

Entrevista con el dramaturgo y psicoanalista Jorge Palant: “En la sociedad argentina la venganza respecto de la última dictadura no aconteció”

Jorge Dubatti

Es un dramaturgo casi secreto, aunque estrenó una veintena de obras. Se llama Jorge Palant (Buenos Aires, 1942), es psicoanalista del grupo de la prestigiosa revista *Conjetural*,¹ pertenece a la generación teatral de Ricardo Monti, y fue un adelantado: su obra *La noche y sus campanas* subió a escena en 1965, cuando tenía sólo 23 años. Pertenece a una familia de teatro; su padre es Pablo Palant.²

La calidad y originalidad de los textos de Jorge Palant —*Las visitas* (1972), *Griselda en la cuerda* (1975), *Antes de la fiesta* (1986/1994), *El ensayo* (1993), *Réquiem* (2004), *Judith* (2012), *Encuentro en Roma* y *Madre sin pañuelo* (las dos de 2014), entre otros— lo convierten en una de las personalidades más valiosas del teatro argentino de las últimas décadas, todavía a descubrir por los estudiosos. Muchos de sus textos llegan tardíamente a la escena. Escritos en los setenta, se estrenan a partir de los noventa, por el fenómeno de silenciamiento interno que genera la dictadura en la Argentina. En algunos casos con puestas que la crítica periodística atendió escasamente. ¿El lugar de un dramaturgo en la historia de su teatro depende de las puestas y de la crítica?³

De los estrenos de la cartelera de Buenos Aires en 2012, sin duda su obra *Judith* figurará entre las contribuciones más sólidas y complejas a la dramaturgia argentina. La pieza, dirigida por Enrique Dacal e interpretada por Dora Mils, Alejandra Colunga y Daniel Dibiasse (en el Teatro Tadrón, Niceto Vega 4802), ratifica la función de “constructo memorialista” (Vezzetti) que asume constantemente una zona del teatro argentino respecto de la historia nacional (la más reciente o la ya distante en el tiempo), y con particular relevancia en relación al horror, la pervivencia y el trauma de la dictadura de 1976-1983 en la democracia.

Con *Judith* la dramaturgia se propone como un singular dispositivo de estimulación de la memoria y revisión del pasado, en el que el poder significativo de la metáfora adquiere efectos deslumbrantes. La relación entre pasado y presente en el espacio de la memoria se ejerce desde un mutuo llamado: el pasado convoca a los artistas y a los espectadores, que a su vez parecen invocarlo. Es nuestro “teatro de los muertos”,⁴ ceremonia fundacional ya presente en *Facundo* de Sarmiento.

La obra teatral (en general cualquier expresión artística), más que un puente, se transforma en uno de los lugares donde el pasado vive en el presente, convocante e invocado. No es que el pasado “regresa”, porque nunca se fue. El arte es una de las moradas de habitabilidad del pasado en el presente. La dramaturgia argentina sobre la dictadura ayuda a comprender las palabras de Giorgio Agamben: “Pero la imposibilidad de querer el eterno retorno de Auschwitz tiene para Primo Levi otra y muy diferente raíz que implica una nueva e inaudita consistencia ontológica de lo acaecido. No se puede querer que Auschwitz retorne eternamente porque en verdad nunca ha dejado de suceder, se está repitiendo siempre” (105). En el programa de mano de *Judith* Jorge Palant también lo dice con la metáfora de la “puerta siempre abierta”. Escribe Palant: “Se escuchó decir: ‘Estoy cansado de que hablen de la dictadura’. ¿Qué mezcla de ética, de política y de estupidez? ¿Se habla de genocidio? ¿Y sabe por qué? Porque el genocidio dio, da y dará siempre de qué hablar. Señor cansado, se trata del horror, y dado que nunca habrá un argumento que cierre esa puerta se trata de animarse y entrar. *Judith* es un intento de eso”.

