

AVE AFERRADA A UNA RAMA

El Desaliento: Entrevista a Ana María Bovo.

Entrevista: Alicia Lapidus, Isabel D' Amico, Gabriela Stoppelman.

Edición: Alicia Lapidus, Gabriela Stoppelman

"(...) Era completamente distinto. Le gustaba recordar, le gustaba contar su vida, como si de este modo pudiera revivirla una y otra vez. Su narración me atrapó con fuerza, como las garras de un ave aferran una rama." (Yu Hua)



"Siempre me pareció que contar cuentos es también una especie de malabarismo (...). Mantienes en el aire un montón de relatos diferentes y los haces girar, y si eres bueno no se te cae ninguno. O sea que hacer juegos malabares puede ser un poco como contar cuentos." (Salman Rushdie)



Para empezar a crear un mundo se necesita un sobrevuelo de pájaro y no mucho más. Nada muy ostentoso: ni demasiada escenografía, ni derroches de acrobacias. Eso sí, tiene que ser un pájaro de buen pico -para que no le tiemble el canto- y con garras de firme prensión, así no le erra a la rama donde posar su melodía. La diosa egipcia Isis tuvo que transformarse en milano y revolotear sobre el cuerpo de su marido Osiris, para devolverle la vida. Lo que logró no fue una gran cosa, pero dado lo delicado de su situación previa, podríamos decir que su aleteo resultó un éxito. Su cuñado, Seth, había liquidado a Osiris y dispersado los pedacitos de su cuerpo entre las distintas regiones de Egipto. Ahí fue Isis, a buscar parte por parte, hasta que las tuvo todas y las hizo momia. Todas, todas no las encontró. Faltaba el pene. Pero eso es un detalle. Aparte, a Osiris un poco las costuras se le notaban, así que, desde entonces, quedó como rey de las tinieblas e Isis, como la gran maga, madre arquetípica, diosa dadora de vida.

Ahora, en cuestión de pájaros poderosos, los egipcios no se quedaron ahí. El Ibis era otra ave sagrada. No sólo resultaba benefactora por devorarse a las serpientes venenosas, sino que solía introducir su largo pico lleno de agua en su ano para limpiarlo. De ese modo, el Ibis fue el descubridor del enema. Las prácticas de lavativas les encantaban a los egipcios.



Faraones o esclavos, nadie se privaba. Era una cuestión de salud y de purificación. Autores modernos piensan que el Ibis, lejos de hacerse enemas con el pico, colectaba una sustancia grasosa con la que se arreglaban el plumaje. Mientras se hacía la

coqueta, entonces -siempre sin mucho espanto- el ave localizaba a sus víctimas y limpiaba al reino de todos sus venenos.

Cuentan que, un día, una mujer en forma de milano sobrevolaba un escenario. Ponele: un sótano de una librería de viejo. Un fondo de libros, una silla, una mesa, nada muy suntuoso. Cada libro de cada estantería se veía como una rama donde era posible posarse. El milano practicaba modestas coreografías de vuelo para elegir aquellos ejemplares donde una historia corría riesgo de extinción, donde un abandono resultaba insoportable. El ave extendía sus garras para aferrar a aquellos relatos y regresarlos del cono de silencio, donde los habían relegado las prácticas venenosas del mercado y del olvido. El ibis andaba cerca, sin dejarse ver demasiado. Disuelto su vuelo en un cono de luz o en una esquina de la sombra, purgaba el espacio de tanto veneno cotidiano. La voz, entonces, se hacía cuerpo: contra todas las toxinas de los días, fuertemente aferrada a la rama del deseo, Ana María Bovo, en escena.



CAPRICHOS DEL RÍO

Tu espectáculo funda una vivencia del tiempo distinta. ¿Hay algo de eso, en la narración oral en general?

