referencias a la literatura universal, la historia política argentina y la cultura popular.

Esta propuesta escénica es un muy buen ejemplo de las transposiciones que recurren al campo literario, en tanto apropiación de un pre-texto, pero sobre el cual se va a generar claramente procedimientos de creación por y para la escena, exacerbando la conjunción de códigos que dispone la práctica teatral. Desde la

dramaturgia, **El Matadero. Un comentario**, comprende una estructura similar a la tragedia griega, ya que cuenta con un Prólogo, el Párodos, ocho Episodios y un Éxodo. Tanto el prólogo como el éxodo corresponden al poema **La Refalosa** y sirve para exhibir el cuadro histórico: una provincia repartida entre la civilización y la barbarie. Por su parte, los episodios son aquellos que más se acercan, en tanto fábula, a la narración del texto de Echeverría. Sobre esta estructuración, García Wehbi, propone un procedimiento de yuxtaposición de voces referido a un mundo europeo y a un mundo bárbaro que permite reflexionar sobre la construcción / destrucción permanente del país. Para ello, toma prestadas citas, referencias y escritos de diversa índole (manuales de comportamiento vacuno, fragmentos y pasajes, poemas de la literatura argentina y universal, citas históricas, etc.).

En esta ópera, el texto de Echeverría está fracturado y vaciado para luego ser estructurado en secuencias que van más allá del relato inicial. Se toma su universo narrativo y parte de su conflictividad ideológica, pero al servicio de un planteo temático y semántico mayor que la obra fuente. Los tópicos de **El Matadero** ya no están dialogando exclusivamente con la problemáticas nacionales del siglo XIX; sino que, justamente la aglomeración de citas, fomenta un fuerte efecto de actualización de los conflictos fundantes de toda nuestra historia nacional: el peronismo, la dictadura del 76, la guerra de Malvinas, entre otras referencias. Resulta sumamente escalofriante como se intercalan frases tan fuertes para la historicidad de nuestro país como "Viva el cáncer" o "¡Que se venga el principito!".

"Fue desafiante porque me interesó trabajar con el material original, reflexionar sobre él y, a la vez, producir una lectura nueva. Y en el intento de entender de qué habla hoy **El Matadero**, apareció la necesidad de una reescritura, pero sin que nuestra mirada empañe la del autor, más allá de algunas salvedades. Echeverría, por ejemplo, sólo ironiza sobre la figura de Matasiete, el federal; nosotros también lo hacemos con el unitario", afirma Emilio García Wehbi, quien en sus palabras evidencia su intención de no tomar el texto literalmente, sino rodearlo periféricamente,

para construir un hipertexto que funcione a modo de comentario en clave poética sobre **El Matadero** de Echeverría.

En este caso, la transposición no está pensada centralmente desde la dimensión lingüística del hecho teatral. La propuesta del director es que el vínculo con el texto literario se expanda a todos los códigos de la manifestación escénica. Esto es claramente identificable, por ejemplo, en el vestuario de la tríada de protagonistas (el Mazorquero, el Cajetilla y la Vaca/Toro), en los cuchillos clavados en el escenario, el intertexto mediático de los carteles hacia el fondo de la escena que aclaran y resemanizan las voces del coro, el juego con la luz, el uso de los objetos, su significación y su carácter simbólico.

La puesta en escena, justamente, apuntala la posibilidad de ofrecer una conjunción de percepciones al espectador: El olor de la carne asándose al fuego, la visión de la violencia explícita sobre el personaje Toro/Vaca, el sonido de las voces, los aullidos, los gritos y el desacorde de la guitarra y el espacio cubierto de lodo, entre otras.

QUIENQUIERA QUE HUBIERA DORMIDO EN ESTA CAMA: LAS RESONANCIAS DE LA NARRATIVA DE CARVER.

Desde mediados de la década del '90, el gran autor norteamericano Raymond Carver ha tenido una profunda recepción productiva en el país. Ya sea a través de declaradas transposiciones a escena o, simplemente, como fuente de inspiración para cierta dramaturgia argentina que intentó apropiarse de su estilo narrativo, la cuestión es que el norteamericano se ha vuelto desde esos años en una figura central del canon literario y teatral. En este marco, no resulta extraño que un dramaturgo y director argentino como Martín Flores Cárdenas encare dos espectáculos (**Catedral**, y **Quien quiera que hubiera dormido en esta cama**) que se apropian de diversos cuentos del escritor norteamericano.

En el último de estos espectáculos, estrenado en el 2009 en el teatro Abasto Social Club, podemos identificar cuáles son los procedimientos de transposición



Escena de "Quien quiera que hubiera dormido en esta cama"

que desarrolló Flores Cárdenas: servirse del universo de Carver, tanto desde el contenido de sus historias como desde su constitución formal. El director acierta en analizar que la única posibilidad de atrapar escénicamente cierta densidad narrativa similar a la del escritor norteamericano es reconociendo la complejidad de su poética. Poética que constituye un férreo núcleo donde forma y contenido, fábula y discurso, están profundamente determinados entre sí.

En el plano del contenido, Flores Cárdenas toma como estructura narrativa base el relato de Carver **¿Por qué no bailan?**, donde una pareja adquiere unos muebles usados en una de esas «ventas de jardín» a las que son tan afectos los norteamericanos.

Dentro de esa estructura argumental, se inserta otro relato del mismo autor ***Quienquiera que hubiera dormido en esta cama***, en el cual un matrimonio (casado en segundas nupcias) habla en la cama sobre su miedo a la enfermedad y a la agonía asistida. De esta manera, el director condensó y unificó ambas historias en un nuevo relato que los contiene y a la vez los resignifica, se nutrió de sus personajes, le agregó unos pocos datos (algunos provenientes de otros cuentos de Carver) y concentró la acción en un único episodio de 35 minutos de duración.

Pero tal como adelantamos, la singularidad de Carver se sustenta fuertemente en su estilo compositivo, fundado en relatos poderosos, sugestivos, de estilo austero, ajustado, que parecen extremar la teoría del iceberg de Hemingway. Para poder construir esos efectos en el escenario, el director recurre a distintas estrategias: diálogos de pocas palabras, mínimo despliegue escenográfico-visual, sugestión generada desde la iluminación, parquedad gestual y sobriedad interpretativa en los actores. La escena refuerza ese efecto narrativo tan marcado en las historias de Carver, donde lo aparentemente irrelevante adquiere una profundidad y densidad dramática que la escasez de lo dicho deja entrever la fuerza conflictiva de lo no-dicho.

Los diálogos truncos y escuetos, la fuerza de los silencios, la atmósfera inquietante y llena de presagios; esa sensación de que algo está a punto de desatarse y no se desata nunca, son algunos de los procedimientos por lo cuales Flores Cárdenas pretende acercarse a la narrativa del escritor. También, en la misma dirección de equivalencia, podemos encontrar la brevedad en la extensión del relato, un rasgo inherente al mencionado estilo compositivo.

Aunque la transposición presenta estas estrategias compositivas, la escena mantiene una fuerte impronta literaria. Es probable que esta situación se deba a la alternancia entre actuación y narración que Flores Cárdenas decidió instaurar en la puesta en escena. La transposición recurre al uso de un narrador en escena que va dando cuenta de las impresiones que su personaje tiene sobre los hechos. Este recurso refuerza la idea de distanciamiento y hasta de ensoñación, pero

también describe los hechos representados como si ya formasen parte del pasado. Y esto puede llegar a frenar la acción dramática. Es claro que la narración en pasado genera mayores efectos literarios, mientras que el relato en presente suele adquirir más énfasis teatral.

EL ÚLTIMO ENCUENTRO: DE UN FENÓMENO EDITORIAL MUNDIAL A LA ESCENA LOCAL.

La historia trata de dos viejos amigos que se encuentran luego de cuatro décadas sin verse. Ese encuentro se producirá en la casa de uno de ellos y, a excepción del ama de llaves que servirá la cena, no habrá nadie más. Tendrán suficiente tiempo durante esa velada para una conversación que aclarará algunos puntos de su pasada relación, del tiempo de ausencia posterior y de situaciones que nunca fueron muy claras entre ellos. En esa conversación tendrá protagonismo la esposa fallecida de uno de ellos, eje primordial de conflictos pasados. Éste argumento pertenece a la novela **El último encuentro**, libro escrito y publicado en 1942 por el autor húngaro Sándor Márai, que en los últimos años fue redescubierto luego de su trágico suicidio y se ha convertido en un gran fenómeno editorial a nivel mundial.

La magnitud de este fenómeno editorial se percibe en las versiones cinemato-gráficas y teatrales que se empezaron a presentar en los últimos años. El 2009 fue la fecha para que llegara la transposición teatral firmada por el inglés Christopher Hampton a la Argentina, bajo la puesta en escena de Gabriela Izcovich, y con las memorables actuaciones de Duilio Marzio, Fernando Heredia e Hilda Bernard.

En este caso, la transposición aprovecha ciertos rasgos de la novela original que presentan muchas potencialidades de teatralidad. Entre ellos, se destaca que el libro se estructura fuertemente en un extensísimo monólogo que realiza el dueño de casa, un general retirado, interpretado por Duilio Marzio en la puesta nacional. Ese monólogo es puesto en la narrativa de Márai mayormente en discurso directo, hecho que permite una traslación bastante directa

al parlamento teatral. Aunque la versión escénica deja afuera algunos episodios del relato inicial, gran parte de su núcleo narrativo está incluido con clara intencionalidad de generar equivalencias.

Si bien el diálogo literario no presenta las mismas demandas de condensación y acción dramática que el teatral, lo cierto es que esta novela, al narrar la reconstrucción de hechos pasados, instaura en los diálogos una hilación de acontecimientos que ofrecen una intervención sobre el aquí y ahora, funcional a la creación de teatralidad. Sobre ese contraste, entre el personaje que monologa y otro que solo asiente, murmura, llena el espacio de elocuentes silencios, o gesticula, se sustenta estructuralmente la transposición. Esta dualidad se quiebra con las intervenciones del personaje de Niní (Hilda Bernard), la memoriosa ama de llaves, capaz no sólo de recordar el nacimiento de su señor, sino cada detalle de una familia de la que ha conocido todos sus pormenores, y que funciona a modo de interlocutora con los personajes y con el público. Allí nos encontramos con una decisión factible de ser discutida en relación a su necesidad dramática: la transposición mantiene, aunque levemente, una voz narradora que se guarda la atribución de dirigirse a la platea para aclarar o añadir algún dato de lo que transcurre en la escena.

La novela también presenta una condensación espacial que colabora en posibilitar su transposición, sin necesidad de generar demasiados procedimientos. En este sentido, la puesta en escena apuntala la ambientación original, situada dentro de una mansión en decadencia que refleja el antiguo esplendor del imperio austro-húngaro.



Escena de "El último encuentro"

BIBLIOGRAFÍA

- CILIENTO, LAURA, *"Adaptación de narrativa extranjera: la voz transtextual"*, en *Nuevo Teatro, Nueva crítica*, Editorial Atuel, Buenos Aires, (Jorge Dubatti, compilador), 2000.
- DUBATTI, JORGE, *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Lomas de Zamora, Edición de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Lomas de Zamora, 1995
- FINZI, ALEJANDRO, *Repertorio de técnicas de adaptación dramática de un relato literario*, Córdoba, Ediciones El Apuntador, 2007
- HODGE, FRANCIS, *Play directing*, Tice Hall, London, 1971.
- MARCHESE, A. Y FORRADELLAS, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2000.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ, *Dramaturgia de textos narrativos*, Madrid, Ñaque editora, 2003
- SANTOYO, Julio César, *"Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de una tipología"*. *Cuadernos de Teatro Clásico*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989
- UBERSFELD, ANNE, *Semiótica teatral*, Editorial Cátedra, Madrid, 1998
- WOLF, S.: Cine / Literatura. *Ritos del pasaje*. Paidós. 2001.

En torno a Raymond Carver

Por David Jacobs

Días antes de partir hacia Canadá a montar una versión de la *nouvelle* de Tim Burton, **La melancólica muerte del chico Ostra y otras historias** y, en medio del Festival Internacional de Buenos Aires en el que se presentó con **Exactamente bajo el sol**, el dramaturgo y director Martín Flores Cárdenas accedió a esta entrevista que tuvo, entre sus propósitos, conversar sobre su especial interés por el escritor norteamericano Raymond Carver (1939-1988) y su particular cruce con la escena teatral. Admirador del escritor desde su adolescencia, Flores Cárdenas admite su obsesión por la contundencia de sus relatos y la excentricidad de los personajes. Formado en dramaturgia, dirección y, también, en actuación con Alejandro Tantanian, Mauricio Kartun, Elvira Onetto y Laura Yusem, este joven teatrista de tan solo 29 años, viene realizando una importante carrera en el *off* porteño, donde se ha destacado a partir del estreno de **Catedral** (2007) y **Quienquiera que hubiera dormido en esta cama** (2009); dos espectáculos inspirados en el cruce de relatos del escritor americano. Al igual que Robert Altman en el filme **Ciudad de Ángeles**, Flores Cárdenas se sirve de la prosa de Carver para moldear una escritura de preciso vuelo poético y de grave trazo melancólico, muy en la línea del realismo sucio norteamericano, por el cuál Flores Cárdenas siente un gran respeto. Sobre la austeridad de los recursos en escena, la

tensión entre escritura dramática y narrativa; y, esencialmente, sobre la influencia que ha ejercido Carver en su vida y en su obra, Flores Cárdenas charló con absoluto compromiso y lucidez.

- **¿Cuál es tu relación con la narrativa?**

- De chico me gustaba mucho escribir, pero poco leer. Más allá de los trabajos de escritura habituales que me pedían en el colegio, recuerdo que una vez me pidieron que escribiera una poesía y fue verdaderamente revelador. Sería en cuarto grado y, desde ese momento, comencé a escribir poesía en secreto. Por supuesto, las escribía para mí, no se las mostraba a nadie. Confieso que es la primera vez que hablo de esto.

- **¿Recordás que reflejaban esos poemas?**

- Hace poco los encontré en casa. Reflejaban una idea de cambio, de algo nuevo que se vislumbraba. Casualmente, creo que las dos puestas sobre Carver tienen un poco de ese espíritu, de algo nuevo que se abre, que se revela en los personajes y las cosas. En el período que va del fin de la primaria al comienzo de la secundaria no tuve demasiado interés por la lectura. Lo recobré tiempo más tarde, cuando con mi familia decidimos irnos a vivir al campo.

- **¿Y en qué momento descubriste a Carver?**

- Recuerdo que en esa época leía mucho a los rusos. Principalmente Chèjov y Dostoievsky. A raíz de eso, un día le conté a una amiga la gran impresión que Chèjov me había causado. Producto de mi comentario, al poco tiempo, ella me trae **De qué hablamos cuando hablamos de amor**, el libro de Carver. Y a partir de ese momento comenzó mi interés por su narrativa y la literatura norteamericana del siglo XX. Desde siempre, mi relación con la literatura estuvo asociada con la poesía y, sobre todo, con los cuentos o relatos cortos. Las novelas, en cambio, como se puede advertir en la duración de mis obras, me cuestan por su extensión. Necesito contar y que me cuenten algo pequeño, pero contundente. La lectura de **Crimen y castigo**, por ejemplo; o **El idiota**, me llevaron mucho tiempo. Mis amigos me decían, “todavía estás leyendo ese libro”. “Todavía”, les contestaba. En cambio, **De qué hablamos cuando hablamos de amor**, lo leí en una noche. Hay algo en esos relatos que me atrapa y de lo que me cuesta despegarme fácilmente.

- En especial, ¿qué cosas te atrapan de esos cuentos?

- Su contundencia, sobre todo. Pero también, la mirada sobre sus personajes y las cosas. Además, ese universo se conectaba directamente con lo que yo quería hacer y decir. Había algo en su modo de escribir que me era muy afín. El primer cuento que leí fue **¿Por qué no bailas?** Esa idea del final abrupto, sin aparentes moralejas, me resultó inquietante. Fue tanta la impresión que me causó que, cuando iba al teatro o al cine, en la mitad de la historia pensaba: “esto debe terminar acá”. Y si no terminaba, como habitualmente sucedía, lo que continuaba viendo me parecía que estaba de más, que ya no servía. Con Carver nunca tuve esta sensación. El ejemplo más claro de lo que estoy diciendo se puede ver en el cuento **Dile a las mujeres que nos vamos**. Allí Carver tiene muy claro lo que quiere contar; y lo que hace durante el desarrollo del relato es darle al lector un bagaje de información para que esas dos líneas finales tengan el peso y la fuerza necesaria que requerían esos hechos antes narrados.



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

ción con lo teatral, ¿qué te interesa particularmente de Carver?

- Cuando leí **¿Por qué no bailas?** enseguida vi teatro por todos lados. Es decir, pude imaginarme teatralmente lo que hoy es la puesta de **Quienquiera...** Rápidamente pensé: “esto debería ser una obrita y durar 15 minutos”. Luego tomé real conciencia que para que fuera una obra de teatro debería llenarse de otras cosas. Y fue en ese momento que se me ocurrió cruzar ese relato con **Quienquiera...**, que también me parecía absolutamente teatral. Además, muchos de los conflictos que escribió Carver se parecen a los que yo viví en mi casa durante la adolescencia. También, los problemas de los amigos de mis viejos eran

Martín Flores Cárdenas

parecidos. Crecí y viví muchos años en un barrio de Hurlingham, que era casi como vivir en una comunidad parecida a las norteamericanas. Había algo en ese lugar muy típico de los barrios americanos que veíamos en el cine o la televisión. Y porque Carver es un autor que, con muy pocos elementos, puede alcanzar una profundidad y una multiplicidad de sentidos que otros autores, a mi entender, no han podido lograr. Además es un autor posible de llevar a escena. Y esta forma posible es, al mismo tiempo, la mejor manera posible para mí. La economía de recursos que uno puede encontrar hace viable pensar en un montaje teatral. Mi concepto del teatro es equivalente al que tiene Carver sobre la literatura.

- ¿Entendés el teatro de esta manera o te resulta cómodo trabajar así?