Judith retoma la indagación en el vínculo entre víctimas y victimarios de la represión en la dictadura, en una línea que en la cultura argentina tiene hitos notables del teatro y la literatura: *Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky, *El fin de la historia* de Liliana Heker, *Un secreto para Julia* de Patricia Sagastizábal, *Esa extraña forma de pasión* de Susana Torres Molina. Veinte años después de su secuestro, violación y tortura, Judith, militante de una organización armada, se reencuentra con Aranda, oficial de inteligencia de la Marina. Palant reescribe el mito de Judith y Holofernes, a través de la Biblia, del teatro de Friedrich Hebbel y de un estudio de Sigmund Freud (“El tabú de la virginidad”), y también a través de la vastísima iconografía de la plástica universal (en escena se ve, asimilado al afuera que recorta la ventana de la casa, una reproducción del célebre cuadro de Botticelli, incluido en el mundo dramático de la Judith argentina y analizado por uno de los personajes).

Apropiarse del mito implica, como en toda reescritura, poner en práctica una política de la diferencia; en esta historia de Judith no hay venganza, sino juicio. Hay justicia. Dice al respecto el autor: “En nuestra sociedad la venganza respecto de la última dictadura no aconteció. Es llamativo, y no tiene un nombre definido, porque cualquier nombre quedaría corto, que en la Argentina no ha habido venganzas personales”.

Palant estructura su pieza con rasgos singulares: la oposición irreconciliable de las visiones de mundo de Judith y Aranda, junto a la paradójica unión de ambos personajes en el “síndrome de Estocolmo”; una clara cartografía de valores, por la que sabemos nítidamente dónde está el monstruo y dónde la víctima; la problematización del tema de la venganza, en relación con la justicia; la mezcla de escena y relato, y el cruce de los planos del drama (resuelto inteligentemente en la puesta de Dacal) con el convivio de actores-espectadores; un análisis profundo, en el personaje de Aranda, de la subjetividad militar y cívica que hizo posible la dictadura y que todavía sigue viva en un sector de la población; un personaje enorme, Judith, una de las representaciones más hondas del ex militante sobreviviente en el teatro argentino.

La estructura de la gradación de conflictos y de la relación entre pasado y presente de los personajes lleva a dos observaciones necesarias. Por un lado, los “veinte años” que han pasado son funcionales a la ficción (la edad de la hija de Aranda y Judith, que comienza a salir al mundo y se interesa “por los hombres”, lo que la impulsa al trágico vínculo incestuoso con su padre); no buscan una referencia exacta con la historia de los juicios en la Argentina. Como nos ha señalado Palant, el espectador debe interpretar esa fecha “a la luz de una lógica actual de los acontecimientos”, no de lo que sucedía en el país en 1996 (menemismo, época de amnistía, encubrimiento, política de olvido y amnesia social). Por otra parte, es interesante observar en el devenir del encuentro la negación de Aranda ante su posible paternidad. Señala Palant: “En cuanto a la reacción de Aranda, no le daría tanto crédito a que él se haya enfrentado seriamente con su capacidad de engendrar. ¿Debería haberlo hecho? El personaje se mantuvo en un intento de manejar la realidad a su antojo, transformando esa información, la de su paternidad, en un juego mentiroso y humillante en el que, a través de Leda, volvía a gozar de Judith”.

Desde 1965 a 2012 Jorge Palant ha trazado un camino en el que *Judith* profundiza elementos precedentes y abre nuevos senderos. Esta entrevista está destinada a recuperar algunos trazos de ese trayecto.

Regresemos a 1965: hablemos de La noche y sus campanas, estrenada en el Teatro Libre Florencio Sánchez.

La obra surgió después de escuchar el relato de ciertos vínculos familiares, en un ámbito que me era afín; en particular el vínculo de una madre con su hija. Una noche de fin de año la hija va a casa de su madre a compartir ese momento. El padre ha muerto no hace demasiado tiempo, y hay un hermano que vive en otra parte. El diálogo llega a momentos de exasperación entre ambas, la hija necesita recuperar hechos de su historia...que la madre no alcanza a proporcionarle. Es una obra en la que reconozco cierto realismo psicológico.

¿Cómo recordás aquel acontecimiento teatral de iniciación?

La dirigió mi padre, Pablo Palant. Las actrices eran Jordana Fain y Lili Gacel. Era un buen equipo y recuerdo con gusto esa puesta. La “temporada” fueron cuatro lunes de noviembre. La respuesta del público fue buena, la obra conmovía. Críticas en medios gráficos hubo una sola, en *La Prensa*. Fue elogiosa.

Desde el presente, ¿qué significa para vos esa obra en tu trayectoria?