Hitchcock y Truffau, en una entrevista hablaban de las diferencias entre las leyes de la vida y las leyes del

espectáculo. Las leyes de la vida son más duras, más difíciles. El espectáculo puede armar caprichosamente sus propias leyes y levantar los lugares del desaliento. Una buena obra es la que puede equilibrar ambas cosas. Algo de Bradbury, creo, habla de una búsqueda, donde pasás por lugares opacos, no encontrás nada, hasta que -en el tránsito o en una distracción o en una sucesión- das con la chispa que te lleva a un momento iluminado. Eso es lo singular. Lo singular del tiempo es estar habitando simultáneamente el escenario, el lugar por convención del encuentro entre el espectador y los intérpretes, y el lugar donde los hechos suceden. Lo que a mí me da los tiempos es lo que sucede en la historia, no si el público se pone impaciente o quiere que dure más. Me toma una voz más melancólica en el pueblito que se va achicando y achicando, en el cuento "La felicidad" (Ángel María Vargas), porque yo sé el destino que va a tener la casita de la viuda. Y, al mismo tiempo, no lo tengo que saber. No me puedo anticipar a esa fatalidad. Sé que el río se va comiendo casas, pero a quien va a castigar primero es a la única que cumplió su sueño. Yo como actriz lo sé y como narradora, lo tengo que descubrir en el momento, junto a los espectadores.

Hay como una disyunción.

Sí, totalmente. Si no, desde el comienzo, estaría mirando a la viudita con una compasión extrema y a mí me encanta verla cumplir su sueño y compartir su orgullo, me gusta ver su negativa para ir a trabajar en la casa del hombre que vive en la lomita rocosa y que la necesita como cocinera. Creo que es una disyunción muy saludable. La actriz no contamina a la narradora, no la impregna de saberes, de prejuicios, no le quita frescura. Lo que tiene de particular la actriz es la capacidad de repetir la sorpresa y



la disociación. Me conmueve cuando se quedan los dos solos al borde de la barranca y se apaga la brasita del carpintero. Y, después, el silencio hasta ver que esa misma noche ya no tendrá casa.

Nos llamó la atención cómo se repiten en el espectáculo ciertas figuras. Ponés las dos manos paralelas cuando contás sobre las dos filas de casitas en el cuento “La felicidad”. Y, en “Verde y Negro”, dos de los tres bloques de libros que tenés por escenografía de fondo se ponen en paralelo. En ambos casos, en el devenir de la narración, algo rompe la simetría.

Hay un movimiento que se parece al de las tapas de los libros. Yo necesitaba armarme el pasillo ese para el cuento “Verde y Negro”, porque quería que la escena erótica transcurriera en una intimidad absoluta y fuera recibida sólo a través de la voz.

(<http://artesanosliterarios.blogspot.com.ar/2010/02/juan-jose-saer-verde-y-negro-cuento.html>). El cuerpo de la voz es, entonces, un cuerpo ausente que emite y al mismo tiempo permite ver lo que esos cuerpos están haciendo. Toda esa escena yo cierro los ojos y la transito en la oscuridad, como si al personaje le molestara la luz encendida. La luz está encendida porque tiene el objetivo de que va a ser espiada por un tercero. Entonces, mi soporte corporal es el del hombre. Lo veo inclinado sobre ella, siento debajo de él el cuerpo áspero de la mujer. Me voy mudando de soporte en lo corporal y, a veces, para concentrarme en una escena, le tengo que prestar el cuerpo a uno de los dos personajes, si no confundo al espectador y me puedo confundir yo misma, aparte de que el relato dominante desde el texto es del protagonista. La voz de ella emerge muy pocas veces.

Vuelvo a la presencia de lo asimétrico y lo simétrico en tus narraciones ¿Qué tiene que ver eso con lo que enunciás, al final del espectáculo, con respecto del grano de la voz?

Hay un ensayo de Barthes, "El grano de la voz", que me encantó. A veces es sólo un grano más de sal gruesa o de pimienta lo que da el toque justo. Puede haber muchas maneras de hacer este varón de "Verde y Negro". Yo lo fui trayendo y trayendo desde el texto, internalizándolo desde el texto y emitió esa voz. Es una dualidad, yo la emito por él y él la emite por mí. Pero el vértigo de la escritura de Saer y el vértigo del modo en que habla ese personaje me hicieron emitir esa voz.

En el grano, entonces, se concentran opuestos.