- Las dos cosas al mismo tiempo. Por ejemplo, **Exactamente bajo el sol** es una obra diferente a las de Carver, pero sin embargo tienen en común la idea de poner en escena los elementos que son indispensables para contar esa historia. Generalmente los materiales que uso no son funcionales a lo que se está contando. En **Quienquiera**, por ejemplo, no hay cama. Considero que los objetos, por alguna razón, se relacionan con los personajes y sus propios universos. No decido poner un televisor en escena porque haya sido mencionado en el cuento, sino que trato de ver qué elementos estarían justificados por la escena. Es decir, cómo se van a vincular, tanto con los personajes como narrativamente. En este momento disfruto trabajar de esta manera. Me seduce particularmente el trabajo y el vínculo que se establece con el actor y la potencia de su presencia en escena, sin muchos más componentes que esos. Con esto me alcanza, porque estoy en un proceso de conocimiento y de aprendizaje del código teatral.

EL PLACER DEL TEXTO

- ¿Estás atento a lo que sucede con tus contemporáneos en el campo de la literatura argentina?

- No, de mi generación de escritores he leído muy poco. Estoy más atento a lo que sucede en el campo

de la poesía que en el de la narrativa. Siento que aún tengo tanto material para leer, que metiéndome con lo nuevo estaría pasando por alto lecturas fundamentales; muchas de ellas, sin duda, referencias ineludibles de los nuevos autores. Todavía leo a Flannery O' Connor o Capote, que han escrito mucho. También siento placer y profunda admiración por esa zona de la literatura norteamericana que se conoce como realismo sucio, donde se incluye a Carver, pero de la que formaron parte escritores como Salinger y Cheever, entre otros. Realmente no he podido abrirme aún a los nuevos narradores argentinos.

- ¿Lees teatro?

- Sí, pero no lo entiendo como literatura. Abordo la lectura de obras de teatro como material de trabajo, exclusivamente. Cuando leo teatro establezco un diálogo muy diferente al que establezco con la narrativa. Me resulta difícil leer teatro como si fuera literatura. Soy un director de teatro, y leo las obras con otro interés, diferente a lo que me sucede con la poesía o la narrativa. Leer teatro es como ir a ver una obra de teatro. Disfruto de su lectura, sin duda, pero me atrae mucho más cuando me enfrento con la poesía o la narrativa breve. La literatura es puro placer, y la fuerza inspiradora de mis trabajos teatrales. En cambio, el teatro es mi trabajo y me cuesta separarlo de esa situación al momento de revisar materiales.

- En tu rol de dramaturgo, ¿cómo abordaste el traspaso de ideas literarias a la experiencia teatral?

- En el cuento **Catedral** el relato está contado en primera persona por el protagonista. En un principio quería que la obra fuera narrada de a tres y que el personaje del ciego no narrara por ser ciego. Que fuera únicamente el matrimonio quien contara la visita del ciego. Finalmente me decidí por esto, y creo que funcionó bien. La presencia del doble narrador, en el que cada uno aporta desde su punto de vista en ese cruce, generaba mucha teatralidad. A su vez, mi propio texto se fue modificando mientras experimentaba con esa transposición. En mi obsesión por limpiar y

trabajar con la menor cantidad de materiales, quedó finalmente una puesta mínima: una pared blanca, un televisor y los actores. Durante los ensayos los actores me preguntaban si el público iba a entender lo que estábamos haciendo. Algo parecido les pasaba con la duración de la obra. Me pedían pausas más largas entre las escenas para que la obra durara un poco más. Finalmente la obra funcionó bien, y ellos se tranquilizaron (Risas...)

- Sos muy respetuoso de los textos de Carver, tanto que en las obras *Catedral* como en *Quienquiera...* aparecen citas textuales de imágenes como de líneas de diálogos de esos cuentos. En este sentido, ¿qué desafíos te propusiste al momento de la puesta?

- Dar cuenta, precisamente, de ese universo mínimo en la escena, tan propio de los cuentos de Carver. Es ahí donde siento que fui muy respetuoso de él. Confieso que aunque siempre leí a Carver pensando en la posibilidad de llevarlo a escena; intuía, de todas maneras, que las historias podían resultar débiles, sin demasiado peso dramático. Hasta que un día advertí que esas historias, en principio pequeñas, se podían aprovechar muy bien y retrabajarlas en escena. Porque varias de esas historias, en realidad, valen mucho más que otras con grandes despliegues escénicos o visuales que, en su mayoría, no aportan nada. Y a su vez, el desafío de que, aunque son historias que ocurren en otro lugar, en otro tiempo y que emplean un lenguaje muy propio, igual tuvieran una cercanía afectiva conmigo. Crecí mirando series y películas americanas con esas características, y jugando con mis amigos empleando el lenguaje neutro que escuchábamos. Recuperar esto quizás tiene mucho de romanticismo, pero nunca me imaginé jugando a los vaqueros y hablando de vos. Entonces, mi desafío era intentar mantener la distancia necesaria con ese mundo, pero sin traicionarlo. Eso fue lo atractivo y, sin dudas, el principal desafío.

- ¿Y cómo trabajaste este registro con los actores en *Quienquiera?*



Escena de "Catedral"

- El registro de ellos tres tiene mucho del espíritu de las viejas películas americanas. Esto me interesaba que sea así. Que no todo fuera naturalismo puro, sino que haya algo de la concentración que solían tener los actores de antes. Germán Rodríguez es una persona muy parecida en la vida real a la que aparece en escena. Gabriela Licht se formó en Los Ángeles, en el Actor's Studio, y tiene mucho de la actriz concentrada y con cierta impostación que venía muy bien para el personaje. Me propuse intensificar todo eso. Y Osvaldo Djeredjian es un tipo muy Carver. Con él, en cambio, tuve que hacer otro trabajo. Sacarlo de cierta dureza que tiene su personalidad, ablandarlo.

CARVER SENTIMENTAL

- Ricardo Piglia dice que es difícil imaginar el teatro de Pinter sin los primeros relatos de Hemingway. Siguiendo esta idea, ¿es posible imaginar la prosa de Carver sin la presencia de Chèjov?

- Carver fue un gran admirador de Chèjov. El día de su muerte fue nombrado el Chèjov americano. Tess Gallagher, su mujer en ese momento, cuenta que el día en que Carver murió comenzó a recibir cartas de todas partes del mundo en las que decían que había muerto el Chèjov americano. También cuenta que si Carver hubiera leído esas cartas, el final de

su vida hubiese sido más feliz. Encuentro parecidos entre ambos, la forma que tienen de ver el mundo. La manera de mirar, de construir el punto de vista sobre la situación que narran, es común entre ellos. En cambio, sus diferencias son más de tipo políticas. En Chèjov la política está muy presente; en Carver, la mirada política casi no existe, como si todo hubiera sido arrasado. En Chèjov se puede intuir que nada va a cambiar pese al clima de revolución incipiente que se vivía en ese momento. También concuerdan en el tratamiento que hacen de la condición humana, del individuo. Carver se parece mucho a Chèjov cuando refiere a la esencia de los personajes que construye. La mirada de absoluto sinceramiento que tienen sobre sus personajes es otra de las cosas que comparten. Otro rasgo en común es la construcción que hacen de lo universal partiendo de un dato menor o pequeño. Es decir, ambos pueden mostrarte una familia en medio del campo, y a lo largo del relato esa historia en apariencia simple puede lograr una intensidad que dé cuenta de la totalidad de la sociedad en la que esa familia está inserta.

- En *Quienquiera...*, a diferencia de lo que propone Carver en el cuento, el personaje del Hombre es tanto parte de la acción como el narrador de los hechos, interpelando en varios pasajes al espectador. ¿Por qué elegiste este recurso para llevar a escena?

- Por un lado, me permite sintetizar. En teatro, una vez que las cosas están dichas, son. No me gusta la convención teatral de “que día soleado”, para que el espectador intuya espacialmente en qué lugar está el protagonista. Mi idea es trabajar con la imaginación del público, en el sentido de decirles: “estamos acá, en este lugar, con estos elementos, y el resto lo ponen y completan ustedes”. Me parece que esto es un acto de sinceramiento muy grande de parte de la obra. Lo que me interesaba dejar en evidencia era que lo importante no estaba en la escena misma, si no en otro lado. La mirada y el sentido del espectador son fundamentales para esto. Por otro lado, me permite trabajar con la elipsis, ya que en la obra no hay apa-

gones que pudieran indicar el paso del tiempo. Todo está expresado a través de la palabra, como si fueran apagones verbales. Esto fue muy útil porque dio cuenta de sensaciones o pensamientos que enriquecieron la historia. Algunas personas me han reprochado el uso de este recurso por ser muy literario. Mi respuesta fue que eso no tenía nada de malo, al contrario. Mi interés pasaba porque fuera un cuento actuado. Mi búsqueda estaba puesta en eso. Construido desde la palabra pero también desde esas pequeñas miradas, gestos y movimientos que son fundamentales para el teatro.

- ¿Cómo encaraste el proceso de (re)escritura de esos cuentos? ¿Construiste la situación dramática a partir de los diálogos o viceversa?

- **Quienquiera...** me llevó mucho tiempo de reflexión antes de ponerme a escribir. Tomé notas de todo tipo, armé distintas estructuras y, luego la escritura de la obra, me demandó tan solo tres días. Pero el trabajo previo de investigación, en donde mezclaba y resolvía todo tipo de cosas, fue muy arduo. Algo poco habitual, porque mi trabajo de escritura suele ser menos exhaustivo al momento de la recopilación de información. En este caso particular, el haber trabajado con estos cuentos de Carver, que poseen su propia estructura y sus finales, me exigió pensar mucho más antes de escribir, no me interesaba repetir o copiar la fórmula de Carver. En la obra, por ejemplo, a los personajes se le revelan cosas a partir de las situaciones que les toca atravesar y eso los modifica. Al contrario, en el cuento ¿Por qué no bailan?, esto no sucede. Carver pareciera ofrecerles a los lectores los recursos necesarios para que ellos mismos puedan descubrir lo que les sucede a esos personajes.

- ¿Cómo trabajaste las diferencias de tonos entre las palabras para ser leídas, y aquellas, las del teatro, para ser dichas?

- La palabra leída enseguida es una imagen. Y esto es fundamental para un director de teatro que trabaja inevitablemente con imágenes. Cuando leo a Carver, por ejemplo, no lo hago a la manera cínica como mucha gente hace. Al enterarme del problema con su

editor, y pude constatar cuales de sus cuentos habían permanecido tal cual el propio Carver los había escrito, comprobé que tenían el espíritu que yo encontraba al leerlos. La versión original de **De qué hablamos cuando hablamos de amor**, es mucho más melodramática y sentimental que cómo está publicada. Y algo de esto en la puesta quise recuperar. Me interesaba reflejar un Carver sentimental, tal cuál entiendo su escritura original, sin ningún filtro de la traducción. Un Carver que se entregara completamente a mostrar las emociones, más allá de lo cínico y frío que se lo suele presentar. Y esto está directamente relacionado con la manera en como pienso y escribo yo.

LA IMAGINACIÓN A ESCENA

- Alguna vez contaste que el cuento *Catedral* posee una teatralidad inevitable. ¿Podrías contarme a qué hacías referencia?

- Me refería a la relación entre los personajes, fundamentalmente. El triangulo entre sus protagonistas es absolutamente dramático, está en constante movimiento y es algo que se puede ver muy bien. Y además, la transformación que va sufriendo el protagonista a medida que la historia avanza. Una historia como ésta, narrada en primera persona, es por sí misma teatral. De todas maneras, no encuentro teatralidad en toda la obra de Carver y, mucho menos, en toda la literatura que leo. Pero sin duda que existe mucha literatura que está impregnada de una teatralidad inevitable, más allá de cómo pueda estar afectado teatralmente sobre las cosas que leo. Teatro posible leo y veo por todos lados (Risitas...) Asimismo, existen textos teatrales que funcionan mejor leídos que puestos. Como también hay actores que son más verdaderos leyendo un texto que interpretándolo. En definitiva, lo que me interesa es poder imaginarme un escenario mientras estoy leyendo, sea un texto teatral, un poema o una novela. Los materiales que más me sirven son aquellos que rápidamente puedo imaginármelos montados en un espacio.

- En *Catedral* y *Quienquiera...* se respira una atmósfera muy norteamericana, que pareciera

remitir a cierta melancolía urbana muy propia de ciertos artistas norteamericanos, precisamente, como Edward Hopper, Tom Waits, John Cassavettes, Charles Bukowski, incluso al propio Carver, además del jazz. ¿Te interesan estas estéticas al momento de ponerte a trabajar en una obra?

- Con mi vestuarista siempre indagamos en Hopper a la hora de ver cómo vamos a caracterizar a los personajes. Hopper es una gran influencia para mi trabajo. Otro pintor que siempre está muy presente es David Hockney. Ambos me atraen por su frialdad y todo lo que sugieren con mínimos detalles. A la hora de pensar en una escenografía, el eco de Hockney siempre aparece. El trabajo que hace con las paredes como si fueran mampostería o materiales de diseño está en sintonía con la estética que me interesa sugerir. Por estos días estoy trabajando en un texto donde las principales referencias estéticas las fui a buscar al cine norteamericano independiente. Estoy repasando películas de Terence Mallick, Jim Jarmusch o David Lynch. De lo norteamericano, esto es lo que me interesa; y no lo que llega directamente desde la industria de Hollywood.

- En las puestas sobre Carver uno puede advertir cierto tono contemplativo que podría vincularse a algunas de las mejores películas del cine argentino reciente. ¿Te interesa trabajar esta mirada?

- Me manejo muy intuitivamente. No me propongo hacer una reflexión sobre todo lo que hago y las decisiones que tomo. Me seducen mucho las obras de teatro que dejan puntas abiertas. En relación con lo que decís, nunca pensé mi trabajo en ese sentido. Me parece, de todas maneras, que mis obras sobre Carver tienen una trama, un conflicto, aunque sutil, y



Raymond Carver



Escena de "Catedral"

en este sentido se alejarían de lo que decís. Al menos, intento construir esto; indagar en las diferentes etapas y formas del relato. En **Quienquiera...** me parece que está claro: una pareja le huye al compromiso y, a partir de la llegada de un tercero, se produce un quiebre entre ellos que los ayuda a decidir, finalmente, comprometerse a muerte. Reconozco que hay que descubrirlo, que no está de manera evidente, en la superficie. En **Exactamente...** quizás esto es más claro. En ese sentido, busqué que pasaran cosas. El cine que me interesa es aquel que comparte con mis obras la atmósfera, el tipo de personajes, la manera de desarrollar las acciones; no tanto aquel que hace pie en las posibilidades técnicas de la imagen. Para el teatro que hago esto es imposible, porque no puedo generar mecánicamente la profundidad de campo como puede hacer un cineasta cuando se propone manipular una imagen

- ¿Cómo te resultó la experiencia de montar un texto ajeno como fue *Exactamente...*?

- Lo que más me costó fue tomar una decisión en cuanto a que lo que quería decir la autora (Silvina

López Medin) y lo que yo quería decir como director. Nunca había tomado decisiones de dirección que no tuvieran que ver con mi propia escritura. Y en ese sentido, haber sólo dirigido, fue una experiencia movilizadora. Mi trabajo consistió en editar y rearmar los textos de la autora. Retoqué sólo un momento de la obra, casi imperceptible. El principal desafío fue acercar esa historia a lo que yo quería contar y decir con la puesta. El texto funcionó como una guía. Al restringirme solo a la dirección, esas limitaciones fueron una forma de crear, también. Es decir, aprovechar esas limitaciones para potenciarlas. Es una tarea nada fácil hacerse cargo de un discurso ajeno. Pero, al mismo tiempo, un gran desafío artístico.

Continuidad entre Teatro y Narrativa (Apuntes sobre algo que trasciende)

Por Ana G. Yukelson

A lo largo de la historia del teatro y la literatura muchos han sido los autores que han pretendido deslindar o bien incluir el teatro a la literatura y, como consecuencia, revisar una y otra vez la relación entre teatro, en tanto práctica escritural literaria y narrativa. En realidad no hay confrontación entre los términos teatro y literatura, ni entre teatro y narrativa, sólo hay continuidad, devenir de prácticas artísticas autónomas.

La etimología del término literatura significa “escritura”. Desde antaño el modo de producción de los dramaturgos implicaba representar sus obras pero, además, dejarlas por escrito. Ese hecho, como práctica de uso, permitió considerar a la dramaturgia una forma de literatura. Sin embargo sabemos que los dramaturgos escribieron y escriben sus textos para ser vistos, oídos y sentidos.

El teatro puede nacer o converger en una práctica de escritura literaria sólo en una instancia del proceso teatral, pero su fin es otro, la escena. El teatro es escritura escénica que emplea la lengua (el idioma) como uno de sus múltiples lenguajes posibles para narrar. El teatro trasciende lo literario aún cuando implique una narración que es distinta de la novela o del relato.

Hace algunos años, en una entrevista a Juan José Saer le preguntaron sobre la relación de un narrador

con el teatro¹. En su respuesta, primero brindó una correspondencia biográfica de la relación y luego, formuló un aspecto por demás interesante: expresó que la relación entre narrador y teatro establecía un problema sobre la concepción de su propia escritura. Entre el teatro y su narrativa debía existir una suerte de continuidad y esta era la que aún él no había podido alcanzar.

La reflexión de Saer nos permite plantear en este ensayo, en principio tres cuestiones de interés. En primer lugar, cuántos autores han alcanzado esa continuidad entre teatro y narrativa o al revés. En segundo lugar, qué implicancias tiene dicha continuidad y, por último, qué procedimientos o mecanismos permiten diferenciar ambos procesos de producción.

Acerca de autores que han alcanzado continuidad entre su narrativa y teatro, se pueden citar en el siglo veinte, por ejemplo a: Samuel Beckett, Natalie Sarraute, Oscar Wilde, Thomas Bernhard, Roberto Arlt y Griselda Gambaro, entre otros. Al nombrar a estos autores la continuidad se establece en términos de búsqueda de formas e ideologías que se impregnan en sus prácticas de escritura dramática o narrativa. Cada una de ellas conserva, por un lado, la impronta propia y la especificidad de las artes pero, por otro lado, traza un continuo, una suerte de poética de la

escritura que le es propia. No ocurre lo mismo con otros autores como Musil, Jean Genet, Brecht, Sartre, Cortázar, Puig, entre otros. En estos últimos una de las prácticas de escritura es, podríamos afirmar, menor, casi azarosa de las pretensiones o alcances de aquella en la que ha producido cambios o innovaciones propias de una poética.