Fue el punto de partida de algo que creí sería auspicioso. Había encontrado una manera de abordar el hecho dramático que podría prefigurar un estilo.

Pasemos al año siguiente, 1966, estreno de El invitado, en el Teatro de Arte, hoy El Vitral.

Supongo que surgió de una idea, no recuerdo bien. La obra cuenta un día en la vida de un matrimonio sin hijos que no alcanza a saber de qué manera esa falta los afecta. Hay angustia al final de la obra, cuando pueden hablar de la situación que viven. Nuevamente un realismo psicológico. Recuerdo muy poco. No recuerdo cuántas veces se dio, críticas hubo una sola, del diario *Clarín*. El espectáculo estaba compuesto por tres obras cortas. *El invitado* se daba en último lugar. Algo de esa crítica le dio relevancia. Significa poco en mi trayectoria. Diría “recorridos de construcción” que no repetiría. Lo digo porque creo que había una cierta idea, *a priori*, acerca del tema del matrimonio sin hijos que dominó la obra. Lejos, muy lejos, lejísimos de aquella *Quién le teme a Virginia Woolf*.

Un salto en el tiempo nos lleva a 1972: Las visitas, en el Centro Cultural General San Martín.

La escritura surge a partir del relato que alguien me hace a propósito del diálogo de dos mujeres de cierta edad en la sala de espera de un consultorio

médico. Hablaban de los médicos que deberían consultar, con mucha seriedad. La historia cuenta la transposición del relato de la escena real a una imaginaria, y de cómo el diálogo escuchado dio lugar a una suerte de juego tragicómico. Marca un cambio de poética: oscila entre el absurdo y lo tragicómico. El equipo era excelente: Sergio Renán en la dirección y Zulema Katz y Susana Lanteri en la actuación. Fue un muy buen trabajo. La temporada fueron algunos fines de semana en el Centro Cultural General San Martín, con entrada libre. El público la recibió bien, hubo una buena crítica de Julio Ardiles Gray en *La Opinión* y buenos comentarios en general.

¿Es ésta la primera pieza que te afirma con mayor fuerza en el campo teatral?

Es muy significativa para mí. Es la que más se representó a partir del momento de su estreno, desde Luján (Provincia de Buenos Aires) hasta Misiones. Se dio en Roma, participó en una Fiesta Nacional del Teatro, estuvo a punto de ganar otra en 1999. Es la única obra, con alguna rara excepción, que me es pedida con cierta frecuencia para ser representada en distintos lugares del país. Tanto ha sido así, que llegué a creer, alguna vez, que me tocaba ser el compositor de “un único tango” cantado por diferentes intérpretes. Por suerte, obras posteriores me hicieron dejar de lado un pensamiento tan desagradable.

En 1975 estrenás Cabareteras, en el teatro Eckos, obra escrita a pedido de la actriz, Zulema Katz.

Zulema había trabajado en *Las visitas*. El pedido era tan sencillo como amplio: “una obra con cabareteras”, me dijo. No recuerdo qué imagen disparó la obra. Tal vez, apoyado sin darme cuenta en la estructura de obras anteriores, imaginé dos cabareteras ubicadas en un mismo escenario pero viviendo realidades diferentes. Hay en la obra un pequeño relato, al estilo de los cuentos cortos. Dos cabareteras actúan en un local de segunda categoría de una ciudad de provincia. Una de ellas, la mayor en edad, ha sido actriz; la otra, a la que se le nota la juventud, está entusiasmada porque esa noche viene gente “de la capital” para llevarla “a un cabaret grande del centro”. Estrella, el personaje que ha sido actriz, soporta cierta depresión ayudada por el alcohol. Para Carmen, su compañera de escenario, esa noche es importante que Estrella no tome, y por ese motivo le esconde la botella de ginebra. Carmen le reprocha que en tanto sube alcoholizada al escenario baila mal y se olvida la letra del *sketch* que comparten. Es por eso que Carmen quiere que Estrella “practique la letra y los pasos de baile”. Tropieza con una negativa que toma distintas formas, todas irritantes: el recuerdo de pasos de baile clásico que