Sí. Y yo los conjugo de modo muy arbitrario, las voces pueden variar según quién las interprete. Yo los tengo internalizados así y también es el ritmo el que me lleva a ese modo determinado. El relato de Isidoro Blaisten tiene un tono más pausado, se trata de un tipo que necesita justificar por qué hace lo que hace, por qué pasó lo que pasó. Bueno, me parece que compongo una voz distinta. Me sentí muy emocionada cuando vino Graciela Melgarejo -la viuda de Isidoro- y me dijo que no lo había vuelto a leer ni a escuchar desde que Isidoro, cuando terminó de escribirlo hace veintipico de años, se lo había leído. Graciela me decía que hay algo más que lo sexual en ese pacto con las esposas de los primos: es la venganza de aquellos a quienes les quitan la voz, porque ni las esposas ni él pueden hablar. Eso pasa todos los domingos, son así. Por eso encuentran ese modo de venganza. Ese cuento no está editado en los completos de Isidoro. Alejandro Apo sí lo incluyó en una antología de cuentos de fútbol. Sobre el final, yo tuve la intuición de empezar a narrarlo como la transmisión de un partidito, porque en esa parte él viene hablando sobre la escuela de fútbol.

RITOS DE PASAJE

¿Qué gana y qué pierde un texto literario cuando pasa a la oralidad?

Puede perder frases muy bellas. En una escena sexual, tengo un personaje convencido de que hizo una conquista al paso y no ve la hora de que eso termine para ir a contarlo. En el momento en que él se inclina sobre ella, hay un párrafo donde aparece el panorama de la conciencia del personaje: “Al inclinarme sobre ella pensé que, si no me hubiese encontrado caminando por las calles de mi barrio a esa hora, yo estaría en mi casa durmiendo como un muerto, como una piedra, porque yo nunca sueño”. Y, luego: “¿Quién me había mandado a mí a salir del bar del Gallego a la hora en que salí? ¿Quién la había mandado a ella a doblar por esa esquina a esa hora para encontrarme caminando bajo los árboles?” El tipo se empieza a hacer una cantidad de preguntas. Como yo ya había metido al público en la vorágine de lo que se viene, no me puedo permitir esa digresión de tanto cuestionamiento, porque el panorama del pensamiento lo aleja de la realidad. Entonces, ahí se pierde una parte del texto. Lo que trato de hacer es preservar la escena, el vértigo, el lenguaje. Respeto muchísimo el lenguaje del autor. Sólo que en un rito de pasaje –como de manera más sofisticada hace el cine con la literatura- hago un guión para la oralidad. Y ahí se pierden cosas y algunas otras toman más carnadura. La interpretación puede aportarle cosas al texto.



Dijiste rito de pasaje y antes dijiste pasillo...

Es que es un ir y venir constante. Yo trabajo todas las semanas con los cuentos. En el caso del de Blaisten empieza: “Para colmo, yo tengo la voz bajita. No finita, que no es lo

mismo". Bueno, casi siempre me olvidaba del "Para colmo" y empezaba con "Yo tengo la voz bajita". Entonces me pregunté por qué me olvidaba siempre esa parte. Y creo que me lo olvido porque no están las circunstancias dadas para decir "Para colmo". Entonces, ¿qué digo? "Todos los domingos comemos el asado en el patio de tierra de mi primo el Chochi (...) y mis primos que hablan todos a los gritos y de coches. Para colmo, yo tengo la voz bajita..." Ahí no me lo olvidaría. Pero tengo la duda si anteponer ese enunciado. Es decir, el texto está vivo y yo lo sigo trabajando.

¿Cómo podés sostener la memoria en todo el cuerpo? ¿Y cómo manejás el miedo al error o al olvido?

Para bien y para mal. En general, lo que me sirve es leer las escenas de lo que voy contando. En el caso de Chochi, del Tito y del Beto, donde el ritual se da todos los domingos, me cuesta muchísimo acordarme los nombres de los coches y de las nenas. Aparte, en ese universo reiterativo, los detalles son súper importantes, el nombre del coche del millonario, por ejemplo. A veces es más difícil acordarse un cuento con muchas repeticiones que uno con acontecimientos diferentes.

Hebe Uhart nos decía en una entrevista que hay que poner atención en los detalles para aligerar el tema.