La preocupación de Saer sobre la continuidad de su narrativa en obras de teatro se vuelve directamente una reflexión sobre la ética profesional del escritor/dramaturgo, que se interroga por la instancia misma de su hacer, por aquello que su discurso desea evocar, ya sea que cuente con un lector implícito o bien con una cadena de lectores implícitos (directores, actores, técnicos) a quienes hacerles “explotar la conciencia plástica” y “el cuerpo emocionado” (Kartun, M., 2002:11).

La experiencia estética de la dramaturgia y de la narrativa no tiene porque concebirse como dicotómicas, mejor sería comprenderla como devenir de los contextos de creación de estructuras, de formas que entran en territorios de “contagios”.

La adaptación como implicancia de continuidad

Respecto a las implicancias de la continuidad entre narrativa y teatro podemos indagar en las conceptivas de creación de una y otra práctica. Por ejemplo, “a partir de producciones de adaptación, versiones o escrituras basadas en...” En todos los casos estas operaciones de escritura dramática implican preguntarse por la teatralidad del texto narrativo.

En torno a este tema, el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra ha reflexionado bastante, tanto en sus ensayos teóricos como en sus propias obras sobre la frontera entre teatralidad y textualidad. Obras como **Mercier y Carmier**, basada en la novela de Beckett, **La noche de Molly Bloom**, basada en el último capítulo del **Ulises** de Joyce, **Informe sobre ciegos**, basada en **Sobre héroes y tumbas** de Sábato, **Moby Dick** y **Bartleby, el escribiente** en Melville, entre otras, le permitieron apreciar, en términos del propio autor, como cada una de las tramas de esas novelas evocan situaciones “susceptibles de pro-

yectarse en un marco espacio-temporal tendiente a la estabilidad”, además que “se concretan en relaciones interpersonales caracterizadas por la *conflictividad*, la *progresividad* y manifiestas mediante la *dialogicidad* y la *gestualidad*”². Para el autor español no existen de forma anticipada textos teatrales y textos no teatrales sino, una suerte de dialéctica entre textualidad y teatralidad que permanece abierta.

La continuidad entre narrativa y teatro de una adaptación de novela a obra dramática en ningún caso debería reducirse a una operación de escritura de conversión sino, de creación. Pensemos en lo estéril que resultaría si no hay diferencia entre una y otra práctica, en el insignificante aporte y en la redundancia sobre el texto de origen.

En un proceso de adaptación se debería realizar lo que Sanchis Sinisterra llama “una doble traición”, esto es “desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas para redituarlo en las fronteras de la alteridad”³.

La continuidad entre narrativa y teatro se establece al alcanzar esa alteridad, ello implica, entre otras cosas, llevar adelante, en principio, un análisis de los componentes discursivos del texto: el sujeto del enunciado (¿De qué habla el texto?), el sujeto de la enunciación (¿Quién habla en el texto?), el espacio del enunciado (¿De dónde habla el texto?), el espacio de la enunciación (¿Desde dónde habla el texto?), el tiempo del enunciado (¿De cuándo habla el texto?), el tiempo de la enunciación (¿Desde cuándo habla el texto?), el destinatario del enunciado (¿A quién habla el texto?) y el destinatario de la enunciación (¿Para quién habla el texto?).

La adaptación en clave de “traición” permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, subtemas, las libertades de sus formas expresivas, el humor, la intención crítica, el lirismo ocasional, las contradicciones de los personajes, el realismo, etc.

En todos los casos, la dramaturgia que parte de la operación de adaptación de una novela supone para el dramaturgo prescindir de los principios convencionales de la teatralidad y despojarse de las constricciones de lo “espectacular”.

1 Saer, J.J., Kartun, M y otros. (2002), **Narradores y dramaturgos**. Santa Fe. Universidad Nacional del Litoral.

2 Sanchis Sinisterra, J. (2002), “**Franz Kafka**” en **La escena sin límites**. España. Ed. Ñaque. pág. 103.

3 En el ensayo “**Itinerario Fronterizo**” en **La escena sin límites**, Sanchis Sinisterra hace referencia que durante la realización de la dramaturgia y puesta en escena de **Moby Dick**, anotó en el “Cuaderno de Bitácora”: “La teatralidad textual es ya evidente en el primer capítulo de la novela, antes de que el relato dibuje situaciones claramente teatrales o de que la escritura adopte sin recato la forma dramática.(...) En él, la lengua escrita no oculta su naturaleza fáctica, su relación con el cuerpo y el espacio, con el deseo y con el Otro (con el deseo del Otro). La escritura es, ostensiblemente escena, lugar físico del drama ¿Podría el espectáculo insinuar sus origen textual, escritural? La escena como una enorme página en blanco sobre la cual los actores escriben-inscriben los fugaces signos de la representación.”

LOS MECANISMOS DEL RELATO

Por último, la continuidad entre teatro y narrativa nos permite reflexionar acerca de los mecanismos del relato. La diferencia de destinatarios de ambas prácticas implica y conduce a pensar, en principio, en una elaboración distinta de los mecanismos de la narración. Sin embargo ello podría conducirnos a la simplificación de establecer que la literatura solicita en forma implícita un lector que recree las imágenes mentales que la narración genera. En cambio, la dramaturgia no exige esa imaginación simplemente porque muestra, presenta, a partir de distintos lenguajes, los referentes al espectador. Esta afirmación, además de una extrema simplificación de los modos receptivos, es errónea. El espectador no deja de imaginar, todo espectador real es a la vez un espectador implícito que según las estrategias desarrolladas por la dramaturgia realiza operaciones de imaginación y crea mundos posibles extra-referenciales.

El supuesto "rigor" del relato dramático frente a la "distensión" del relato narrativo no se basa en provocar en el destinatario mayor o menor concreción o materialización de referentes sino, en la condensación poética de su evocación. La relativa identidad entre los signos y sus referentes reales constriñe el hecho teatral a una práctica que comprende todas las manifestaciones, cuyo principio es la verosimilitud.

La condensación de lo poético se presenta en las constricciones y sustracciones de la enunciación espacio-temporales, en la concentración del modo de presentar el suceder dramático, en término de acciones que pueden o no alcanzar una progresión de la trama, por ejemplo.

Por otra parte el relato dramático exige una reducción del tiempo real para su producción, la materialidad del relato está limitada por el tiempo en que se decida definir el encuentro con el espectador.

El tiempo social de la representación es un condicionante clave para la condensación del relato dramático, no ocurre lo mismo en el caso de la novela que puede permitirse múltiples digresiones. El relato dramático exige el ordenamiento y organización de los niveles discursivos, así la narración de acontecimientos, el

retrato de personajes y de lugares es quebrado y presentado en un espacio y tiempo real, a un destinatario real. La presencia del otro implica un condicionante elocuente en el mecanismo de la narración teatral.

Los mecanismos del relato en el teatro requieren de una cohesión en su enunciado y enunciación que desde ningún punto de vista es igual a pensar la unidades de linealidad sino, se trata de comprender que el texto dramático es un lugar de intersección y tensión de varios códigos, registros de voces e interlocutores diversos que narran, de campos semánticos opuestos, de espacios y tiempos múltiples, de rupturas, discontinuidades y ambigüedades que instalan una polisemia, que en apariencia es percibida como homogénea y a través de la ejecución de un acto de expresión de un sujeto.

Finalmente, la posibilidad de pensar en la continuidad entre teatro y narración nos permite seguir indagando en las manipulaciones de ambas textualidades, profundizar en su devenir, en la articulación, en un mismo espectáculo, entre narratividad y teatralidad. Narrativizar la presencia (la otredad), alcanzar su consistencia sin que signifique dar explicaciones sobre el desarrollo "narrativo" de las conductas o motivaciones suministradas por las presencias escénicas.

Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia

Por Ignacio Apolo

El título de este artículo es el mismo de un seminario de cinco clases que dicté en el teatro El Cubo, derivado a su vez de un seminario de postgrado cuyo eje era, no obstante, sustancialmente distinto: indagábamos allí los problemas de la versión o adaptación teatral “intragénica”, es decir, de la adaptación teatral de obras de teatro1. Los puntos de partida, las presunciones y los procedimientos de una adaptación intragénica, y también sus objetivos, sus resultados y la lectura de esos resultados son, asimismo, sustancialmente diversos en las adaptaciones teatrales y en las de narrativa a dramaturgia. Veamos a continuación algunos sencillos aspectos de la primera.

ADAPTACIÓN INTRAGENÉRICA

Cualquier hecho teatral que abrevie de una obra de teatro escrita es, en última instancia, una “versión” de esa obra: es la versión escénica de una literatura dramática.

Por lo general (y sobre todo en la primera puesta en escena de una obra escrita), lo escénico busca la cercanía, la fidelidad a lo escrito: se trata de borrar o disimular la distancia, de acercarse lo más posible a la idea de que el texto dramático y su puesta son una misma cosa. A partir de allí, una vez que esa primera puesta “canónica” estableció el *canon* o modelo de puesta del texto dramático original, los juegos de distancia suelen ser cada vez más explícitos: la puesta tiende a realzar su cualidad de versión, modificando las expectativas que el espectador podría tener sobre una obra ya conocida. El director cobra relieve como versionista, se trata de una “puesta de autor”, en cierto sentido. Y un paso más allá (o más acá), cuando el texto dramático mismo es objeto de las suficientes modificaciones como para constituirse en una variación explícita, en un texto diferente, estamos frente a la “versión o adaptación de”: a la reescritura explícita de un texto en otro (la **Antígona Vélez** de Marechal

como explícita reescritura de aquella de Sófocles). En tal caso, el sentido común reconoce su calidad de conservación (sigue siendo, *es* una Antígona) y también de cambio (es una Antígona “acriollada”, trasladada a la pampa violenta del siglo XIX). El lector/espectador competente, además, puede advertir con mayor o menor detalle los cambios a través de los cuales el versionista expresa sus puntos de vista o su especial sensibilidad.

En la adaptación intragenérica (la versión de un dramaturgo de la obra de teatro de otro), la expectativa del lector/ espectador está puesta necesariamente en *la variación*. ¿Por qué declarar sino que esta es “mi” versión de aquella obra, si ese “mi” no señala una *diferencia*?

La expectativa básica del lector/espectador ante el otro tipo de adaptación -el de narrativa a teatro-, en cambio, suele ser la opuesta.

VERSIÓN Y ADAPTACIÓN TEATRAL

Antes de hablar de la adaptación de un género a otro detengámonos brevemente en el sentido de los términos que hemos estado utilizando: ¿a qué llamamos “versión” y a qué llamamos “adaptación”?

La nomenclatura que seguimos hasta aquí (ver nota 1) utiliza ambos términos como sinónimos², definidos como la “reescritura teatral de un texto fuente previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad”³. El texto fuente previo puede ser teatral o no, pero la condición necesaria es que el texto resultante sí lo sea. Hasta allí, la definición. En ella, versión y adaptación son términos equivalentes. Sin embargo el lenguaje común suele distinguir un matiz de uso: se tiende a llamar “versión” a aquella obra que modifica otra obra (teatral), destacando justamente sus cambios, mientras que se suele llamar “adaptación” a aquella que traslada de un género al otro algo que sería “esencialmente lo mismo”. De este modo, el matiz “adaptación” (de una novela al teatro, por ejemplo) estaría destacando las similitudes entre la novela y la obra resultante o,

yendo más lejos, su identidad. Se declara entonces que tal obra es “la adaptación teatral” de tal novela o cuento para indicar que, en el fondo, son la *misma* cosa, mostrada de dos modos diferentes.

ADAPTACIÓN INTER-GENÉRICA

La adaptación inter-genérica, entonces, es aquella que toma un “texto-fuente” de género no teatral (en nuestro caso, la narrativa) para hacer su versión escénica, muchas veces volcándola primero a un texto dramático, una obra escrita diseñada para su montaje teatral.

En este caso, y dado que los géneros están constituidos por lenguajes diferentes, lo primero que se intenta destacar no es la *diferencia* entre el original y su versión sino la profunda *identidad* entre ambos textos: no se trata de exhibir ideológica y poéticamente todas nuestras diferencias de autor, puesto que el lenguaje *ya* es una enorme diferencia, sino más bien de conservar y trasladar —traducir— elementos esenciales del texto literario a este otro lenguaje.

La pregunta es, entonces, ¿qué es aquello que se conserva del original, y hasta qué punto se lo conserva, en la transformación de un género en otro?

La respuesta más básica, aunque no la única ni la más común, tiene que ver con un aspecto de la estructura de la narración: la trama.

TRAMA

Desde los tiempos de las distinciones aristotélicas (poesía épica y poesía dramática), los distintos modos de mimesis, articuladores de géneros poéticos diversos, toman en cuenta la narración o presentación de “hechos”: en un caso, el de la épica (homologable a la narrativa), esos hechos se relatan. El rapsoda, el narrador, cuenta la historia presentando aquellos hechos y permitiéndose, de tanto en tanto, la aparición de discursos en primera persona de los personajes evocados. En el otro caso, el del drama, esos hechos son presentados a través personajes “operantes y actuantes”; es decir, poniendo en acción presente aquello que era historia, mostrando ante los ojos y oídos del espectador los personajes encarnados y

1 Seguiremos la nomenclatura de algunos conceptos teóricos fundamentales según los expone Jorge Dubatti en su libro: **Cartografía Teatral, introducción al teatro comparado**. Buenos Aires, Atuel: 2008. Para todo el marco conceptual, recomendamos la lectura completa del capítulo IV “Texto Dramático y Acontecimiento Teatral”; para la exposición de las categorías “adaptación inter-genérica” e “intra-genérica” ver pp 167-168

actuantes que desarrollan los hechos. Pero más allá de la diferencia, en ambos casos la secuencia de hechos encadenados que articulan una historia está presente. Si bien no toda narrativa expone puramente hechos articulados en una historia, ni todo teatro presenta una acción con proyección dramática que cuenta decididamente una historia, en las formas clásicas de ambos géneros esto existe y es, por supuesto, el horizonte de expectativas del lector/espectador —y mucho más aún si se trata de la adaptación teatral de una narración—.

Por lo tanto, una primera respuesta sencilla y posible a la pregunta de qué es aquello que se conserva entre un género y otro estaría respondida por esa abstracción que llamamos “trama”: la sucesión de hechos ordenados temporalmente, cuya relación es fundamentalmente causal. Leemos una novela y abstraemos su trama: podemos contar sus principales hechos, ordenados en el tiempo y encadenados según la lógica de causa y efecto. Luego, podríamos “poner en acción” esos hechos: distribuir los roles entre actores/personajes, traducir las acciones narradas a acciones físicas, y reponer o exponer los diálogos implicados en parlamentos para los actores. Y con esa simple y minuciosa operación ya tendríamos una adaptación teatral de una novela.

Sin embargo, basta con apenas intentarlo -del modo más ingenuo y directo- para que las diferencias entre ambos géneros empiecen de inmediato a ofrecer resistencia. Las zonas de resistencia son muchas, complejas, a menudo sorprendentes. Ofrezco a continuación, a modo de muestra, el análisis de tres de las dificultades más habituales, esas zonas problemáticas que el adaptador tiene que atravesar.

PROBLEMAS DE ESCALA

Imaginemos unos festejos del bicentenario e intentemos la versión teatral de una novela histórica sobre las invasiones inglesas⁴. En el segundo capítulo se relata cómo el batallón inglés, habiendo desembarcado en la actual zona de Quilmes, avanzó hacia Buenos Aires y atravesó el Riachuelo a pie, arrasando con las precarias defensas virreinales apostadas en la orilla.

El relato es elegante, económico, ni siquiera entra en detalles de color (excepto por los mosquitos, que fueron quizás más molestos para los soldados británicos que el puñado de criollos con los que se toparon como defensa). El problema de escala salta a la vista de modo tan contundente como clásico: ¿un batallón de 200 hombres en el escenario? ¿Un arroyo plagado de mosquitos? ¿Un par de cañones que disparan a ciegas? ¿Un tumulto, una retirada alocada que precede a la rendición? Al cine, gran adaptador contemporáneo de novelas, le alcanza con la magnificencia para esquivar o arrasar la ingenuidad: la producción cinematográfica pone en la locación natural a doscientos hombres vestidos de invasores británicos, armados y sedientos de sangre, dinero y gloria, y los hace atravesar el pantanoso arroyo mientras, en un interesantísimo plano detalle, sigue a un mosquito que pica en la retaguardia al mismísimo William Carr Beresford cuya kilt escocesa, esa madrugada húmeda, no alcanza a protegerlo. Al teatro, antiguo adaptador de mitos y leyendas, parece quedarle sólo la opción del “mensajero” —entra a escena un tamboril negro, a toda velocidad, gritando las noticias: “el enemigo cruzó el Riachuelo, el enemigo cruzó el Riachuelo” y, al detenerse frente al desorbitado secretario del virrey (que, sabemos, ya ha huido a la ciudad de Córdoba), le narra la batalla: “eran doscientos, patrón, doscientos, y cruzaron por los bajíos con el agua como mucho a la cintura, haciendo fuego y cantando...” etc., etc.

Narración de mensajero o relato evocativo -el sobreviviente narra con todo detalle la derrota del ejército de Jerjes e incluye una lista de nombres de los generales muertos en **Los persas** de Esquilo; el propio Hamlet le relata a Horacio las peripecias de piratería, salvación y condena de los sicarios del rey durante su viaje a Inglaterra en el **Hamlet** de William Shakespeare, esta técnica nos lleva al segundo problema de la adaptación de narrativa a teatro: el problema del presente de la acción.

PROBLEMAS DE PRESENTE Y EVOCACIÓN

El tiempo privilegiado de la teatralidad es el presente, puesto que se trata de un arte performático.

2 Op.cit p.150, nota a pie.

3 Op.cit p 153

4 Hace años yo acometí ese desafío: de la novela **Sobremonte, una historia de codicia argentina**, de Miguel Wiñazki, adapté la obra **Sobremonte, el padre de la patria**, estrenada en el Teatro San Martín en octubre de 2001.

Lo que sucede aquí y ahora (lo que sucede “en vivo”, que siempre es aquí y ahora) es el vínculo profundo, el pacto irrevocable entre actores y público. El rito teatral exige que los actores se presenten ante el público y produzcan teatralidad en ese aquí y ahora irreplicable, irrevocable. Y ese aspecto performático es una de las diferencias más profundas entre ambos géneros: la narrativa y el teatro.