estudiara alguna vez, el recuerdo vago de algún fragmento teatral que alguna vez haya transitado... La situación se tensa más cuando Estrella empieza a escribirle una carta a un antiguo amante en la que le cuenta de su estado actual, el bajo “perfil moral” y la falta de verdadero talento “de una compañera de trabajo, que cree poder llevarse por delante la vida nada más que con el culo”. Carmen protesta argumentando que no tiene de qué arrepentirse, que piensa en su futuro, que vive con su madre en medio de una cierta pobreza y que de eso “no quiere más”. Estrella cree que Carmen quiere que el empresario la despidiera para quedarse sola en el cabaret hasta que lo del centro se concrete. Carmen la desmiente, de manera no muy convincente. La obra tiene un momento en el que parece haber un pequeño encuentro entre esas dos personas durante un acto silencioso en el que Estrella maquilla a Carmen. Dura poco, la tensión vuelve. Las llaman a escena, Estrella se resiste a ir, Carmen sale, sola. Estrella se cambia, pero no para hacer la función, sino para irse. Mientras se mira en el espejo la luz se va en resistencia y la obra termina. No es muy claro si esa *es* la historia; así la reconstruyo después de tantos años. En el ínterin hubo otras versiones: la inclusión de un trasfondo socio-político; historias sucias del dueño del cabaret, portuarios en huelga; un muerto en el sótano. En fin, el recorrido que me resultó inevitable después de la pésima recepción por parte de la crítica, no así del público.

¿Cómo definirías la poética?

Cabareteras es una comedia dramática. El equipo de puesta en escena fue muy bueno: dirección de Hugo Urquijo, actuación de Zulema Katz y Catalina Speroni, coreografía de María Ester Ferrando. La temporada fue breve; la obra se estrenó un 7 de noviembre y habrá seguido hasta mediados de diciembre. La crítica fue demoledora. Gerardo Fernández me reconoció “un módico talento autoral”, en tanto que Edmundo Eichelbaum se preguntó por qué no me dedicaba sólo al psicoanálisis. La interpretación fue (a mi criterio) muy buena. Ese año había muerto mi padre, en marzo. Le pedí a mi madre que grabara en el piano, para la obra, un estudio para piano de Bertini, cosa que hizo. *Cabareteras* significó el final de un corto recorrido en el que estaba seguro de ser un buen dramaturgo. Es probable que a esa altura hubiera confundido la capacidad de escribir buenos diálogos con la escritura de una buena obra. Lo cierto es que algo en mi tambaleó. Al tiempo que la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) masacraba gente en las calles, y a pasos del golpe de Estado del '76, la memoria de tanta mala crítica, inesperada, vale decirlo, logró que entrara en un período de silencio. Había empezado a

dudar; ya nunca escribiría “de corrido”, casi sin corregir. Esa obra me dejó la marca de lo inacabado. Hasta tal punto que, habiéndose dado después en Colonia (Uruguay), en Trelew y en alguna otra parte del país que no recuerdo, a esta altura ya no sé cuál es el texto que circuló y se dio, tantas fueron las correcciones que hice. La última hace cinco años, en ocasión de un pedido de Neuquén. Decidí no mandar la copia que tenía y escribí otra versión. Finalmente el proyecto no se realizó.

Después de Cabareteras, estuviste, en Buenos Aires, 19 años sin estrenar.

No dejé de escribir, pero nada llegó al escenario. Teatro Abierto para mí fue una frustración, ya que intenté participar en dos oportunidades, y por distintos motivos no pudo ser.

Saltamos entonces a 1986: Antes de la fiesta (primera versión), en el Teatro Bastión del Carmen, Colonia, Uruguay.