El detalle tiene un poder de condensación tremendo. Cuando el Tito llega en el Bosch Tornell, llevando la sandía y la nena, y la otra va en el Meopta 2 AM, para llevar los dos postres, como si no entraran en un solo auto, el detalle está en el nombre pomposo de los coches y en lo vacíos que van.

Y TODO POR EL OBISPO

¿Cómo relacionás esa potencia del detalle con lo poético?

Son la misma cosa, es en la capacidad de seleccionar el detalle, donde reside la mirada poética. No da lo mismo un detalle que otro.

Esa concentración que aparece en el detalle...

Sí, yo trabajo muchísimo en mi observación cotidiana.

¿Alguna vez le das voz al poema?

Me encantaría. No me animo a decir poesía. Cuando lo escucho a Machado en la voz de Vilches me queda en el corazón... Me encantaría recitar a Pizarnik, pero no me atrevo. Muchas veces escucho a los poetas leer y me fascina. A veces es inevitable una cadencia en las narraciones. Al principio de mi carrera, tenía una cadencia –no me daba cuenta, lo noté luego viendo videos viejos-. Vinculada con ciertos estereotipos a los que uno necesita aferrarse cuando todavía no está del todo segura. Yo trato ahora de encontrar todos los accidentes posibles en la enunciación en tramos muy cortos. Si tratara de equiparar mi voz a la linealidad de cada renglón, quizás haría esto desde las intenciones, desde la puntuación y desde la línea recta. Pero ahí cuenta lo no lineal: “Abrió el ropero y se cayó sobre sus pies una libretita que había entre las sábanas”. La línea dice eso. Pero ahí acaba de suceder algo y yo tengo que crear el accidente en la enunciación. Esa es la ruptura.

¿Y no escribís poesía? Todo lo que decís pega en el palo de la poesía.

Pero no escribo poesía. Me dicen que es muy poético lo que yo hago, aunque no me atrevería. Quizás porque en el colegio me hicieron escribir cosas tan espantosas que las monjas consideraban preciosas, como un poema al Obispo, por ejemplo, que está en mi otro espectáculo “Humor Bovo”. Yo era como la poetisa del colegio, sin embargo, sabía que era malo lo mío. Aun así, cuando hacía las composiciones había algo que funcionaba o que, al menos, no me avergonzaba. Creo que tenía un sentido del lenguaje, una comprensión de las situaciones. Lo que me alarma en relación a los textos es que hay gente muy

formada con muchas dificultades para la comprensión lectora, sobre todo, en lo ficcional.

ALTURAS Y VALLES DEL SILENCIO

Otro personaje que vimos mucho en el escenario es el silencio. Se lo ve tomar cuerpo.

Me encanta que lo llames personaje. Para mí el silencio tiene una entidad estética muy valiosa que, curiosamente, permite una comunicación muy intensa con las situaciones que yo narro. A mí me encanta una anécdota de Yupanqui: él recibe la queja de un paisano que estaba junto a otros en un fogón. Después quedaron dos. Finalmente, uno. Y ese le dice a Yupanqui, respecto del que se había levantado: “Yo quería conocerlo, pero no se callaba”. Me interesa cada vez más la hondura de esos silencios, cuando son necesarios.



Hablás del espesor del silencio. Alejandra Pizarnik decía que hay dos especies de silencio. El que se produce por acallamiento y aquel que se produce cuando dos palabras se rozan.

Creo que el espesor tiene que ver con que yo dejé de emitir o enunciar y, entonces, los otros conjeturan. Es un lenguaje intenso y acallado en un pacto muy hermoso. No podemos interrumpir el espectáculo, pero a veces resulta en un silencio muy activo y otras, en un silencio fastidioso. No es un lugar de inacción o uno de esos silencios forzados donde la gente empieza a toser... Me parece que no pasa eso.

Y se invierten los roles. Porque, si el espectador conjetura, es él quien narra.

Esa es la idea. Tener la mitad de la elocuencia. Un gran problema de la narración oral es que muchos narradores piensan que les cabe toda la elocuencia porque pueden detentar la palabra en ese momento. Yo creo que es un reparto de la voz.

Liliana Herrero nos decía en una entrevista que la voz piensa.