Nada de lo escrito en una novela está escrito para ser dicho o para ser hecho; todo lo escrito en una obra tiene por objetivo transformarse en algo dicho o en algo hecho y allí perfeccionarse y morir⁵. Lo teatral destituye en su acto performático a la escritura: el teatro transforma a la literatura en puro presente, oral, físico, encarnado. La palabra escrita muere para dar vida a la actuación. Desde este punto de vista, interesan más las condiciones de la enunciación que lo enunciado; dicho de otro modo, la teatralidad más profunda pasa por la acción implicada en las palabras que por el contenido de lo dicho.

Veámoslo en un sencillo ejemplo. Donde una narrativa puede decir “el terremoto duró tan solo medio minuto, pero ese medio minuto bastó para destruir la casa y aplastar a sus habitantes; ni siquiera la perra y sus cinco cachorros recién nacidos sobrevivieron”, el teatro sólo puede callar. No podría poner en acción presente la destrucción de la casa y la muerte de sus habitantes, incluyendo mascotas; sólo podría referirlo. En todo caso, un personaje podría decir ese texto, comunicándolo a otros, pero la “teatralidad” de esas imágenes no cobraría “presente”: esas imágenes no vivirían en escena; en escena solo habría un relato de segundo plano, un personaje que les cuenta a otros un acontecer evocado, fuera del aquí y ahora.

La evocación es una incursión de la narrativa en la escena, pero retirada a segundo plano: en boca de un personaje, cuyo acto de decir es lo teatral y no otra cosa. En consecuencia, lo que compete a la dramaturgia es convertir ese acto de decir, el acto evocativo, en un acto tenso, dramático, activo, interesante en sí mismo, en conjunción con lo que narra, pero poniendo en un primer plano, siempre, el acontecer *presente*. Es, en todo caso, la relación de lo que sucede aquí y

ahora (momento de la enunciación) con lo que se narra (el enunciado) lo que interesa sobre el escenario: de qué modo afecta la narración a sus interlocutores y de qué modo es afectado el que relata. La teatralidad se juega entonces entre el mensajero que relata y la reina de Persia que recibe las noticias de la batalla, entre Horacio, que escucha a su amigo inesperadamente de regreso, y Hamlet, que narra su aventura.

Así y todo, ya los ejemplos ilustres evidencian la vieja debilidad que es un problema intrínsecamente teatral. Convengamos que no es tan interesante el modo en que Horacio puede escuchar y puede modificarse ante el *racconto* de Hamlet. Históricamente, el género teatral cobijó estas licencias porque, como dice Mauricio Kartun⁶, “hasta apenas el umbral de este siglo [siglo XX], el teatro fue el hijo único, sobreprotegido y consentido hasta en sus caprichos más banales. Nadie competía con él, porque sólo él era capaz de contar un cuento que se veía. [...] Pero cuando ya creía que siempre sería todo soplar y hacer botellas: le nació el hermanito. Un inocente que arrancó con ferocidad la cámara negra y, sobre un panorama blanco empezó a proyectar cuentos que se veían cada vez mejor [...] Tanto esfuerzo de la dramaturgia por perfeccionar las técnicas de narración escénica para que llegue al final un hijo bastardo y de taquito lo haga mucho mejor, con más recursos, y con un discurso visual capaz de lograr el viejo anhelo jamás conseguido antes por el teatro: instalar por fin a la novela en un código de escenificación posible y práctica. Convertirla –casi sin descarte– a un género dramático”.

Entonces, la aparición del cine puso en evidencia aquella debilidad genética, la de la “evocación” como recurso de representación dramática de acontecimientos novelescos. Donde Kartún dice “género dramático” se permite una significativa expansión del alcance del concepto: él incluye al género audiovisual en lo dramático porque está hablando, justamente, de una relación de adaptación, de ciertas propiedades que la narrativa, el cine y el teatro comparten, y no de la teatralidad como diferencia.

Y entonces, la pregunta fundamental, derivada a mi

juicio de esta evidencia, es: ¿por qué adaptar *al teatro* (y no al cine)? Si sólo se trata de hacer “visible”, de poner en acción una trama, el teatro es obsoleto. Para eso están el cine y la televisión. ¿Por qué adaptar al teatro entonces?

PROBLEMAS DE MUNDO INTERIOR – LA CONSCIENCIA.

Antes de intentar responder esa pregunta, enfrentemos la tercera de las paradigmáticas dificultades de la adaptación de la narrativa al teatro: la que pone en juego al mundo interior de los personajes, a su conciencia.

El mismo Kartun, en el ya citado **Cuadernos del Picadero (*Ida y vuelta*)⁵** formula con precisión la idea: “La novela cuenta acontecimientos desde una conciencia. La dramaturgia cuenta una conciencia desde los acontecimientos”.

Esta simetría especular exhibe la dirección opuesta desde la que el lenguaje teatral y el lenguaje narrativo dan cuenta del mundo. La narrativa accede a la conciencia de sus personajes con total naturalidad y, en muchos casos (como la fórmula de Kartun sugiere), permanece allí y desde allí relata. Dicho brevemente: la narrativa puede describir en forma directa los sentimientos y los pensamientos de sus personajes; el teatro no. El lenguaje teatral es pura exterioridad: la acción dramática presupone a los personajes accionando vistos desde afuera, presupone la *interpretación* de sus emociones y pensamientos sólo a través de sus actos. Estos actos, está claro, pueden incluir la exposición de pensamientos y la confesión o expresión de emociones; no obstante, el acceso a ellos sigue siendo exterior: un personaje puede “decir lo que piensa” y sin embargo mentir, o decir solo una parte. El complejo mundo interior que la literatura puede analizar y describir en detalle, deteniendo el tiempo del relato y explayándose sobre los matices de una emoción, para el teatro es en la mayoría de los casos una mera manifestación exterior (una lágrima, un suspiro, un grito), o la irrupción en el presente de la acción de una exposición de esos pensamientos y sentimientos que, no obstante, no son

más que lo que un personaje o un narrador describe sobre el escenario.

¿Cómo se accede, en los lenguajes dramáticos, al mundo interior de los personajes más allá de la expresión exterior de sus conductas? El cine ha resuelto (mínimamente), con la famosa voz en off con la que suele iniciar y cerrar sus adaptaciones de novelas, el problema del traslado del “clima” confesional que muchas de esas novelas tienen, pero el teatro prescinde de ese recurso. Por su parte, el teatro ha tenido y conserva, aunque devaluado, un recurso propio que apuesta a que el público acepte un mayor grado de convención: el soliloquio.

El recurso es tradicional, casi arquetípico: un personaje habla solo, o le habla a Dios o a los dioses, o a otros seres imaginarios, o al público. El lamento del héroe frente al destino, el análisis y exposición de la duda de Hamlet, el *aparte* o comentario a público de un personaje de Comedia dell’arte, los monólogos de Tom Wingfield que preceden los actos realistas de esa comedia de recuerdos que es **El Zoo de cristal**. Con esta técnica el lenguaje teatral toma por un momento las propiedades de la literatura y parece volverse “interior”, directo; fluye o pretende fluir de la conciencia de un personaje (o de un autor) al público. Pero lo hace, por supuesto, abandonando a su vez su propiedad paradigmática: el presente de la acción en desarrollo. A menos que una convención situacional lo sostenga, el soliloquio es pura expresividad, pura exposición de pensamientos, y no tiene consecuencias en la acción dramática; detiene la progresión, informa, expresa.

Desde luego, muchas y excelentes obras teatrales utilizan monólogos; incluso excelentes obras teatrales *son* monólogos. Por lo general, la convención les basta y sobra. Pero cuando se trata de una adaptación teatral de una novela, el problema se renueva como tal, la licencia ya no habilita. ¿Qué sucede con una novela que tiene una trama con progresión dramática, una historia que podría trasladarse a escena y cuya escala podría adecuarse, pero que es narrada desde el punto de vista de un personaje y abunda en la descripción y análisis de su mundo interior? Y más aún,

5 Para una ampliación de esta idea puede consultarse el artículo “Apuntes de dramaturgia para principiantes”, de Ignacio Apolo en **Cuadernos del Picadero** N° 13, nov 2007

6 El artículo completo es “El cuentito”, y está publicado en Kartun, Mauricio. **Escritos 1975** – 2005 Buenos Aires: Colihue, 2006

7 **Cuadernos del Picadero** N°13, *Ida y Vuelta*. “Dramaturgia y narrativa, algunas fronteras en el cielo”, Mauricio Kartun.

¿qué sucede cuando, de hecho, ese mundo interior es lo más atractivo de la novela?

El desafío (el supuesto desafío) nos conduce a una variación de la pregunta con la que cerramos el apartado anterior: si lo más atractivo de una novela (de una novela en particular) es el mundo interior que expone, ¿por qué adaptarla al teatro?

TEATRALIDAD Y ENTIDAD POÉTICA

Las respuestas a los interrogantes planteados, creo yo, son personales, puntuales, poéticas. Cada autor o director que acomete una adaptación de la narrativa al teatro se enfrentará a esos desafíos (y a otros) y los responderá, provisoriamente, en su dramaturgia, en su puesta. Lo que implica, a su vez, una respuesta obligatoria a la pregunta sobre el concepto de “teatralidad”: qué es teatral, qué rescate teatral se produce a partir del otro género.

Volvamos finalmente a la amplia definición de Dubatti⁸: “la versión o adaptación teatral es una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la **entidad poética** del texto fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad” [el subrayado es mío]

El problema final, el desafío, el disfrute o el padecimiento, tienen que ver con ese amplio concepto de “entidad poética”, que será, en definitiva, lo que vincule la versión teatral con su texto narrativo fuente. Está claro que las adaptaciones no son sólo la traslación de una trama reconocible, sino también de algo sutil como el “clima”, de algo estilístico y reconocible, de ciertas palabras específicas con las que un texto fue escrito, de cierta estructura, de cierta dirección de sentido. Entre la narrativa y el teatro habría un puente que atraviesa dificultades, pero cuya recompensa, cuando produce teatralidad, es una experiencia poética de aquel género en los términos profundos, poéticos, de este: la sensación de equivalencia que se disfruta en lo diverso.

⁸ Op cit, pp 153

El coloquio de las perras

Por Susana Villalba

Más allá de sus diferencias, el teatro y la literatura tienen una similitud: el punto de vista de época que comparten. Así como hoy el teatro no considera su texto una forma de la literatura, también hay una novela sin literatura, por llamarla de algún modo.

Preguntarse a quién y desde quién se mira es -creo- una manera interesante de acercarse a cualquier obra de cualquier momento. Uno de los grandes cambios en el arte se produce al dejar de mirar ángeles para observar gente y, consecuentemente, no desde abajo ni desde lejos; sino, al mismo nivel y hasta en primeros planos. Incluso, mirarse el autor en autorretratos. Así podríamos pensar distintos momentos del arte: lo que vemos es una impresión que depende de la hora, la luz, el movimiento. O vemos del otro su proyección emocional desde la propia. Decodificamos y transmitimos lo que vemos con lenguaje, así es que lo enfocamos y la forma misma pasa a ser el tema. O, como en la novela de Duras y otros objetivas, lo humano se vuelve materia de un observador desapasionado, alguien anota como un científico el mecanismo de Lol V. Stein. Pero cualquiera sea la forma, la modernidad se caracterizó por pensar el género humano en esencia, la humanidad. Así la novela, la forma por excelencia del comienzo de la modernidad, y también el teatro a partir del llamado teatro burgués. Aún desde la des-humanización, el teatro posterior de no personaje como el de Beckett, fue una reflexión sobre lo humano. También un héroe en negativo, como Rascolnikov. Hasta cuando una obra parece centrada en un muy particular, en sólo una anécdota aparentemente

intrascendente o en ninguna anécdota, se desprendía algo universal y ontológico.

La Nada de hoy no es la de Sartre. Probablemente el Ser tampoco. A partir de los 90, aquí, el minimalismo tiñe toda disciplina. Un cambio todavía difícil de comprender porque, fiel a su espíritu, no se autoproclama ni justifica ni explica a sí mismo. Tampoco se autoanaliza porque de eso se trata, entre otras cosas. ¿Desde quién y a quién se mira? No hay narrador omnisciente. "El saber" -o la posibilidad de- también está en cuestión. Se mira desde uno a otro uno, cara a cara. Se ve ese momento en que se está mirando, se ve lo que se ve. No se puede pretender que se conozcan sus motivaciones psicológicas ni sociológicas o el sentido filosófico de esa vida. Saber no es lo que se considera que le importa al arte ver ni mostrar. Como preanunciando el blog o el reality, el acento del teatro y la literatura de los jóvenes hoy está en comunicar-se, poner en escena o palabras momentos no extraordinarios de vidas corrientes cuya relevancia aparece en su representación por estar siendo transmitidos, escritos, actuados. Si en el siglo XIX este gesto se opuso al arte religioso y monárquico elitista, si en nuestros 50 y 60 fue paradójicamente para masificar un llamado a salirse de la norma, hoy tiene otro sentido. Quizá en parte, el gesto sea contra lo que se supone un mandato heroico de los 70. O un distanciarse del boom latinoamericano que no sólo describía una vida en todo su periplo; sino, también, en la de toda una ciudad. Pero además tiene otros componentes. Podríamos reflexionar a partir de lo

que Juan Martini llamó, en los albores de los 90, una literatura sin héroes. Lo heroico, en su sentido profundo, es un camino iniciático de aprendizaje, a través de pruebas, hasta llegar -el héroe es el que llega- a una mayor calidad humana, al desarrollo del potencial con que partimos. Un periplo desde el animal a algo más cercano a lo divino en un sentido moral o espiritual; y, no casualmente, parte de ese periplo pasa por la conciencia del lenguaje. Es posible que hoy no se piense en esos términos de evolución, moral, destino humano en relación con un todo. Por lo que tampoco hay clímax, final, moraleja, desembocadura. Y una vez más, depende desde dónde se enfoque este fenómeno: o es un buen comienzo reconocer la limitación humana y bajar la expectativa, o es una peligrosa renuncia. ¿No se ve el problema o se lo encara desde nuevas ecuaciones? Otra explicación posible: mirar el bosque no dejaría ver un árbol. Cada uno debe mirar primero en su propia vida, considerar lo humano a partir de su mínima y más cercana expresión. "La literatura es otra cosa", dice Romina Paula refiriéndose a su narrativa; no, a su teatro. Hacia esa zona nos fue derivando la charla.

- ¿Tenés separados la creación de teatro y la de novela?

- A mi pesar. La diferencia es que cuando escribo desde la nada y sin propósito, es novela. No es que en teatro sepa hacia dónde voy, pero es de otro modo. Aunque, últimamente, trato de escribir teatro como si fuera sólo un texto, creo que fue el mayor aprendizaje en Dramaturgia, en la Escuela de Arte Dramático. Allí escribí un texto sin pensar cómo se llevaría a escena. Sin embargo, hoy no sabría cómo ponerlo. Y fue ese solo caso. La obra que acabo de estrenar, **El tiempo todo entero**, la escribí sabiendo que iba a dirigirla, a estrenarla en el Callejón con estos actores, y comenzó porque quería hacer algo con el mismo elenco de **Algo de ruido hace**. Mi vínculo con el teatro es más práctico, o asociado a la dirección. Un autor de teatro, para mí, es otra cosa. Yo diría que acomodo textos para que sean representados.

La mayoría de los textos que escribí no creo que se banquen solos en un libro, termino de completarlos con la puesta. Para **Algo de ruido...** escribí previamente un texto pero se fue modificando en la puesta. En el texto publicado (**Dramaturgias**, Editorial Entropía) el final es que los hermanos se cuentan **La intrusa** de Borges. Pero eso, montado, hubiera quedado mal. Ni siquiera lo ensayamos. El final es otro.

- ¿Por?

- Se vería un autor: yo, presente. Se verían los personajes teniendo conciencia sobre sí mismos. Que aparecieran dialogando un texto literario que habla de ellos, los diluiría. Demasiado autoconsciente. Ellos no tienen acceso a un lenguaje pedorro y psicologista de ciudad como el que trae la prima, no hubiera sido coherente. Tampoco hay una revelación ni modificación en ellos.

- ¿Y por qué al leerlo sería distinto?

- No sé, escrito no me irrita. El texto es más literario y permite algo literario. Hay cosas que funcionan cuando uno las lee y no funcionan en escena. O viceversa. Además, lo que cuentan es la anécdota. Eso, leído, puede ser gracioso; cómo está bajado Borges de su escritura. Pero en escena, quedaría sólo como autorreferente.

- Contame más sobre la nueva obra.

- Está más escrita. El proceso fue muy distinto. Tuvieron que aprender primero el texto, como si fuera un clásico. Después, en los ensayos y en



FOTOGRAFIA: MAGDALENA VIGGIANI

Romina Paula

primeras funciones, fui limpiando lo que me parecía repetitivo. Fue muy trabajoso el proceso de ponerle cuerpo al personaje de Pilar (Gamboa) que es tan racional. Tiene mucho texto y pide mucho del que mira; atención, paciencia. No hay espejos de colores, hay poco movimiento.

- ¿Será que últimamente no está desarrollada la paciencia del espectador?

- Una bailarina que vio la obra me envió un mail: se había quedado pensando en el título, **El tiempo todo entero**. Porque las canciones las puse enteras y los diálogos también. Ella había reflexionado que estando como estamos, habituados a tanto zapping, multitareas, ansiedad, mucho a la vez y todo interrumpido... le gustó que yo no lo hubiera cortado. Pero entre el público vi a algunos irritados; y, si bien te puede no gustar, no puse nada como para irritar a propósito. Para mí los tiempos son los que tienen las cosas de la obra. El título de la obra evidencia —entre otras cuestiones— una reflexión sobre el tiempo.

- Tiene relación con *El Zoo de cristal*, ¿verdad?