Antes de la fiesta es la versión dramática de un cuento del narrador argentino Luis Gusmán, con el mismo nombre. La obra y el cuento relatan la historia de un actor de la ciudad de Colonia (Uruguay) que viaja para establecerse en Buenos Aires. Ahí conoce a “un actor prestigioso” y entabla con él una relación que pasa por la admiración y por otros aspectos, que incluyen el sexo. Esto último está apenas esbozado. El actor argentino (Segovia) vive momentos de intensa depresión y el uruguayo (Aguirre) lo sostiene. Hay referencias a las dictaduras de ambas orillas, y se consolida en escena la figura de una ballena muerta acontecida años atrás en las cercanías de Colonia, dato real, cuyo esqueleto han tenido que guardar en la antesala de un teatro, ya que el museo era pequeño para contenerlo. La figura de Segovia se va condensando en esa imagen depresiva; le pesa el no haber ido a rescatar de la policía a una mujer; hasta que un día muere. El mundillo teatral murmura acerca de las relaciones entre los dos actores, y Aguirre se ve empujado a volver a la ciudad que había dejado, soñando otra cosa para su vida. Ahí nos enteramos de que, antes de irse a Buenos Aires, ha sido humillado por la policía, que le hace gritar frases insoportables para un hombre. Solo, en Colonia, deambula y la obra termina cuando en voz alta le dice a la ciudad: “Ballena, ballena / apaga tu luz...A la noche / la ciudad entrará en un sueño húmedo / brumoso / en el que barcos anclados / con leves movimientos / apuntarán su proa / hacia otros exilios...”. Es un drama, y el equipo de puesta en escena fue discreto. En términos generales tanto el texto como la puesta dejaron bastante que desear. La temporada consistió en tres funciones en el teatro Bastión del Carmen, en Colonia. Hubo

una crítica discreta de Luis Mazas. La interpretación fue de regular para abajo, los comentarios idem. Esa primera versión representa poco. Dio lugar a que intentara una segunda versión, estrenada en Buenos Aires en 1994.

Ese mismo año, 1994, presentás Vine a verte, papá, en Liberarte.

Creo que lo primero que se me ocurrió fue la escena final. Cómo surgió no podría decirlo. Hoy podría hacer una interpretación de esa ocurrencia, dado que el final es a mi criterio la parte más importante de la obra: el padre que niega la paternidad de una hija cuando ésta está siendo violada, en un arranque de cobardía que no se le suponía. La historia cuenta el regreso al país de una muchacha que lo había dejado, siendo muy pequeña, con su madre, más de veinte años atrás. En México la madre muere. Sin tener muy claro por qué, ella decide regresar. Va a ver al padre, un viejo cantor de tangos que “sobrevive” en “un lugarcito”. Se encuentran y no saben de qué hablar. Son dos extraños. Intentan; ella le pregunta si todavía canta, él le dice que sí...Hasta que suena el teléfono y el padre se incomoda; alguien va a llegar a la casa, más allá de su voluntad. Le pide a la hija que se vaya, pero ella se niega. Entonces él le miente y le dice que vienen de la agrupación política en la que él está, es una reunión. Ella le cree; la entusiasma ese andar de su padre y reafirma su deseo de quedarse. Antes de que resuelvan, suena el timbre y entran tres hombres. Vienen a traerle droga al padre. Ante un pedido del cantor, mientras la hija ha salido, simulan delante de la hija, cuando regresa, que es una reunión política. Se sorprenden cuando el cantor la presenta como su hija. Ella parece creer todo lo que dicen, aun cuando la situación roce lo inverosímil. Los tres hombres desarrollan delante de la muchacha un cinismo que de a poco vira a la ironía. Se fastidian con el padre cuando éste les dice que no tiene la plata consigo con la que debería pagar la cocaína. La situación se torna áspera. La muchacha se da cuenta de que han decidido violarla. Tiene palabras para su padre en las que intenta rescatar lo imposible a rescatar; él no ha movido un dedo por ella. Se desviste en escena y desaparece en otra habitación. Dos de los hombres van con ella y el tercero se queda con el padre. Lo incita a cantar, pero él se niega. El hombre le dice que no sabía que tenía una hija. Lo vuelve a incitar, y el padre canta un tango que se llama “La novia del suburbio”. Se lo nota angustiado. Y niega a la hija. “¿Cómo se dieron cuenta de que no era mi hija?”. Cuando los hombres se van, la hija sale de la habitación en la que estaba. Lo llama “papá”, y él le contesta “qué”...“Desde allá adentro me pareció que cantabas...¿cantabas?”. Es el final. *Vine a verte papá* es un drama.

¿Cómo fue la puesta en escena?

Un buen equipo, dirigido por Roberto Villanueva. La puesta en escena fue muy buena. Tal vez el personaje del padre hubiera debido tener más posibilidades de cantar que el actor elegido. La temporada fue pobre, críticas prácticamente no hubo; sólo una, de un amigo. Del público recuerdo poco, y lo que recuerdo es negativo. Creo que lo que más se criticaba era la interpretación. Hoy intento reescribirla desde otro ángulo: creo que el padre que niega a la hija era una alusión a Perón *avalando* la masacre de Ezeiza. Intento volver al texto partiendo de esa interpretación. Hasta ahora no me resultó posible.