Yo quisiera tener el don del canto, esa dicha... No sé si desde mi actividad profesional pienso las voces, pero no las puedo pensar aisladamente. Con una voz, viene el cuerpo del personaje. La paso por mí, la emito y voy afinando, trato de ser una ruiseñora, de afinar hasta encontrar el grano. Pero el modo de hablar tiene que ver con el modo en que se piensa. A veces, por cuestiones genéticas, hay una voz chillona o chirriante en una persona, que a pesar de eso, es muy agradable. Hay una disociación.

¿Cuándo una voz se convierte en ruido?

Cuando pierde el sentido del otro, del tiempo de los demás. Cuando una persona no escucha y no se escucha. Repetir lo dicho es no escucharse a sí mismo. En el territorio de lo teatral o de lo estético, lo ideal es la síntesis, decir lo más posible con la menor cantidad de lenguaje. A veces, en un vínculo de mucha confianza, necesitamos reiterar bastante para que nos entiendan o decir lo mismo de cinco maneras diferentes, pero es como un mecanismo de supervivencia. Pero por ejemplo, el personaje de Saer es muy vertiginoso en el pensamiento. La mujer le dice algo en el coche y eso a él le dispara pensar cómo lo va a contar en lo del Gallego, o qué va a pasar si llega con esa chica en ese auto, qué dirán las viejas de la vereda. Esa cabeza que no se calla, ese vértigo hace al personaje.
<http://artesanosliterarios.blogspot.com.ar/2010/02/juan-jose-saer-verde-y-negro-cuento.html>). Yo trato de ser lo más dócil

posible, lo más disciplinada con lo que el personaje pide. En general he tenido suerte. Los autores que me han venido a ver, como Esther Cross, que escuchó su texto "La divina proporción", estaba emocionadísima. Yo me siento muy afortunada de haberme ganado la confianza como adaptadora y narradora de los textos literarios. (<http://www.bn.gov.ar/abanico/la-divina-proporcion>) El cuento de Esther empieza con una página y media dedicada a la descripción de un cuadro que no se sabe a quién retrata. En literatura, esa linealidad se resuelve cuando llega el momento, vos podés volver a esas primeras páginas. Pero el relato oral tiene un aquí y ahora que te hace resolver de otro modo.

TODAS LAS VOCES, TODAS

Vos hablás con muchas referencias musicales: "la cadencia", "me dio el tiempo", "buscar el ritmo". Hablás como los músicos y como los poetas cuando manejan la música de las palabras. ¿Nunca pensaste incorporar la poesía en tus "puestas en voz"?

Me encantaría, de verdad, hacer poesía. Sobre lo musical, no me había dado cuenta. Hago una búsqueda de los ritmos, de los silencios, de los tonos. Pero te mentiría si te dijera que lo hago con conocimiento, desde el registro de lo musical. Busco la música en el concierto de voces de un cuento, pero sin conciencia. Quizás, con intuición.

La voz resuena dentro de nosotros de una manera, pero al escucharla emitida desde una grabación es diferente. ¿Cómo te llevás con esa disyunción?

Es complicado. A mí me costó mucho encontrar mi propia voz para contar. En mis primeras experiencias contaba muy apurada porque temía que el público se aburriera. Creía que si lo hacía velozmente, no iba a suceder, pero no respetaba las

necesidades internas de los personajes, los tempos. Mis mejores críticos, mi gente más cercana, me decían que debía darme tiempo. Me costó confiar en que yo podía soportar el silencio que necesitaba la situación. A partir de ahí, fui encontrando mi voz. Permitirles a los otros emitir las voces en los tiempos en que los necesitan. Ahí vas encontrando una voz más honda y más vinculada a lo que está sucediendo.

¿Hay una posición política en eso de repartir la voz con los otros?