- En un primer momento quise hacer **El zoo...** con estos personajes. Agregué a Susana Pampin, que es la madre. Y quería hacerlo incluyendo un trabajo sobre las didascalias. De pronto, hay dos o tres páginas del autor indicando la puesta. Y en ellas hay poética, son parte de un texto. Entonces, quería ubicarlo como texto de un personaje. Ya había empezado a modificar la traducción tan española, donde la madre habla de lugares muy estadounidenses. Intenté argentinizarlo. Pero, cuando consulté con Kartun, me despabiló acerca del problema de los derechos, los agentes que los tienen en exclusividad, lo que te cobran. Tenés que hipotecar la casa. Primero me deprimí. Después me dije: lo escribo de vuelta. Obvio, no es **El zoo...** porque no están los textos; pero, los personajes son iguales a los de la obra, trasladados a la clase media argentina. Algunas situaciones se asemejan. Tom se quiere ir a España; aunque, en este caso, la madre lo sabe. Laura no es tullida, sino agorafóbica con un argumento en favor de eso: teoriza, elabora hipótesis

acerca de todo. Para mí, la Laura de Tennessee no es tan débil, la veo manipuladora.

- ¿Tu personaje es tu interpretación de ella?

- La obra de Tennessee es desde el recuerdo de Tom. Podés pensar que no era así, pueden ser la madre y la hermana vistas a través de él. En la mía, todo sucede en la cabeza de Laura.

- Entonces, no tenés tan disociado teatro y literatura. Lo poético de Tennessee, Viel...

- Sí, en las tres obras partí... En la primera, **Si te sigo muero**, de los textos de Viel Temperley; en la segunda, aunque más lejanamente, de **La intrusa**. Y ahora **El Zoo de cristal**, que es muy poético. Son disparadores. Me parece que me considero dramaturga más en el sentido que lo usan los alemanes: un puente entre el texto y el director.

- En *Si te sigo muero* están los textos del poeta. ¿Cómo trabajaste?

- Leí la obra completa de Héctor Viel Temperley, que acababa de ser publicada. Me aparecieron ciertos personajes recurrentes en sus poemas; el nadador, el hachero macho de campo. La zona de las flores la puse en la hija. Hice una selección arbitrarisísima de textos. Dejé afuera el elemento místico a pesar de ser muy importante y estar muy presente en su obra. Pero a mí no me llegaba esa línea. El parador en la ruta con pileta está en uno de sus textos y se me impuso como espacio de representación. Fue apropiarme de sus imágenes. Tomo esto y lo hago mío, mezclándolo con materiales propios. Hay textos en los que te dan ganas de meterte. Hablé con la familia de Viel. Él mismo tenía algo de personaje. Después, improvisamos y fui escribiendo en base a esas improvisaciones. Fue más caótico que mis siguientes obras. Era la primera vez que escribía y dirigía.

- ¿Qué pasó con la que escribiste como texto, en la E.A.D.?

- Que no se me hace 3D. Los personajes me quedaron planos, les falta carnadura, como un troquelado.

- Y en el género novela, ¿cómo es tu proceso de escritura?

- La primera, **¿Vos me querés a mí?**, no fue tan consciente como la segunda. Tenía un material que, por azar, llegó a ser una novela. Comenzó como un ejercicio personal de transcribir diálogo puro, y con eso iba al taller de Juan Martini. Él tiene un estilo distinto; escribe historias, inventa situaciones. Pero puede ser muy objetivo. Como un buen lector especializado, me hacía comentarios técnicos sin cuestionar mi forma. Él no es “un joven pop”, se lo tomaba literariamente. Y eso hacía que también yo me lo tomara en serio. Dejé de ser un diario personal y pasó a ser algo en sí mismo. En ese momento, los Castro estaban armando una editorial y buscaban materiales nuevos. Martini les sugirió lo mío y les gustó: fue el tercer libro de Entropía. Por eso veo algo azaroso. No es que conscientemente dije voy a ser novelista, voy a publicar. Este año di yo un taller de escritura. La primera vez que tienen que leer un texto propio en voz alta se prenden fuego de la vergüenza. Luego, ya no; se aprende a despegar lo escrito de uno, como un objeto, un material que se puede amasar.

- ¿Y Agosto?

- Ya más conscientemente, me puse una disciplina. Nos reuníamos con Gonzalo Castro a escribir. Se trataba de coordinar días, horarios, hacernos compañía. Pero sin hablar mucho, cada uno a escribir lo suyo. Eso nos ponía en estado de trabajo; no, de hobby. Así lo hicimos durante dos años, dos veces por semana. Escribí, primero a mano, en un cuaderno. Al tipearla, ya fui editando, eligiendo, corrigiendo, desarrollando cosas que a mano alzada anotaba rápidamente y sin desarrollo para no perder las ideas. Me podía autotallerear. Luego Castro hizo una lectura detallada, una devolución minuciosa que me interesaba porque él es muy diferente a mí. En esta novela quería contar un pequeño relato, algo más que en la anterior.

- La relación con tu veta teatral, es el trabajo sobre el diálogo. Una novela sería como estar ahí.



Escena de “El tiempo todo entero”

- Puede ser, aunque en **Agosto** hay mucho discurso indirecto. Es indirectamente un diálogo con esa interlocutora muerta. Y no me lo propuse, me encontré con eso. En la primera sí, porque quería escribir diálogos. En **Agosto**, pensé más lo que quería contar.

- ¿Dijiste “que haya un pequeño relato”? ¿Por qué pequeño?

- Ya no sé si lo dije así porque me hicieron varias entrevistas por la novela y en todas me lo señalaron. Sí, la anécdota no es heroica en relación con una novela de Dostoievsky, pero dentro de una pequeña vida es un gran relato o un gran suceso. Obvio, al lado de **Los hermanos Karamazov**, es pequeño. Pero para esa primera persona, esa chica de veinte años, es un momento digno de ser mencionado en su vida, una bisagra. Por ahora, siempre escribí sobre las cosas que tenía más a mano.

- Me parece que no se trata de anécdota grande o chica. Dostoievsky retrataba personajes muy comunes de la vida rusa de entonces. Y escribía por entregas para un diario... Sin embargo, abordó grandes preguntas: la relación del



Escena de "El tiempo todo entero"

hombre con Dios, con la política, con la culpa; la validez o no de una moral respecto del crimen, según quién lo comete y por qué, etc. Vos dijiste una primera persona, esta chica de veinte años. Es uno por uno. No sé si yo extraería un universal de tu novela. Tampoco me das muchos datos para que lo haga...

- Puede ser, pero no sé si eso es una marca actual. Hoy, si querés que tu novela sea concursable, tiene que tener algún tema histórico o un personaje que rebote con algo de la actualidad. Se podría decir que el canon todavía es: hay que tocar algún gran tema.

- ¿Vos elegís no hacerlo?

- No sé si tiene que ver con elegir. Más bien, es lo que puedo. A la hora de sentarme a escribir, no imagino la gran anécdota.

LO QUE PARA MÍ RESISTE

- Cuando lees ¿qué te gusta?

- Puedo estar leyendo dos cosas absolutamente disímiles. Combinar, por ejemplo, un Proust con las

crónicas de Laura Meradi y su tono porteño sobre cómo fue trabajar en Mac Donald.

- Y... habla nada menos que de la explotación. Estamos mezclando tema y forma, o la forma dice algo del tema. En las novelas te interesó el relato coloquial, de diario o crónica. En el teatro, llevar algo literario al diálogo, a lo cotidiano...

- No teorizo tanto cuando empiezo a hacer algo. Ahora lo reflexiono por las preguntas como éstas, o del público... Puede ser teatral que me gusta lo voyeurista; leer una crónica o una novela que parece autobiográfica, como si estuviera espionando. Tengo una disposición física y mental muy distinta cuando leo a Dostoievsky o Proust que cuando leo **Ocio**, de Fabián Casas. El lugar del cuerpo y de la cabeza que pongo ahí es diferente. Y hay una identificación mayor, una necesidad de compartir, de preguntar ¿hay alguien del otro lado? Tiene algo del blog, es innegable. El ¿hay alguien ahí afuera? se vincula con ese mundo. Por eso, lo impúdico de escribir sobre uno. Quién sabe si, en su momento y a su manera, Dostoievsky también se preguntó ¿hay alguien ahí?

- Agosto está escrita hacia una segunda persona, es una apelación muy fuerte al que lee.

- Y a la vez es esa primera persona desdoblada que usamos en la conversación. Y al mismo tiempo no es una conversación sino un diario que la protagonista va escribiendo...

- Y a la vez se va corrigiendo en el momento, como al hablar.

- De todos modos hay una cadencia que es la de estar escribiendo, no hablando, y eso se me configura cuando escribo novela, a eso presto atención: a la cadencia que surge. Después la edición se puede parecer a montar una obra pero no, también es distinto; lo que se parece es lo caprichoso de las elecciones, alguien puede decir en teatro esto está de más y para mí esos cinco minutos de canción son necesarios, también la cadencia de la escritura es caprichosa. En el tiempo que va pasando, de escritura o de ensayos, dejo lo que para mí resiste.

LITERATURA ES UNA COSA Y ESCRIBIR ES OTRA

- ¿Qué trabajo sobre el lenguaje te interesa?

- Me gusta el lenguaje bastardo respecto de la literatura. Creo que en **Agosto** se percibe más porque no es diálogo, sino parece que va de suyo. Pero al combinar que el personaje está escribiendo con giros de charla personal, eso arma un lenguaje. Es bastardismo todo, escribir algo así y que sea una novela.

- ¿Des-solemnizarla?

Pero no como postura política de que la literatura es solemne. Sino para mí. ¿Cómo escribo? ¿Cómo podría hablar la protagonista? ¿Como una novela de Anagrama?

- Eso, en caso de que por literatura se tomen sólo las novelas de Anagrama...

Me refiero a que quiero algo más cercano. Suele decirse que, si pones mucha marca de época, no entras en "la gran literatura..."

-¿Te interesaría entrar en la gran literatura?

Si ocurre, será cuando esté muerta. Ahora me gustaría entrar en la pequeña y ganar un peso. La literatura es una cosa y escribir es otra. Por ahora, lo que hago es escribir. Tener una obra es otra cosa; como también, ser autor de teatro.

- Si la literatura es otra cosa, ¿qué es?

¿¡¡Pero sos de la SIDE literaria!!?

-No, me pregunto si una SIDE difundió que es más valioso lo chiquito y sin pretensiones

Escritores y libros están adentro de un todo que es infinito. La literatura está más allá de quienes la hacen. Uno no puede incluirse, es la literatura quien te incluirá o no. No sé si los grandes escritores se pensaron así en vida. Estoy haciendo en Argentores el curso de Filosofía y teatro de Horacio Banega y hace poco hablamos de lo sublime, qué es la cosa bella y su recepción. Comprendí que lo sublime es infinito; su dimensión, su duración, y no puedo acceder a tanto.

Así es la literatura, no se ve dónde termina ni dónde empieza. Sería pretencioso querer entenderlo todo.

- No vayamos a un todo, entonces. ¿Y en teatro? ¿Cuál lenguaje dirías que es el tuyo?

Me importa mucho con qué actores trabajo. En la última obra indagamos mucho sobre lo que es actuar. Qué significa para ellos, para mí; qué se produce entre nosotros. No sólo en ensayo, también indagamos en charlas. Además, al leer **El teatro pobre** de Grotowsky, sentí que lo que dice sobre el actor me hablaba... Por suerte, algunos como él, escribieron. Una trata de inventar un mundo y él nombra eso que estás intentando descubrir. A la vez, creo que lo entiendo mejor ahora por haberme lanzado antes a probar. Siguiendo con mi lenguaje, también me interesa la paradoja entre verdad y artificio extremo. Decimos "tiene que suceder" con algo que es un gran artificio. Me interesa "el silencio enorme", para decirlo con una frase de Tennessee Williams que barajé como título. Y el tiempo. Los tiempos teatrales son muy personales. Algo que a otro lo aburre; a una, no. Incluso pienso en los tiempos cuando veo una película y siento que cortan una escena antes de que me baje la info. O lo pienso en el humor. Ahí, al contrario, la brevedad me parece mejor. El tiempo de un chiste es fundamental.

- Hay una gramática cinematográfica en lo tuyo.

El cine nació antes que yo, es inevitable. No sé si ya imagino como en el cine, es difícil separar. Y convive con el teatro. Lo que le falta a uno lo tiene el otro. El cine tiene más recursos, pero en teatro podés editar los tiempos en vivo cada vez. En cine me pregunto ¿cómo saben al cortar una escena qué tiempo pide el relato si lo montan después?

- ¿Ahora qué viene?

En el ciclo Operas primas del Centro Cultural Rojas me pidieron una obra para que dirija Rejtman. Pero, como él también es escritor, le propuse algo sin terminar para que trabajemos juntos y le gustó la idea. Me entusiasma. En teatro, las pautas me alivian; en narrativa, no.

JORGE ACCAME: intratextualidad, multiperspectivismo y complementariedad entre narrativa y teatro

Por Jorge Dubatti

Nadie duda de que hay un solo Jorge Accame (nacido en Buenos Aires, en 1956, y radicado desde 1982 en San Salvador de Jujuy), pero los diversos seguidores de su producción construyen imágenes distintas de él.

Para los amantes de la literatura, Accame es un autor de relatos y novelas premiados; para los niños y adolescentes, el creador de cuentos inolvidables; para los espectadores de teatro, el dramaturgo de **Venecia**. Lo cierto es que, para el mismo Accame, esas figuras responden a una unidad, que él sintetiza en la metáfora de una *casa*.

“Se me hace que estoy en una casa de muchas habitaciones —dice Accame—, y cuando tengo alguna idea, tengo que decidir desde qué habitación de la casa la cuento. Me puedo poner en la habitación-teatro, o en la habitación-poesía, o en la habitación-cuento, o en la habitación-novela. Antes la decisión era más inmediata. Con el tiempo se me ha hecho más difícil; voy a una

habitación, pruebo, voy a la otra, pruebo, y me cuesta decidirme. Por eso es que muchas veces, cuando escribo algo desde alguna de esas habitaciones, después quiero volver a contarle desde otra habitación”.¹

José Enrique Martínez Fernández define a esa “casa” de Accame con la operación de la *intratextualidad*:

“Se habla de intratextualidad cuando el proceso intertextual opera sobre textos del mismo autor. El autor es libre de aludir en un texto a textos suyos pasados y aun a los previsibles, de autocitarse, de reescribir este o aquel texto. La ‘obra’ es, por así decir, una continuidad de textos; retomar lo que se ha dicho ya es una manera de dar coherencia al conjunto textual, a nivel formal y semántico; es una forma de lograr que el texto sea un verdadero tejido”.²

Efectivamente, Accame trabaja una zona de su obra a partir de la reelaboración, absorción, transformación e interconexión de sus propios textos. Su producción

¹ Entrevista con Jorge Accame realizada por Jorge Dubatti en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, 22 de marzo de 2010.

² Véase *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 151-152.



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Jorge Accame

es muy amplia y, como veremos, está profundamente entrelazada:

Poesía: *Punk y circo* (1989), *Golja* (1995), *Cuatro Poetas* (1999, libro de heterónimos).

Cuentos: *Día de pesca* (1990), *¿Quién pidió un vaso de agua?* (1992), *Cuarteto en el monte* (1993), *El jaguar* (1994), *Diario de un explorador* (1996), *El puente del diablo* (1997), *Cartas de Amor* (1998), *El dueño de los animales* (1999), *Angeles y diablos* (2000), *Cartas de amor* (2000), *Cuidado con el dinosaurio* (2001), *Uno de elefantes* (2002), *Cumbia* (2003), *La leyenda de la vicuña* (2004), *Vacaciones* (2005), *La serpiente de las siete cabezas* (en co-autoría con Elena Bossi, 2005), *Cosas que los papás no saben* (2005), *El más fuerte pierde* (en co-autoría con Elena Bossi, 2005), *Criaturas* (2006).

Novela: *El mejor tema de los setenta* (1995),

Concierto de Jazz (2000), *Segovia o de la poesía* (2001), *Forastero* (2008), *Gentiles criaturas* (2010).

Dramaturgia: *Pajaritos en el balero* (1985), *Casa de Piedra* (1988), *Chingoil compañía* (1990), *Súrman ataca* (1996), *Venecia* (1997), *Así es la milonga* (2002), *Hermanos* (2005), *Súrman vuelve (La noche del escabeche)* y *Lo que no es del César* (ambas de 2006), *Segovia o de la poesía* (2007), *Nocturno* (2008), *Jueves de comadres* (2009).

Uno de los ejemplos más destacables de intratextualidad, puede hallarse en que los cuatro poetas “heterónimos” (a la manera de Fernando Pessoa) o inventados por Accame, incluidos en su libro de poesía de 1999: Juan Cízico, Marcelo Atanassi, Evaristo Soler y Gabriela Sánchez³, son respectivamente los protagonistas del “cuarteto” de novelas integrado por *Concierto de Jazz*, *Segovia o de la poesía*, *Forastero*, *Gentiles criaturas*. El trabajo con poetas heterónimos es un recurso de teatralidad, como ha señalado Teresa Rita López.⁴ Para Elena Bossi, los versos de Accame manifiestan “una evolución hacia formas cada vez más narrativas de la lírica”, es decir, poema y relato se aproximan y fecundan.⁵

HABITACIONES

La intratextualidad también se expresa en las relaciones entre narrativa y teatro. La novela *Segovia o de la poesía* es la base de la obra dramática homónima. La pieza *Lo que no es del César* es la adaptación teatral del cuento “*Se habla en el sur del cielo*”, perteneciente al volumen de relatos *Ángeles y diablos*.

En ambos casos, el trayecto de escritura fue el mismo: primero la versión narrativa, luego la adaptación teatral. Llamamos “adaptación teatral” a una reescritura teatral (dramática y/o escénica) de un texto-fuente (teatral o no, en este caso narrativo) previo, reconocible y declarado, versión elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad poética del texto fuente para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad⁶. Obsérvese que en la adaptación de la novela, Accame mantiene en la pieza teatral el título original: ambos textos se llaman

³ Jorge Accame, *Cuatro Poetas*, San Salvador de Jujuy, Ediciones San Salvador, 1999.

⁴ Teresa Rita López, *Fernando Pessoa. Le théâtre et l'être*, Paris, Editions de la Différence, 1985.

⁵ Elena Bossi, “La palabra que falta. Jorge Accame”, en su *Leer poesía, leer la muerte. Un ensayo sobre el lenguaje poético*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 142.

⁶ Sobre “dramaturgia de adaptación”, véase Jorge Dubatti, *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2008, p. 153 y sigs.



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA COMPLEJO TEATRAL DE BUENOS AIRES

Escena de "Segovia o de la poesía"

Segovia o de la poesía. En el caso del cuento, el título cambia y Accame elige no darle al lector pistas sobre el texto-fuente sobre el que trabajó. Esto puede hacerlo porque adapta un texto de su misma autoría, y no necesita declarar la fuente (como sí debería hacerlo si el texto-fuente fuese de otro autor).