Me parece que es lo que falta. En general, desde la política, hay una hegemonía de la voz. Se pretende una interlocución, se hace una puesta en escena de la escucha, pero lamentablemente no se pone en marcha. Los que lo han hecho son grandes líderes mundiales, héroes de la escucha que saben recoger las necesidades verdaderas de los otros. Hay un narcisismo, también, en oír la propia voz. El encantamiento que produce el canto de sirena de la palabra propia. Kafka dice que lo peligroso no sería que las sirenas que encantan a Ulises cantaran, sino que se callasen. Hay una cuestión de fondo en eso. Se ve en las sesiones parlamentarias. Cada uno llegó preparado y es absolutamente impermeable a lo que acaba de decir otro, a quien -por supuesto- no escuchó. Porque el escuchar quizás te haría replantear lo que tenías preparado y eso exige flexibilidad y generosidad. Sería un diálogo verdadero, pero en los estratos del poder... A veces doy clases en empresas y me da mucha pena, porque veo que no va a servir para nada. Ellos pasan un buen momento igual. Trato de llevarlos a la infancia, a un territorio donde hay vulnerabilidad y un candor que nos emparenta. El otro día, al dar clase en una empresa muy grande, había un tipo con una voz muy potente y alta -un jefe dentro de la empresa- y contó: a los cuatro años, lo mandaron al campo a hacerle compañía a una tía abuela soltera, casi totalmente sorda. Vivió con ella hasta sus doce años. ¡Un niño que se crió gritando! Su familia iba a visitarlo dos veces al año a esa hacienda. Y, cuando se

iban, él se metía en la cama, se tapaba y se hacía el dormido para no llorar delante de su tía. Que un tipo cuente eso delante de sus subordinados... ¡Uf! En general la gente preserva su talón de Aquiles.

Hay un estrechamiento del lenguaje en las esferas del poder...

Sí. Está reducido a un sistema de poquísimas palabras, lugares comunes, frases hechas. Ahora está de moda la “escucha activa”, que consiste en estar escuchando al otro pero al mismo tiempo pensando qué le vas a contestar. Te ves en la obligación de dar una respuesta inmediata para ser buen coaching. Es una disputa de saberes.

LA EXHALACIÓN DE LA VENTOSA

¿Qué te atrae de un texto, la posibilidad de convertirlo a la oralidad o el texto en sí mismo?



Que me haya conmovido. Esa es la condición. Por identificación o por extrañamiento. Yo he padecido personas, como la protagonista de “La divina proporción”, muy alejadas de mi modo de ver las cosas. Y me encanta encarnarlas, me divierte mucho.

En general, me interesa el personaje en la trama de la historia, más que el personaje aislado. Me encantaría dirigir un espectáculo con la vida de Pascual Duarte, un asesino parricida, un texto escrito por Camilo José Cela. Un personaje muy siniestro y muy interesante. Trato de no poner en juego prejuicios en cuanto a eso y me interesa el universo del

texto.

¿Recolectás voces?

Claro. Los taxistas son una fuente inagotable. También en mi infancia me la pasaba escuchando, ya los niños no nos dejaban hablar!

¿Y los fotorrelatos?

Respecto de los fotorrelatos, un día fui a casa de mi abuela y un señor que bajó al sótano le dijo a mi mamá que había encontrado unas cosas, no eran ni bombitas eléctricas ni tacitas, pero se parecían. ¡Eran ventosas! Las viejas ventosas de vidrio. Las puse boca arriba, como floreros, les saqué unas fotos y me propuse escribir un relato sobre las ventosas, exhalando todo lo que habían succionado en su historia. Los objetos me disparan mucho texto. Un mismo objeto cambiado de lugar me da dos relatos diferentes.

EL MAPA DE LA VOZ

¿Cómo te llevás con tus tiempos de escritura?

Mal. Soy poco sedentaria. Tengo setecientas páginas desgrabadas de una obra que tendría que haber terminado. Tengo editada una novela, "Rosas colombianas", que tiene una impronta oral importante. Siempre grabo, desgrabo y después voy a la sintaxis de la escritura, porque tampoco se puede ir de la oralidad pura a la escritura.

¿Está entre tus desafíos trabajar con gente más joven que tu público habitual?

Bueno, yo he contado durante años para chicos en los colegios. Y también grabé cuentos para navidad, para nietos de amigos. Hay algo de sortilegio de la voz, al que no están acostumbrados y que los atrae mucho. Ahora tengo un contrato con Planeta para grabar un audiolibro para chicos. Hace mucho que no se graba bien para chicos, sin tratarlos puerilmente.

Te hemos visto narrar de espaldas al público, invisible desde la escena, también de costado. ¿Cuál es el territorio de la voz? ¿Cómo vas distribuyendo la voz en ese espacio?