¿Por qué sintió Accame la necesidad de adaptar *estos* textos narrativos en particular, y no otros? Él mismo lo explica en la entrevista citada:

"No todos mis textos narrativos me invitan a reescribirlos teatralmente. De pronto hay alguno en el que me gusta *ampliar la perspectiva*. A lo mejor el lenguaje del cuento es más personal, más introspectivo, y de pronto quiero ver los personajes más libres. Me parece que en el teatro los personajes ganan libertad. Ya no son tan subsidiarios de mí, no están tan ligados al autor. Es lo que me pasó con **Segovia**. Creo que

la adaptación teatral nació de mi voluntad de darle libertad al personaje para que se exprese e informe al autor, a mí mismo, sobre quién es".

Hay en la obra de Accame otro caso de relación entre narrativa y teatro. Accame explora y explota la complementariedad semiótica o genérica entre el cuento en primera persona y el monólogo teatral. Es decir que Accame no sólo escribe en las habitaciones de los géneros, sino en los lugares donde los cuartos se fusionan. Otro escritor argentino, cuentista y dramaturgo, Abelardo Castillo, ha reflexionado al respecto: "El cuento y el teatro son un poco parientes. No así la novela y el teatro. Ha habido grandes novelistas que no han podido escribir teatro, como Hemingway, que dialogaban muy bien pero sus intentos dramáticos son malos. Pienso en dos grandes cuentistas que han producido una obra teatral eminente: Anton Chèjov y Luigi Pirandello. Muchos de los cuentos de Pirandello, como los de Chèjov, son además obras de teatro. Hay un excelente cuentista italiano, Dino Buzzati, que ha escrito obras teatrales magníficas, entre ellas **Un caso clínico**, que inicialmente fue un cuento. Las obras de Shakespeare están basadas en 'novellas' italianas. Más tarde, Charles Lamb se inspiró en las intrigas de Shakespeare para restituirles su estructura cuentística. Muchas veces el cuento y el teatro no se pueden separar: en el caso del monólogo, no sabemos claramente si estamos ante un cuento o una pieza teatral".⁷

Sobre la asimilación de cuento en primera persona y monólogo teatral, Roberto Cossa ha escrito valiosas observaciones en el prólogo al volumen **Teatro. Monólogos de hoy**.⁸ Es llamativo que en dicho libro se haya recogido un cuento de Ricardo Piglia, "Mi amigo", más tarde sumado al libro *La invasión*. Dice Cossa al respecto:

"Piglia, narrador por excelencia, escribió un cuento [Mi amigo] que es un monólogo. Y como monólogo, se convirtió en un hecho teatral, a tal punto que fue representado por Héctor Alterio sin alterarle una coma. Que yo sepa, Piglia no quiso escribir teatro aquella vez y tampoco se propuso hacerlo nunca. Pero ideó un texto que tanto podía leerse como cuento o representarse como obra dramática. La simbiosis fue

⁷ Jorge Dubatti, "Escritor, al teatro" (entrevista con Abelardo Castillo), *El Cronista Cultural*, 26 de agosto de 1994, p. 7.

⁸ Bernardo Carey, comp., **Teatro. Monólogos de Hoy**, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995, pp. 7-12.

posible únicamente a través del monólogo”.⁹

Es el caso de **Así es la milonga**, un cuento que Jorge Accame publica por primera vez en el volumen de relatos **Día de pesca**¹⁰ y que se publica como pieza teatral en el volumen colectivo Teatro en Jujuy: **Siete piezas breves**¹¹. En 2002 fue incluida como monólogo en el espectáculo **Breve** (junto a otros textos cortos de Patricia Zangaro y Bernardo Cappa), con dirección de Luis Roffman e interpretación de Fernando Martín (Buenos Aires, Teatro del Angel). **Así es la milonga** es nuevamente incorporado como cuento en el volumen **Cumbia**.¹² Al respecto afirma Accame en la entrevista referida:

“Hay algunos cuentos más apropiados para el escenario. **Así es la milonga** es un monólogo de un camionero. En el cuento original decía que se iba a Chubut o Santa Cruz, y en la obra teatral puse Palpalá, una ciudad de Jujuy”.

El mismo Accame imagina un espectáculo teatral, **Tres historias**, con tres de sus cuentos: **Así es la milonga**, **Quería taparla con algo** (relato en primera persona, también incluido en **Cumbia**) y **La noche**. Publicado por primera vez en la revista literaria **La Mujer de Mi Vida** y más tarde reabsorbido en la novela **Gentiles criaturas**, el cuento **La noche** no está escrito en primera persona, no es un monólogo potencial, sino que se trata de un “cuento dialogado”, su procedimiento central de construcción es el diálogo. Es interesante detenerse en las palabras preliminares con que Accame presenta el texto de **Tres historias**, porque se vincula con el tema de las conexiones entre narrativa y teatro:

“**Así es la milonga**, **Quería taparla con algo** y **La noche** son tres historias de atmósfera similar. Desde hace tiempo las pienso como espectáculo y he proyectado algunos modos de entramarlas. Las presento aquí en su forma original con la intención de conversar y trabajar la puesta en escena con un director”.¹³

PALABRAS DE OTROS

Y es importante observar que algunos relatos de Accame que provienen de una fuente oral -por ejem-

plo, **En el borde del barranco**, del libro **Ángeles y diablos**- han sido restituidos a la teatralidad de la narración oral por discípulos de Ana María Bovo. Dice Accame sobre el tema:

“Me encanta que los narradores orales tomen mis cuentos. Me gustaría que suceda más seguido. Me siento muy cómodo con el cuento contado oralmente, porque me pasa con el teatro. Una de las razones por las que escribo teatro es no ser el dueño total de las palabras que expreso. El escenario tiene otras tonalidades e intervienen otras voluntades que no son la mía. Así que cuando escucho un cuento mío contado por un contador, me conmueve mucho. Por lo que complementa. Tengo la debilidad de las perspectivas, de poder ver el mismo objeto desde todos los ángulos posibles”.

Sobre esta voluntad de Accame de reescribir como *deseo de ampliar perspectivas*, es importante rescatar su texto teórico **El lugar universal**, donde afirma:

“Hay una obra de Pierre Klossowsky que se llama **Roberte, esta noche**. Allí, Octave goza espionando a su mujer cuando está con otros hombres; en las contemplaciones furtivas intenta averiguar cómo esos otros hombres ven a su esposa. Lo que desea Octave es completar la mayor cantidad de perspectivas posibles sobre un objeto. ¿Cuál es la perspectiva más real o más adecuada que se puede tener sobre Roberte? Seguramente, todas y ninguna. Creo que lo mismo nos sucede cuando hablamos de realidad, realidad local o realismo. Me pregunto cuál es la realidad local de Jujuy, el lugar donde vivo. ¿Sus problemas sociales, los piqueteros, el frente de gremios estatales; los finqueros, la clase media, el tabaco; la psicología de los habitantes, sus sueños, el inconsciente? Si vamos a definir la realidad local por las costumbres de los habitantes del lugar, accederemos a una explicación mezquina. Ese texto costumbrista quedará aislado de todo el mundo, podrá vérselo como curiosidad pero su poder de conmover resultará escaso. La ‘realidad’ tiene muchas caras”.¹⁴

Ese multiperspectivismo acorde con la riqueza de la realidad se hace texto, lúdicamente, en los minirelatos de **Cinco formas breves de la eternidad**.¹⁵

9 Cossa, obra citada, p. 10.

10 Jorge Accame, “**Así es la milonga**”, en su *Día de pesca*, San Salvador de Jujuy, Edición Banco de Acción Social de Jujuy, 1990, pp. 49-59.

11 Jorge Accame, “**Así es la milonga**”, en AAVV, *Teatro en Jujuy: Siete piezas breves*, prólogo de Bernardo Carey, San Salvador de Jujuy, Edición de la Dirección Provincial de Cultura, 1995. Sobre los siete autores jujeños incluidos en este volumen, véase J. Dubatti, “**Siete autores, siete mundos**” en Halima Tahan (ed.), *Teatro argentino: Escenas interiores*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur, 2000, pp. 139-146.

12 Jorge Accame, *Cumbia*, cuentos, Buenos Aires, Sudamericana, 2003.

13 Jorge Accame, *Tres historias*, inédito.

14 Jorge Accame, “**El lugar universal**”, en Jorge Dubatti comp., *Escritos sobre Teatro II*, Buenos Aires, Nueva Generación/CIHTT/ Escuela de Espectadores, 2009, pp. 81-82.

15 Jorge Accame, *Criaturas*, San Salvador de Jujuy, Los Molinos, 2006, pp. 41-49.

La adaptación del cuento **Se habla en el sur del cielo**¹⁶ en la obra teatral **Lo que no es del César**¹⁷ evidencia el trabajo de ampliación de perspectivas. Si bien el relato original es en primera persona, Accame no recurre a la forma monólogo sino al despliegue de la acción conjunta de varios personajes. Respeta los invariantes de la fábula del cuento (el Ángel de la Anunciación a María que es capturado en Galilea por unos soldados romanos, quienes finalmente le devuelven la libertad) pero amplifica las situaciones originales e incluye materiales nuevos de diversa funcionalidad, como el juego cómico con los idiomas para hablar con el ángel (p. 78), el teatro dentro del teatro (p. 88), el tema de las posesiones del César (p. 95) que da título a la obra y el motivo de la conservación de las plumas del ángel como testimonio de su captura (p. 107). El cuento gana así nuevas aristas, no visibilizadas en la versión narrativa.

Finalmente destaquemos un caso singular de pasaje inverso, del teatro al cuento, pero ya no intratextual sino intertextual. Accame ha escrito el volumen **Antiguos cuentos de brujas** (de próxima aparición), donde en **La iniciación** incluye una reescritura de **Macbeth** de William Shakespeare. “No voy a decir mi nombre –dice la bruja en este cuento en primera persona, complementario del monólogo-. Sólo que soy anciana y quiero relatar el mayor sortilegio en el que participé hace muchos años sirviendo a mi señor Satán y a su princesa Hécate”. Accame toma el punto de vista de una de las brujas que vaticinan a Macbeth que será rey, pero da un giro a la historia al otorgarle una horrorosa misión.

Intratextualidad, multiperspectivismo y complementariedad entre narrativa y teatro son algunos de los procedimientos generadores de la obra de Accame. Sin embargo, estas operaciones no agotan el misterio de su encanto. Como dice el mismo Accame, la mejor literatura “es un animal imprevisible, y en esto se sostiene buena parte de su poder. Mientras no haga evidentes sus fuerzas, parecerá y será una divinidad para el lector. El lector usará toda clase de argumentos para que el extrañamiento animal se muestre, pero si éste quiere sobrevivir, deberá soportar y mezquinar

16 En su libro de cuentos **Ángeles y diablos**, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 11-27.

17 En su **Teatro 3 (Súrman vuelve & Lo que no es del César)**, San Salvador de Jujuy, Los Molinos, 2006, pp. 49-107.

18 “Partes del animal”, en AAVV., **Cuerpos**, Universidad Nacional de Jujuy, Talleres Gráficos de la Universidad [San Salvador de Jujuy], 2001; también bajo el título “Nuestros cuentos, una marca de identidad”, en AAVV., **Cuenteros y Cuentacuentos: De lo Espontáneo a lo Profesional. Compendio del 5° al 9° Encuentro Internacional de Narración Oral**, Buenos Aires, Coedición de Fundación El Libro, Instituto Summa-Fundación Salotiana y ALJJA, 2005.



Escena de “Segovia o de la poesía”

definiciones [...] La literatura no es más que eso: una enfatización máxima de lo que ya se encuentra en el lenguaje [...] El cuerpo de un animal, para ser bello, debe guardar cierta magnitud y cierto orden. Aristóteles decía que un animal de millares de estadios de longitud no podría abarcarse con la vista. Igual sucede con el universo. Cambiamos entonces al universo por sus partes. A través de ellas reconstruimos el todo. Desesperadas, en la literatura, las palabras van de un lugar a otro para imitar al animal completo”¹⁸.

Narrativa y teatro son, de esta manera, fragmentos literarios de un mismo universo completo e inabarcable.

ARTE ETERNO

de hacer Comedias

Por Patricia Suárez

HAYA LUZ

Todos saben que un día Dios se levantó confuso, sudado, con resaca y se dijo: Hoy crearemos el mundo. Lo que nadie sabe es por qué se le dio por crear el mundo y no, por ejemplo, el antiácido estomacal, un juego de mecano, o el sillón de orejas. Alguno puede pensar que Dios lo hizo porque estaba aburrido, con ese aburrimiento tenaz propio de los niños, y decidió crearse su propio parque de atracciones de manera que nunca, nunca dejara de tener una guerrecita por acá o una catástrofe natural por allá. Y los muñequitos que hablan, claro. Sin embargo, consideraciones filosóficas aparte, yo creo que Dios adolecía de los síntomas arriba mencionados porque estaba angustiado. La angustia es la condición de un ser vivo y sano, aunque ante su malestar, se suele pensar lo contrario. Dios creó el mundo a ciegas cuando dijo "Haya luz" y la luz y las tinieblas le obedecieron y se abrieron. Dios es como el aspirante a escritor que un día se levanta y sabe que quiere escribir. No sabe por qué quiere escribir, porque no está al tanto de su angustia. Recuerden que la angustia es la víbora bajo la flor, y hay que saber verla y encantarla tocando la flauta. Sólo sabe que quiere escribir pero no tiene idea de cómo hacerlo. No importa: este primer saber ya es un madero en un naufragio. En estas ocasiones hay que aferrarse al madero.

ENTRENAMIENTO

A Dios tampoco le fue bien cuando hizo el mundo. Tenemos dolor de espalda, porque él nos hizo las vértebras del cuello demasiado pequeñas. Y el apéndice no sirve para nada, ¿para qué lo hizo? Dios le puso buena voluntad al asunto de la Creación, pero la verdad es que las muelas de juicio son una idiotez: pensó en la arquitectura del hombre como en un mono estresado. Y el ornitorrinco, ¿es un chiste? ¿Y el equidna? A Dios le faltó técnica. No había talleres, seminarios, o por ejemplo, la EMAD, el IUNA, Filosofía y Letras. En algún sentido, por suerte fue así. Porque de haber existido una institución donde le impartieran a Dios conocimientos standard sobre el arte de la creación, tal vez seríamos muchos menos de los que somos, idénticos unos con otros, y con tres ojos o dos bocas, porque algún maestro le habría dicho que él tiene que buscar su propio estilo, su singularidad. A Dios nadie podía decirle que los talleres no sirven para nada, salvo para transmitir una técnica y ciertos trucos para ejercitarla. También, un buen maestro puede transmitir el entusiasmo por el trabajo y sostener al alumno en sus primeros y angustiantes pasos. Esa es la verdadera tarea del maestro: que su aprendiz camine seguro. Claro que está el asunto del talento. Dios habrá leído esas declaraciones en la prensa rosa que hacen los

artistas cuando pasan por la alfombra roja rumbo al Oscar: es un tanto por ciento de trabajo y un tanto por ciento de inspiración. A Dios esto lo deja perplejo: el talento no cotiza en Bolsa, no es un Dry Martini cuyo sabor depende de las medidas exactas. Philip Roth, poniendo este dilema en labios de un personaje suyo, actor, dice: “Se tiene o no se tiene y te hace distinto del resto”. Una verdad clara como el agua: el único problema de esta premisa es que la única manera de saber si se tiene talento es aguzando la intuición, para que cada vez sea más sencillo, menos doloroso, crear un producto bello. Un tipo intuitivo, con una buena técnica, es un talentoso. Hay gente que tiene la intuición naturalmente —como el sentido del humor— porque proviene de familia de artistas, o porque es un privilegiado o porque bebe líquido de frenos en ayunas o lo que fuera. Pero hay otros a los que les toca leer hasta la ceguera a sus maestros, escuchar, vivir intensamente, y borrar mil páginas, como decía Isaak Dinesen, “escribir todos los días un poco sin esperanza y sin desesperación” hasta dar con uno mismo. Dios, pobre, no tenía literatura a mano en la que inspirarse.

Y DIOS CREÓ A LA MUJER

Yo creo que Dios estaba contento con Adán. Era fuerte, obediente, viril, había salido del fango y se había elevado hasta entender el lenguaje de los pájaros. Dios, estoy casi segura, se sentía como Sófocles con su **Edipo** o hasta con su **Ayax**. Adán era como la tragedia: todo lo que será el arte dramático en los próximos veinte o cincuenta siglos ya está contenido en ese primer producto griego. Y encima, glosado por Aristóteles. Sin embargo, Adán no era por completo satisfactorio: ni para Dios ni para sí mismo. Dios empezó otra vez con el asunto de la angustia y a pasearse de arriba abajo por el Edén. Necesitaba algo más florido, algo que no estuviera completo, a quien siempre pudiera introducirse algo nuevo. No quiso que su nuevo ser saliera del arroyo, sino que la hizo de hueso, dura, firme, para resistir e incorporar los cambios. Dios creó a la mujer y con ella vino el problema de los géneros. La narrativa estuvo siempre

en boca de mujeres; hasta que los pueblos dejaron de ser ágrafos, siempre fue oral y se transmitió de boca en boca. Homero era un ciego que iba por los caminos; dicen que en los fogones luego de la caza se contaban los hombres cuentos e historias, pero yo —con perdón de la historia— tengo mis serias dudas. No imagino un grupo de hombres juntos, por cavernícolas que fueran, que al acabar de comer no miren la tele o piensen en sexo. En aquel entonces no había tele, dirán mis detractores. Pero había sexo y mucho: miren sino qué rápido se pobló la tierra. La tradición oral estaba en manos de las mujeres, de las viejas, sobre todo. Los cuentos orales, los cuentos de hadas, por ejemplo, tenían el triple objeto de advertir, de enseñar y de divertir. Se contaban en el secreto, en el susurro, o se cantaban en forma de romances, cuando las mujeres se reunían a coser e hilar, a parir, a amortajar. Esta era la vida social de las mujeres: hay que recordar que hasta el siglo XII, se consideraba que las mujeres no tenían alma, y hasta el siglo XX no tuvieron vida política. El chisme, hermano menor del cuento, es invento de las mujeres. ¿Por qué si la génesis del chisme tiene un ADN tan claro e indiscutible, el cuento (un chisme sin final moral) no la tiene? ¿Todo tiene que haber sido idea de los hombres?