Cuando vos viajás en un coche atrás, y alguien cuenta algo interesantísimo, mirás por la ventanilla, mirás el paisaje, pero estás recibiendo esa voz, a la vez estás totalmente impregnada de lo que te dice. O, mirá el modo en que te pegás a una conversación ajena en el subte o en un bar. Quiero decir, no es necesario sostener la convención de la mirada, o el cara a cara todo el tiempo. Aparte, en la última obra, "Sucesos literarios", mi personaje es una mujer que ensaya para narrar. Está ensayando, buscando los espacios donde se mueven los personajes de sus textos para darles más verosimilitud. La visita al carromato, por ejemplo, donde está el enano, es una visita bastante privada. Entonces, prefiero jugarla de espaldas, como si estuvieran solos en ese espacio. Después, en el cuento de Saer, "Verde y negro", yo creo el espacio del balcón. Me pareció interesante sacar al tipo en la escena erótica. Es una escena muy vergonzante para el personaje, él escucha por la ventana cosas que me parten el corazón. Es un ser derrotado. Dice "fui caminando bajo los árboles, pero ni silbé bajito ni me puse las manos en el bolsillo". Ese detalle para mí sí es relevante. Entonces no puedo tragarme ese texto. Tengo que decirlo, es un hombre vencido. La comprensión tiene que ver con la sensibilidad, con esas pequeñísimas cosas con las que creás un mundo. Y también me parece interesante buscar una música para ciertas escenas, no letras temáticas. Para mí la espacialidad condiciona mucho al tema de la voz, a ese territorio que es mi voz. Quebrar la direccionalidad convencional me permite moverme como en el teatro.



VIEJOS SON LOS TRAJOS

Vimos en la obra que se repetía mucho la sensación de soledad y la de desencuentro, o de encuentro incompleto.

En general quise contar autores que no han sido comprendidos por el mercado. Cuando firmás un contrato con una editorial, queda escrito que la obra será destruida total o parcialmente. O liquidada a precio vil, si no se vende tal cantidad de



ejemplares en equis tiempo. Es muy fuerte. Esther Cross me contó, que las reseñas sobre su libro de cuentos habían salido tarde, nadie se enteró y el libro no se vendió casi nada. Cuando le avisaron que se iba a liquidar a precio vil, ella se

sintió feliz, porque su libro iba a estar en alguna librería de viejo. Para mí fue muy importante que ella pudiera tener una mirada distinta sobre eso mientras que, en general, los autores se deprimen un montón. ¡Lo loco es que en un momento a mí me pasó lo mismo! Al poco tiempo de lo de Esther, me llamaron para avisarme que mis libros iban a ser rematados a precio vil, "Aviso de destrucción parcial..." Llamé a las chicas de la editorial y me explicaron cómo era el sistema.

¿Qué te desalienta?

Siempre se me critica familiarmente que soy una persona confiada. En general he tenido suerte, ipero tres psicópatas en una vida es un poco demasiado! Me desalienta haber desoído algo que tendría que haber aprendido antes, no escuchar la molesta voz de la intuición. Cuando descubro algo oscuro, me digo que otra vez no escuché esa voz.

El "no" fácil también me desalienta, que alguien se pierda algo importante por no dar lugar para insistir. Antes yo insistía y aprendí a no insistir. Y eso es como una especie de

derrota. Pero lo que más me desalienta es quien obtura con un no, me da mucha pena. Y no lo digo desde un lugar superado, yo también perdí cosas por cerrar con un no.

El que cierra no reparte la voz.

Tal cual. No reparte. Acumula como el avaro, “un frígido del gastar”, como decía Isidoro Blaisten.

¿Y la instalación en la queja, medio parienta del no?

Trato de desalentarla en mí y de salir al cruce de eso con el humor.

LA REVOLUCIÓN DE LOS DESEOS

Volviendo al movimiento en tus narraciones...

Tengo un inconveniente técnico con esto, porque me encantaría sostenerlo, pero cuando tengo que hablar de los sueños de los habitantes del pueblito, en el relato de Ángel María Vargas, quiero cruzarlos. En el cuento cuentan todos los sueños de una orilla y después todos los de la otra, por lo cual se vuelve una descripción. Me parece mucho más dinámico si las dos mujeres teleras de acá sueñan con los muchachos de allá, que los dos muchachos sueñen con la viudita de más allá. Si en un caminito donde hay cinco casas de un lado y cinco del otro, hay revolución de deseos, linealmente los voy describiendo, y así los pongo en remolino.