MÉTODO STRASBERG EN LA ESCRITURA

A Dios, sin embargo, el asunto de los géneros —cuento, dramaturgia— lo tiene sin cuidado. Por algo es Dios: le viene una idea y la hace. El problema de los mortales es cómo distinguir cuándo una idea es para drama o para un cuento. Nietzsche decía que el verdadero genio sabe distinguir entre ideas brillantes e ideas regulares a la hora de escribir; pero no hace falta ser un genio para eso, sino ejercer el oficio. Un médico clínico sabe qué es catarro y qué es neumonía. Están los osados que se largan a escribir y ven qué se forma en el papel. A veces tienen suerte y los garabatos se inclinan hacia uno u otro lado. A veces terminan en nada, luego de haber escrito sesenta u ochenta páginas y la frustración es enorme. Aquí, una advertencia: la frustración es un gran enemigo

del creador. Observen sino lo que le pasó a Dios con Sodoma y Gomorra. Dios los hizo a su imagen y semejanza y después se les desviaron. Hay, entonces, que aprender de Dios, porque la frustración es evitable si uno anda con rienda corta. ¿Qué necesidad hay de dejarse llevar por la supuesta inspiración y escribir la obra en un día? Roma no se hizo en un día, dice el refrán, y si el aspirante a escritor fuera un genio inspirado, seguro no estaría leyendo ni este artículo ni esta revista. Mejor, entonces, aplicar el Método Strasberg, que además es tan gozoso: habida la idea, investigar y toda investigación debe ser anotada en la famosa libretita de escritor —que puede o no ser una Moleskine como la que usaba Hemingway, según el bolsillo y el esnobismo de cada uno. ¿Cuál es el universo en que se moverán los personajes? ¿Quiénes son ellos? ¿Qué cosas dicen, qué cosas han vivido? Escenas de búsqueda: antes de llegar a la historia que se quiere contar, a estos personajes les han ocurrido ciertas cosas: ¿cuáles? Pongamos por ejemplo que uno de los personajes es manco o rengo ¿qué le pasó para serlo? Segunda advertencia para los aspirantes narcisos: los primeros textos nunca deben ser autobiográficos de pe a pa. Siempre serán vagamente biográficos porque el que escribe es uno mismo. Pero en la intención autobiográfica suele enredarse el inconsciente, la angustia crece por la dificultad de esta escritura y todo acaba en fracaso. Para los que, en cambio, desean contar una historia de los suyos en la cual ellos no son el personaje divino y principal, chistoso y querido por las Musas (como Tom, alter ego de Tennessee Williams, en **El Zoo de cristal**) se recomienda disfrazar de otros a los propios. Así hizo Ingmar Bergman en la novela **Las mejores intenciones** en la cual cuenta los amores de sus padres cuando jóvenes. Bastó que cambiara —que ficcionalizara— sus nombres propios para, en la página 31, poder seguir adelante con su historia. Haber recurrido a la verdad y no a la ficción (que es una verdad pero con sal y pimienta) lo había bloqueado. La ficción abre, la veracidad estanca. Dios, claro, estos problemas no los tuvo: al fin y al cabo, él no posee ni madre ni padre que después

lean sus escritos y le echen en cara los esfuerzos que les costó criarlo.

LA VOZ DE LA ZARZA ARDIENTE

Uno de los signos a través de los cuales el aspirante podrá saber qué se tiene entre manos es la búsqueda de la voz. Todo texto narrativo, necesita de una voz narrativa que cuente la historia de principio a fin. Paul Auster la llama la música de una novela. Más allá de que la historia sea contada en primera, segunda o tercera persona, la voz que narra tendrá el mismo tono. Podrá haber un relato a voces: dos o tres voces cuentan un hecho —como **En el bosque**, el cuento de Akutagawa— pero cada una es orgánica y monologa. En este sutil punto es donde el cuento, muchas veces —y sobre todo desde que existe la práctica llamada narración oral en escuelas, teatros y otros antros— se topa con el monólogo. Hay cuentos que son monólogos sin marcaciones escénicas y hay monólogos que son cuentos con didascalías. Una manera de acercarse a la escritura del otro género para cambiar de bando o simplemente experimentar, es la práctica de la primera persona. La primera persona, podríamos decir, es propia de nosotros pecadores: Dios, mucho habrá hecho, pero sobre lo que tenía para decir hay divergencias importantes. Hay quien dice que Moisés le hizo de ghost writer y quien que Dios, para empuñar la pluma, eligió un personaje ficticio, Moisés, para contar su historia. Yo me quedo con la segunda: Dios, convengamos, es escritor.

Alcohólico y escritor.

BABEL

Gracias al Método de investigación que el aspirante concretó, pueden aparecer una o varias voces. La recomendación es que la investigación no puede durar menos de una semana, porque las ideas —como el pan crudo— necesitan levarse. Si es una sola voz, se trata inequívocamente de un cuento —o en su defecto, un monólogo—. Pero si son varias estamos delante de este producto díscolo y resbaladizo que es la obra de teatro. Durante el Siglo de Oro, Lope de

Vega escribió el **Arte Nuevo de Hacer Comedias**, un texto en verso —ellos lo hacían todo en verso: desde la lista del supermercado hasta el pensamiento: tenían las meninges formateadas en redondillas y alejandrinos- para leer ante los académicos que lo acusaban de no escribir según las acartonadas normas del teatro clásico. Lope se defiende diciendo: Yo escribo para el vulgo (no quedaba bien que declamara, ni siquiera en verso, “me cago en la normativa de cuatro carcamanes”). No imaginar el vulgo tampoco como los que se retuercen en un caño en la tele. Sino que el vulgo era el público de sus obras, como lo era el de Shakespeare y como también lo había sido el de Eurípides, Aristófanes y Séneca y Plauto. Había pasado de dividir una obra a tres actos y no cinco como lo era hasta ese entonces, recomendaba que el asunto —el plot- no se resolviera hasta la mitad del último acto, para que los espectadores no se levantaran y se fueran, etc. Cerca del final, Lope hace acuso de recibo de una vida en el oficio, un a mi juego me llamaron y escribe: “Me llaman ignorante Italia y Francia./ Pero, ¿qué puedo hacer, si tengo escritas,/ con una que he acabado esta semana,/ cuatrocientos y ochenta y tres comedias?” Así que el aspirante debe dejarse llevar por su intuición a la hora de escribir y no por las sugerencias de Patrice Pavis, hacer leer el texto luego a un actor, dos, tres o los que fueran (para oírlo dicho por otros), si es posible montarlo en escena y si lo que le salió es una porquería, no amedrentarse. Ser escritor es un oficio de tenacidad e intrepidez. Bioy Casares tiró a la basura sus primeras cuatro novelas y Lope escribió mil ochocientas comedias y habrá renegado de más de una. Nunca se debe interpretar un fracaso como una puerta que se cierra. Hay que estudiar qué corriente de aire cerró esa puerta, para la próxima engrasar bien las bisagras y poner un taco para impedir el portazo.

Si el aspirante no tiene el temple de volver a la carga con nuevos materiales escritos, reponerse y superar el supuesto fracaso, entonces la escritura no es para él. Podrá tener un talento endeble, o una disciplina irregular en el estudio o la lectura, o ser

adicto a cuanta sustancia esté prohibida por la DEA, pero deberá volver a escribir.

Dios, lo sabe Él mejor que nadie, escribe un drama nuevo todos los días.

EXODO

El punto final es asunto prioritario en la construcción de una obra —narrativa o drama, lo mismo. “Hemos terminado aquí, se dijo Dios (recuerden que él habla de sí mismo con el plural mayestático), ya no le pongo al hombre otra oreja. Las orejas me dieron un trabajo del órdago.” Después se fue a tomar una cerveza. La parte de la cervcecita es, en principio, una de las más lindas. Es raro entonces lo que pasa en la barra del bar, porque el escritor que hace dos minutos puso el punto final y se consideró el cerebro más magno que pisó la tierra desde Leonardo Da Vinci a esta parte, de pronto empieza a vacilar. Todo su ser se estremece de odio, porque cae en la cuenta de que ha escrito lo que vaya a saber cómo lo diría Lope en verso, pero que el aspirante, frente al vaso vacío de blondos bálsamos llama “una cagada frita; escribí una cagada frita”. Este sentimiento es completamente natural y forma parte del proceso: ¿o cómo creen ustedes que se sintió Dios cuando vio lo que le salió con Caín? ¿Y qué se creen que piensa de la gallareta, por ejemplo, que no sirve ni para la caza?

Sería apropiado en estos casos, que el aspirante a escritor concurra a bares donde el barman o cantinero sea una buena persona. Tal vez, hasta un amigo. De manera que cuando el aspirante sucumbe y se siente poco menos que un analfabeto, el barman lo meta enseguida en una camisa de fuerza e impida que corra a su casa, abra la PC y borre el word que contiene la obra, la ilusión y las noches en vela.

Una obra nunca es muy muy ni tan tan. Para eso está la corrección. Hay que pensarlo así: Dios no corrige y estamos como estamos. Nosotros, corregimos.

El oficio de escritor es un arrastrarse por completo.

CUARENTA DÍAS EN EL DESIERTO

Hay obras a las cuales, en el proceso de corrección,

sólo hay que cambiarles una coma de lugar. Hay otras de las que deben hacerse ocho versiones. El aspirante, por supuesto, se queja de la arbitrariedad de los materiales. Sucede que trabaja materiales vivos, el texto tiene una vida propia que ha ido alejándose de él, en la medida en que lo daba por acabado. Una obra es propia y ajena –no incluyendo aquí a los plagiarios, claro-. De todas maneras, aspirante, van estas palabras para ti: salir con una chica rubia y caprichosa te pareció bien, y te pareció bien también que la que la reemplazó fuera morocha y la última que te tocó en suerte pelirroja y con rulos. No se te ocurrió decirte que todas debían ser rubias, no las perseguiste con un frasco de tintura para el cabello como un maníaco. Resumiendo: ¿por qué venir a quejarse ahora frente al texto, que ni siquiera te hizo pagarle las bebidas?

Es sabido que los genios no corrigen: Mozart apenas si tocaba las partituras y DH Lawrence prefería escribir toda la novela de nuevo a corregirla. El cuento, decía Borges, admite unas pocas correcciones una vez terminado. Lamentablemente, los genios están al otro lado del mundo. Nosotros estamos acá, con la autoestima hecha trizas, leyendo con atención el maldito manuscrito que hicimos y dudando acerca de si echar al té caliente unas gotitas de limón o de cicuta. Para el que elige el limón, es preferible que corrija por tramos. Dividir el proceso en dos o tres partes (una corrección de rigor, de redacción y ortografía, otra de coherencia –si el personaje es manco al principio, que siga siendo manco al final-, otra sobre la filosofía de la obra, etc.) Una vez que el proceso terminó –puede llevar de una semana a meses-, recomiendo al aspirante ir a la bodega más cercana a surtirse de bebidas varias o bien pedir un modesto crédito en el banco para pagar cuentas de restaurantes a los que deberá invitar a los amigos. Ahora le toca el turno a la opinión del otro. (Piensen que esto puede ser ingrato, pero ¿qué hubiera pasado si Dios hubiera podido consultar, o dejar sujeto a consideración de otro, sus creaciones? ¿Hubiera, Creaciones Jehová Sociedad Responsabilidad Limitada, dado por resultado algo como el mosquito,

por ejemplo? ¿Alguien hubiera podido aprobarle la creación de la tarántula o la mamba negra?) Aquí viene para el aspirante el arte de no cargarse. Hay que enviar el texto a los amigos –aquellos que saben qué está buscando uno no sólo en la literatura, sino en la vida- y son capaces de opinar con franqueza, respeto y distancia. No el amigote para el que va a estar todo bien y te pongo el pecho. Tampoco el analfabeto que te copiaba en la escuela. Traten de encontrar alguien equilibrado –si existe-, pídselo a título de favor –que lo es-, y luego agasájenlo por haber tenido la generosidad de leer el texto y opinar. Recuerden que la mayor parte de la gente cobra por hacer esto y el amigo lo hace de onda.

También le pueden solicitar una primera lectura a un pariente. El que se lo pide a madre o padre, que lo haga bajo su propio riesgo. También puede funcionar un hermano, siempre que no sea ése al que uno de niño le gritaba Maricón o cosas peores. Respecto de esposos, novios y amantes, para la primera lectura de un texto no son recomendables. Puede suceder que contesten como esos maridos que hace cuarenta años que están casados y cuando antes de salir, la esposa les pregunta: “¿Cómo me veo?” –y la pobre se ve como una torcaza con peluca- respondan sin mirar: “Preciosa”. Y también puede pasar que el partenaire monte en cólera y descubra vaya uno a saber qué perversos deseos de traición del aspirante y venga después una ruptura.

Quizás para una segunda o tercera opinión sobre el texto, el aspirante precise de alguien con experiencia en el gremio y le escriba a un maestro. Puede ser muy enriquecedor, sobre todo si esta lectura ha sido antecedida por otras. Porque un maestro, por muy buen maestro o muy buena persona que sea, no es un vínculo afectivo del aspirante. Y si es muy duro en la crítica, puede deprimir al futuro escritor. También, hay que reconocer, los maestros tienen malos días: cuentas por pagar, jaqueca y síndrome premenstrual. En cambio, si el escritor ya recibió algunas críticas, está preparado para recibir otras mayores. Imaginen que a Dios le decían: “Pibe, esto de dividir la luz en dos actos, Noche y Día, es una porquería. Tenés

que hacerlo en tres actos. Aparte, dos personajes solos en un jardín, charlando, es muy burgués. La Comedie Française lo hizo hasta el hartazgo. Probá con un tercer personaje, algo distinto. No sé, una serpiente...”

APOCALIPSIS

Por lo visto, entonces, no hay recetas para ser buen escritor y en líneas generales, los sistemas para narrar o escribir dramas son similares. El narrador deberá iniciar su vía crucis editorial y cuando el libro salga se sentirá feliz, satisfecho o se arrojará a las vías, preferentemente en el cruce de Diagonal Norte para que todos los infelices pasajeros lleguen tarde a sus trabajos. La obra de un escritor termina en los ojos de un lector. Sólo el escritor responderá por ella.

El dramaturgo, en cambio, papeluchos en mano rotará a fin de interesar en la puesta en escena a los directores (mal endémico) y a los productores (mal necesario). (Recuerden que aunque para Dios, el Diablo es un enemigo y un rompe guindas metafísico, sin el Diablo, Dios sería otro desocupado más que vive del seguro de desempleo.) Un buen día, alguno decide hacerla. El dramaturgo es casi feliz, pero aquí cae por primera vez en la cuenta que la obra teatral, aunque es un género literario completo, autosuficiente, etc., como cualquier otro texto, a la hora de subirla al escenario es un texto trunco que debe completar el director, el actor, el bailarín y si uno se descuida hasta el boleterero se mete de partícipe en la obra en la que uno solo y su alma se quemó las pestañas durante diez meses. De todos modos, no hay aquí tuña. El teatro es así y el dramaturgo que no quiere que le toquen y modifiquen el texto que emigre a otro país donde no se hable español o bien que se suicide para ver si en encarnaciones posteriores tiene mejor suerte. A lo mejor reencarna en un director. Si ni siquiera Dios tuvo suerte cuando le agarraron los escritos San Jerónimo, los Testigos de Jehová y los mormones, ¿por qué nosotros habríamos de tenerla?

LOS HECHOS DE LOS APÓSTOLES

Un detallito de color que no deja de llamarme la atención es que en la Argentina, el público lector considera escritor a quien escribe libros. Un narrador es un escritor. Un poeta, en cambio, es un poeta. Un dramaturgo, por lo general, un donnadie. Aunque el lector sea docto—con esto quiero decir, sea conciente de que detrás de la obra que va a ver hay alguien que se desgañitó los sesos escribiendo- no lo considera escritor. Salvo excepción, para el lector argentino los dramaturgos-escritores son Shakespeare, (a los griegos no los conoce) y Tito Cossa. Si le hablan de Discépolo dice que **Uno** es su tango preferido. Probablemente, esto se deba al divorcio que padece el texto teatral del formato libro. Cada vez se editan menos libros de teatro, cuando cada vez deberían editarse más. Es más que una estrategia de marketing, es mantener el oficio vivo para que no desaparezca como desapareció ya la alquimia o la cetrería. Estoy segura de que fue Dios con su propia mano quien creó a Dan Brown para que saliera con el infundio ese de **El Código Da Vinci** y pusiera otra vez la Biblia en acción.

Para los escritores el reconocimiento no es tan simple. Declarar que se es un escritor en un aeropuerto, hace sonar las alarmas y te miran como si fueras el que sopló a Bin Laden un par de ideas al oído. Declararlo en la verdulería es sinónimo de: “Ah, no trabaja” y en el caso de que se trate de una escritora es “Ah, es puta”. Declararlo en un bar hace—con diferencias según el sexo- o levantarse chicas o que el tipo que tenés enfrente considere que decir “escritora” es llevar un cartel luminoso que dice “tirátame encima, ya mismo, papito”. Ser escritor es un oficio de sobrevivencia; no sé por qué el National Geographic no nos dedica programas como los de esos tarados que se meten a chapotear en un pantano lleno de cocodrilos y salen ilesos.

El dramaturgo, no obstante, lo pasa un poco peor: si alguien dice, por ejemplo, en una recepción: “Yo soy dramaturgo” es probable que le pregunten: “Ah,

qué bien, un aristócrata. Esa marca está cerca de San Marino, ¿verdad?” o, en su defecto, lo contemplarán como a un dodo, un animal extinto.

Se podría decir que Dios no pasa por este tris, pero tengan en mente que cuando se hizo hombre y bajó en la forma de Cristo Jesús, le preguntaban quién era él y Él, por usar seudónimo o por falsa modestia, contestó El Hijo de Creador y ¡zápate!, lo crucificaron antes que cante un gallo. Si como Hijo del Creador le fue así, como el infeliz llegara a decir que era el Creador mismo, no quiero ni pensar qué le hubieran hecho.