Hay también una repetición de la idea de dar vueltas. Eso lo

decís varias veces. Vueltas y vueltas y el encuentro no se produce. Fijate que, cuando decís que el río está en el medio, eso tampoco permite el encuentro...

Mirá lo que son las lecturas, para mí el río está como por acá y cuando se ensancha muerde casas a un pueblito que se extendía más.

Hay dos textos con inundación, es el evento que rompe las simetrías.

Creo que por eso elijo los cuentos, porque ya me está apareciendo un universo que se va a crear.

Ese advenimiento del azar imprevisible que rompe todo...

Es que si no hay conflicto, no hay relato. "Humor Bovo" está mucho más ligado a la comedia.

YO NO PUEDO CON TANTO ABANDONO

¿Cuál es el cuento que más te conmovió?



Pegué un salto cualitativo con "La casa de muñecas", de Katherine Mansfield. Muy dramático, tremendo. Hice un espectáculo sobre la vida de ella, tan sufrida y tan breve. Fue un punto de inflexión en mi obra. También mi versión de "Los puentes de Madison", que me llevó como un año escribirla, porque tenés la película y tenés que armar un relato donde encuentres un lugar para que la gente que vio la película la reconozca y vea algo nuevo y la que no la vio la entienda entera. Y eso lo construyo con los detalles. Alguien que no

había visto la película le pareció impresionante que el personaje del fotógrafo no haga ruido con la puerta del mosquitero que divide el mundo de afuera con el de adentro donde el tipo la encierra a ella. Y yo la había visto, pero no había advertido eso. Detalles... Pero tengo repartido el afecto entre varios. Y tengo la suerte que puedo ser caprichosa. Pago el precio por eso también. Pero si tengo que contar un cuento sobre la vida de Belgrano en cinco minutos, no puedo construir un relato ficcional... Pago el precio de no ser masiva, de no ser mediática. Ahora, la única razón por la que me gustaría ser más mediática sería la posibilidad de actuar en lugares más grandes y que, con menos esfuerzo, me entrara más dinero. Mirá, cuando me dieron el Konex de Platino, yo estaba ahí, con veintitrés más: Campanella, Darín, Francella, Graciela Borges, Norma Aleandro, Mercedes Morán y otros. Y pensaba: cómo habré laburado para que el jurado se fijara en mí. Con decirte que, cuando se transmitió por televisión, a mí me sacaron porque no era conocida.

¿Y el territorio más chiquito no te cuida más?

No lo sé porque no conozco lo otro. Me acuerdo cuando egresé de la escuela de teatro de Serrano, te llamaban a castings. Cuando Dubatti me hizo una entrevista, me hablaba de un teatro del relato, donde el texto tiene un enorme valor pero también está muy encarnado físicamente. Para mí el modelo son los narradores espontáneos, los buenos. Una musa fundamental fue una andaluza, sobrina de mi abuelo, de cuya existencia no sabía. Me hablaba de mi abuelo mirando en su mano una foto que no estaba allí: "Eran cuatro hermanos que tenían la talla mediana y unos ojos rajaos que te partían el alma...". ¡Y no había nada! Y te contaba la historia de su padre: "Mi padre no se fue porque mi madre no quiso. Le dijo: 'Tú no te vas, porque con seis hijos no puedo yo con



tanto abandono'." Y ahí me entero que esos tres hermanos que vienen a América jamás hablaron del mayor, porque fue quien los traicionó, el que los había empujado para venir y a quien la esposa retiene allá. A esa mujer la vi cuatro veces más, era la conjunción perfecta de lo espontáneo y lo teatral, lo que yo trato de hacer en escena. Hay gente que posee el don de un histrionismo justo, que no te abruma, seduce un montón y a la vez no se sale de un registro... Los actores están muy convencidos de que hay que ser muy enfático, o de que en la narración hay que hacer mucha apelación a que te escuchen. Y ahí se pierde la historia.