En suma, este es un oficio que se las trae elija uno el género que elija. La queja está a la orden del día y el libro de quejas lo garrapateamos todas las mañanas. La pregunta del millón que debe hacerse cada aspirante, cada escritor y que yo me hago indefectiblemente como el saludo al Sol es: “¿Podría hacer otra cosa?” “¿Cambiaría este oficio por otro?” Y si la respuesta es No o Nunca jamás, entonces está todo bien. Uno, mal que le pese, logró pasar de aspirante a escritor y ahí se queda con su sueño cumplido.

Vengo a contarte una historia

Por Edith Scher

Ser novelista y dramaturga. Nadar el ancho mar de una novela y perderse en el extenso tiempo de su escritura o, por el contrario, condensar y comprimir en la síntesis teatral.

Así es vivir con esos dos mundos para Claudia Piñeiro, autora de novelas como *Tuya*, **Las viudas de los jueves**, **Elena sabe** y **Las grietas de Jara**, y de textos teatrales como **Un mismo árbol verde** o **Cuánto vale una heladera**, entre otros.

Nacida en Burzaco, provincia de Buenos Aires, Piñeiro estudió Ciencias Económicas en la Universidad de Buenos Aires y se recibió de contadora en 1983, profesión que ejerció durante una década. Desde 1991 (año en el que comenzó a escribir una novela que presentó en un concurso de editorial Tusquets, texto que quedó seleccionado entre los diez finalistas) escribe profesionalmente. Es, además, autora de guiones de televisión.

Acerca de las diferencias y similitudes entre novela y teatro, acerca de qué lugar ocupan en su vida, acerca de cómo nacen en ella una y otro reflexiona la autora en esta entrevista. Claudia Piñeiro analiza aquí su doble condición de escritora de materiales literarios tan diferentes como son la narrativa y el teatro.

- Dicen los que saben de dramaturgia, Mauricio Kartún por ejemplo, que los textos más interesantes nacen de la “bisociación” de dos imágenes previamente no relacionadas (así la llama: ni disociación, ni asociación, sino “bi-

sociación”). Que lo más creativo surge de esa unión, de esa especie de apareamiento y no de alguna idea. Sin embargo hay quienes toman como motor, también, una idea. Vos, cuando escribís narrativa o dramaturgia ¿partís de imágenes?, ¿de ideas?

Parto de imágenes en ambos casos. Ese punto de partida es anterior, inclusive, a la escritura de teatro. Si bien soy egresada de la Facultad de Ciencias Económicas, o sea que no tengo formación universitaria en Letras, siempre, desde que estudiaba en la universidad y casi toda mi vida, me formé con distintos escritores. Y hubo una maestra de guión que tuve, María Inés Andrés, una directora de televisión de la época de la primera televisión argentina, que hizo **Viendo a Biondi**, **La Nena**, un persona de una cultura inmensa (era egresada de Letras de la Facultad de Tucumán), que formaba guionistas cuando no existía la carrera de guión. Ella fue una de las maestras de las que más aprendí. María Inés no nos explicaba cómo escribir guiones en el sentido pragmático que puede tener hoy la escritura de guión, sino que nos transmitía cómo contar historias. Nos mandaba a ver cine francés, a ver películas de Alfred Hitchcock, a leer a los cineastas franceses. Todo eso tiene que ver con el hecho de contar con imágenes. Por eso siempre mis disparadores fueron imágenes. Inclusive cuando, después, pasé a la literatura o a la dramaturgia. Nunca sabré si ese punto de partida se da en mí por esta primera formación que tuve o si es algo que

ya venía conmigo y me hizo buscar ese camino. Eso con respecto a las imágenes. Las ideas, en cambio, tienen que ver con una abstracción que es posterior. Vos escribiste una novela y a veces te enterás mucho después de haberla escrito de los temas que están involucrados en ella. En ocasiones, incluso, te enteras cuando te muestran la contratapa de tu libro. En el caso de las obras de teatro que yo escribí, hay dos que son de teatro político. Y el teatro político sí tiene una idea previa a la imagen, quiere transmitir una idea. Esas dos obras evidentemente tienen una idea, más allá de que tuvieron una imagen disparadora.

-¿Y en ese caso, cuando hay ideas, cómo trabajas?

- En **Un mismo árbol verde** lo que pasó fue que yo tenía una amiga de familia armenia que había hecho un juicio al estado turco para que se declarara genocidio lo que pasó con los armenios a principio del siglo XX. Ese juicio empezaba a ir a tribunales de Europa, y ella ya sabía que ese camino no iba a ser demasiado potente. Uno no puede seguir desde acá un juicio que se tramita en los tribunales de Italia, Francia, etc. Para eso debería tener dinero y una cantidad de corresponsales impresionante. Por otra parte, ese juicio probablemente no tendría tanta llegada en la gente. Ella me decía todo el tiempo "tenemos que hacer una película o algo para contar todo esto, de manera que llegue a otro público". Como yo escribía, me contaba las historias de su familia para que yo hiciera algo con eso. Una de las imágenes más potentes de esos relatos (que está en la obra) tiene como protagonista a su abuela, quien había pasado por el genocidio y era una de los pocos sobrevivientes de la familia que habían llegado. La señora vivía en Córdoba y en el momento en que vinieron a "chuparse" a una prima de ella durante la dictadura, empezó a gritar "volvieron los turcos", y se murió creyendo que los que se habían llevado a su nieta eran los turcos. Esta cuestión de que la violencia de Estado vuelve, cada tanto, con otro nombre, es lo que surgió a partir de esa imagen: la idea de que en otro momento, en otro país, puede volver a pasar lo mismo. Es decir que esa imagen, sumada a la

idea que yo ya tenía y a todo lo que ella me contó, disparó la historia, que tiene una trama de relación madre hija y que es absolutamente diferente. El resultado no es algo biográfico. Todo fue componiéndose para dar cuenta de aquello que mi amiga quería: transmitir eso en una película o en una obra de teatro. Después ella falleció, así que lo de la película se hizo más complicado. Entonces la hermana y otra gente de la familia armaron una fundación y decidieron poner esta obra de teatro. Y les fue muy bien. Cuando la estrenaron pensaron que iba a estar en cartel nada más que dos meses, porque es dura, porque tiene un componente político (no sólo habla del genocidio armenio, sino también de la dictadura militar argentina), y sin embargo fue una obra que estuvo más de un año en cartel.

En el caso de **Teatro X la Identidad**, que tiene obras que se hacen para difundir la cuestión de los nietos apropiados por la dictadura, el año en que yo participé en el ciclo había una consigna especial, que era que en él hubiera obras que no trataran específicamente de la apropiación de menores, o sea, que el tema de la identidad estuviera puesto de una manera más amplia. Por eso aquella obra estuvo pensada desde la idea que surgía de esa consigna.

- De todo es mundo de imágenes que aparece, ¿cómo sabes qué escribir como novela y qué como teatro?

- Tiene que ver con una cuestión personal como escritora que se relaciona con el tiempo y el lenguaje en uno y en otra. El teatro es de una precisión mucho mayor que la novela. Creo que varios de los textos que yo escribí han tenido un cuento anterior o, a lo mejor, han generado una idea posterior. Hay cosas que



FOTOGRAFIA: MAGDALENA VICIANI

Claudia Piñeiro

están en la novela y se repiten en la obra de teatro. Pero más allá de que existen esos puntos de contacto, creo que el tiempo de lo que se cuenta y la precisión de las palabras es muy diferente en uno y otro caso. En el teatro vos tenés una hora, una hora y media... (no sé, lo que te parezca que tiene que durar una obra) para decir algo, con una precisión del lenguaje mucho mayor que en la novela. Tal vez, en ese sentido, un cuento pueda ser más equiparable. En una novela vos tenés unas posibilidades de digresión amplísimas, podés desplegar historias secundarias que el teatro no te permite. Si hablamos de una novela mía como **Las viudas de los jueves**, sería impensable para mí concebirla en teatro, porque tiene una cantidad de personajes que hacen muy difícil eso. En cambio **Tuya**, otra de mis novelas, que es un monólogo interior, tiene muchas más posibilidades de ser pensada como teatro.

- **Tuya tiene diálogos teatrales. Yo diría que hay allí teatro dentro de la novela.**

- Sí. Es la más teatral. Y la última parte de mi novela **Elena sabe** también lo es. Creo que cuando escribís se te termina mezclando todo, pero lo que es seguro es que una novela no podría terminar siendo una obra de teatro. Ahora: por qué escribo una cosa o la otra, tiene más que ver con una cuestión personal como escritora que se relaciona con lo siguiente: a mí lo que más me gusta es escribir novelas, porque me encanta meterme en esos mundos y porque me cuesta mucho sintetizar. Y el teatro necesita síntesis y precisión del lenguaje y de la historia. Es decir: prefiero la novela y perderme adentro de ella. Pero las novelas son proyectos de años. Una se mete y no sabe cuánto tiempo le van a llevar. Cuando cierro una novela (a mí nunca me pasa eso de la hoja en blanco, ya que siempre tengo algo que escribir) no tengo ganas, inmediatamente, de meterme en otra, que me va a llevar muchísimo tiempo. Así que, entre medio de una y otra, trato de escribir una obra de teatro, que me permite tener mucha más libertad. Hay en el teatro hay un montón de cuestiones que la novela no habilita. La escritura teatral es, para mí, una situación más relajada y corta. Otra característica que

tiene la obra de teatro es que te vuelve a la sociedad. Escribir una novela es una situación muy solitaria. En el teatro hay un director y actores con los cuales se produce un intercambio.

USOS

- **¿El texto teatral es, a tu entender, literatura? Hay quienes sostienen que éste no se completa hasta ser puesto en escena.**

- Creo que hay algunos que sí y otros no. Los textos de Tennessee Williams o de Arthur Miller, pueden ser leídos como literatura, sin necesidad de ver su representación, porque uno mismo puede armarlos en su cabeza. Una novela cualquiera también se completa en la cabeza del lector, así que no veo ningún problema en que ello suceda con esos autores, por ejemplo. Pero hay otras obras de teatro que son mucho más difíciles de completar, si no está de por medio la intervención de un artista que haga la puesta y de un actor que le ponga al cuerpo. Sobre todo en el teatro moderno, que tiene tantas indicaciones. A veces hay en él poco texto y mucha puesta.

- **¿Es complicado para un narrador ingresar en los códigos de la dramaturgia? ¿En qué ayuda el hecho de ser narrador, a la hora de escribir teatro, en qué molesta o resulta una traba?**

- Creo que el pasaje, la unión, lo que a mí me hizo ir a estudiar con Mauricio Kartun (yo antes de ir a la EMAD estudié en sus cursos) fue el hecho de haber escrito **Tuya**, sobre la cual mucha gente me decía que parecía una obra de teatro. Considero que esto tiene que ver con la voz coloquial de los personajes que hay allí. Uno puede escribir, en narrativa, un diálogo real o no. También hay mucha narrativa en la cual existen diálogos sobre los cuales uno piensa "jamás pueden haber hablado de esa manera". En cambio en teatro vos sabés que hay alguien (un actor) que va a tener que decir ese texto y no podés escribir un ladrillo que va a ser imposible de decir. Por eso en el teatro hay una preocupación por la palabra que va a ser dicha. Me parece que eso es lo que me produjo el pasaje de la narrativa al teatro: el uso coloquial, el habla de los personajes.

-Porque ya lo hacías en narrativa...

-Sí, era natural en mí. Inclusive recuerdo que hay un ejercicio que te da Kartun para hacer muy al principio, que consiste en sentarse en un bar o en un colectivo y anotar exactamente en una libreta cómo hablan las personas que están en la mesa de al lado. Uno cree que puede sentarse en la soledad de su casa y escribir cómo hablan dos personas y realmente no es así. Cuando alguien empieza a hablar, hace mal la sintaxis de las oraciones, por ejemplo. El hecho de comenzar a hablar y luego cambiar lo que se va a decir, o el uso de determinadas palabras, son cuestiones que al que escribe le cuesta imaginarse racionalmente. Sólo si copia textual lo que está al lado, se da cuenta cómo hablan las personas. Cuando nos dio ese ejercicio yo dije; "¡Ah!: esto tiene que ver con lo que yo hago. Yo trato de hacer esto". Ahí encontré un punto de contacto entre una cosa y la otra, pero era una característica que yo traía.

-Eso es, en tu caso, lo que facilitó el pasaje de un mundo al otro. ¿Hay algo de la escritura de novela que moleste a la hora de escribir teatro?

- Donde siento mi discapacidad total es en el hecho de que no tengo idea de lo que es una puesta. Hoy hay muchos escritores de teatro que se imaginan cómo va a ser su puesta. Veo que muchos amigos míos muy talentosos escriben sabiendo eso. Tal vez sea por esa causa que a veces escribo obras de teatro que no se van poder poner. Me encantan esos textos, pero después pienso "¿y cómo hace un director para poner esto?". A mí no se me ocurre. Lo que más me cuesta es eso. No tengo ninguna formación de ese tipo y hasta, tal vez, no esté en mi naturaleza. Yo pienso en el texto y lo de la puesta me queda descolgado.

LEER Y DECIR

- ¿Qué autores de teatro te atraen?

- Como decía antes, Tennessee Williams y Arthur Miller me atraen. Harold Pinter también, a pesar de que tiene algo de rareza y siempre pienso que me gustaría ver cómo lo ponen en escena. De los autores argentinos me encanta el teatro que hace



Escena de "Un mismo árbol verde"

Mauricio Kartun. **Ala de criados** me parece una obra espectacular. Tiene coherencia con lo que Kartun viene haciendo. Sigue la línea que tenía en **El niño argentino**. De los llamados autores jóvenes me gustan mucho Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Romina Paula, Ariel Faracce.

- ¿Qué te atrae del policial? Hay fuertes rasgos del policial en tu literatura.

- Todas las novelas que escribo tienen algo de policial, pero no creo que sean policiales. Inclusive con varias de mis obras de teatro pasa lo mismo. Tomo elementos del policial que me sirven para la novela. Lo que más me gusta es el enigma, la búsqueda de la verdad y el suspenso que eso genera. Siento que mientras cuento una situación de suspenso en la narración, cuento otras cosas, porque en las novelas se cuentan otras cosas. En **Las viudas de los jueves**, por ejemplo, lo más importante no es la muerte de esas personas. **Tuya** es quizás, la más policial de todas, pero a la vez está tocando el mundo de una pareja, **Las grietas de Jara**, tiene un trasfondo policial, pero uno intuye desde el principio lo que sucede. En **Elena sabe** también. La pregunta de esos policiales entre comillas, no es "¿quién lo mató?", o sea, la pregunta típica del policial. Las preguntas pueden ser "¿por qué?", "¿qué pasó?", "¿en qué circunstancias?",

“¿por qué no dijo nada?” o “¿por qué actuó de esta manera después de la muerte?”. Lo que me gusta es, como decía, el suspenso, la búsqueda del enigma de la verdad y poner a los personajes frente a una situación límite. Personajes cotidianos frente a una situación límite y su reacción a ante eso.

- Ya que hablás de personajes: ¿Qué tiene de parecido la construcción de personajes en una novela y en una obra de teatro?

- Quizás alguien que escriba teatro no esté de acuerdo con esto que voy a decir, pero creo que necesitás un personaje mucho más armado en una novela que una obra de teatro. De todos modos, como dice Kartun, un personaje que no está bien armado en el teatro se nota. Si no lo conoces, aparece un estereotipo, no se nota su tridimensionalidad. Yo creo que eso es cierto, pero que, a lo mejor, en el teatro me basta con conocerlo para esa circunstancia que el personaje tramita en la obra. Para una novela, en cambio, trato de saber todo del personaje: su vida anterior, quienes fueron sus padres, lo que va hacer después. En teatro podés escribir teniendo menos datos. De todas maneras, cuantos más tengas, mejor te va a salir. Uno necesita saber muchas cosas, a pesar de que sólo use algunas. En **Un mismo árbol verde**, por ejemplo, como se trataba de una familia atravesada por ciertas circunstancias, una madre y una hija hoy, que están totalmente incomunicadas debido a un pasado, yo tenía que conocer todo sobre los personajes, inclusive el pasado anterior. En cambio en **Cuánto vale una heladera** no, porque es un teatro de humor y me maneje con más estereotipos. Es una situación kafkiana. Y eso es más importante que los personajes en sí. Si llevara eso a una novela, no me serviría.

-¿Haces investigación para construir los personajes o sólo decidís como son y cuál es su historia?

- Siempre investigo. Tiene que ver con cómo es cada uno. Yo generalmente decido pero después investigo

igual. Necesito confrontar lo intuitivo con lo racional. Siempre fueron investigaciones muchos más exhaustivas de lo que se puede imaginar la gente cuando luego lee. Esa investigación uno no la vuelca en el texto. Le sirve a uno. Es más: si la volcara en el texto sería un plomo lo que estaría escribiendo. Yo lo necesito para confirmar que esas intuiciones nos son erradas.

- A la hora de escribir, ¿incide en vos el hecho de que la narrativa se construye para ser leída y que el teatro (si bien también se lee) es concebido fundamentalmente para ser puesto en escena? Es decir, los modos de recepción son completamente distintos.

- El teatro es aquí y ahora y la novela tiene otra dimensión temporal. Si uno escribe pensando en el otro, como decía Bertolt Brecht que escribía para Carlos Marx sentado en la tercera fila, uno sabe que la actitud de un espectador de teatro no es la misma que la de un lector de novela. Esas cosas también inciden.

-¿Cómo las tenés en cuenta?

- Hay cosas, por ejemplo, que en la novela podés dejar para otro momento, para explicar más adelante, para que se hagan ciertas relaciones. En el teatro no tenés tanto esa posibilidad de dejar cuestiones colgadas. Podés hacerlo porque te gusta inquietar al otro, pero no sé si para ser sentidas mucho después, porque el aquí y ahora limita mucho más.

Quizás, lo que pasa en varias de mis obras, no en todas, es que hay ciertos elementos de lo que algunos llaman “teatro narrativo” es decir, teatro en el que viene un narrador y cuenta algo. Creo que eso tiene mucho que ver con mi condición de narradora. Sé que muchos desprecian lo narrativo en el teatro. No sé si está bien o está mal, pero me pasa eso, con las ventajas y desventajas que tiene. Nunca me termino de despojar de aquello de “te vengo a contar una historia”.



Secretaría de
Cultura
Presidencia de la Nación



Instituto
Nacional
del Teatro

it
inteatro
EDITORIAL