A partir de estos años tu presencia en el campo teatral se hace más sostenida. En 1995 estrenás Griselda en la cuerda, en El Vitral.

Es la obra que más quiero. La obra nace después de haber visto un circo en el Teatro Nacional Cervantes, en 1972, el mismo año de su escritura. Lo único que recuerdo de ese circo es el número que hacía una mujer, en una cuerda, sobre una bicicleta. El texto se construye “apelando a la otra escena de lo visto”, una escena más íntima que refleje el drama de la protagonista: su soledad, su no encontrar lugar en el mundo, el alcohol que toma y que ha empezado a darle miedo “arriba de la cuerda”. La escena se construye a partir del encuentro con la dueña de una pensión en la que Griselda duerme, “porque en el circo no tolera el olor de los animales”. La historia cuenta el encuentro de esos dos seres, una extraña acróbata circense y una dueña de pensión de pueblo de provincia. La dureza con la que la dueña trata a Griselda, dureza enraizada en esa mujer a través de años de soledad, se ve cuestionada por la presencia de quien parece vivir en una zona límite, entre la vida y la muerte. El abrazo final, cuando se despiden, y el grito que se le escapa a Herminia, la dueña de la pensión, pidiéndole “que se cuide”, dan la pauta que Griselda le tocó el corazón. *Griselda en la cuerda* es un drama. Recuerdo poco de la puesta en escena. Recuerdo que todo fue pobre, salvo un afiche que aún tengo en mi escritorio. Críticas no hubo y los comentarios fueron silenciosos. *Griselda...*, además del amor que me despierta, representa un momento de mi escritura en el que confiaba plenamente. Y también la estructura de cuento de una obra corta: la escena de comienzo, la final...y en medio lo que las une.

Sigue Tango roto, 1996, en La Ranchería.

Supongo que a partir de una idea que anidaba a fines de los '80 y que tomó cuerpo en un encuentro en Pesaro (Italia), en 1990, dedicado a Borges

y a Piazzola, convocado por un músico argentino, Hugo Aisemberg, radicado en esa ciudad desde hacía largo tiempo. En esa oportunidad hice una ponencia a la que llamé “La Reina del Plata”. La idea era, y es, subrayar la contradicción que se abría, en el tango, al pasar del llamado tango orillero, el de los orígenes, el que alaba Borges en el prólogo a Evaristo Carriego, al tango-canción, ese que empieza con “Mi noche triste”. Para Borges marca el comienzo de la declinación del tango. Para mí le da otra envergadura, lo subsume en otra lógica. El tango orillero asentaba su nombre en la excelencia del baile. ¿Por qué? Porque lo que se da a ver es la pareja ensamblada, en la que el hombre le marca el paso a la mujer, la lleva hacia distintos lugares de la pista, le propone figuras que ella despliega. Es un modelo de sensualidad que se realiza en esa armonía musical que atraviesa los cuerpos. El tango canción propone otra cosa. Una ruptura, un corte con aquella figura. Los ejemplos son innumerables. En “Mi noche triste” la letra da cuenta de que la mujer se ha ido y el hombre lamenta esa pérdida: “Percanta que me amuraste / en lo mejor de mi vida / dejándome el alma herida / y espina en el corazón...”. Este es un tema que se repite, al punto que ha llevado a definir “una melancolía” del tango. Es la posición que sostiene Borges. Por mi parte creo que hay la entrada, en el espacio de la relación amorosa, *de las palabras*. Y cuando se habla, la armonía padece. El tango no ha dejado de cantar ese dolor. Y ha dejado al hombre en una posición en la que a veces no entiende, otras acusa y en otras se culpabiliza. ¿Era necesario este introito para decir algo sobre “Tango roto”? Creo que sí. La obra es la continuidad de tres piezas cortas: “Trío”, “Ivette” y “Pentagrama”. La primera es un momento en la vida de un hombre: habiendo ido a escuchar tangos en una cantina, oye a su lado una risa de mujer que le llama la atención. Cruzan miradas. La mujer está con otra mujer. Esto es relatado, ya que la obra empieza cuando el hombre y la mujer llegan al departamento de ella. El intenta un acercamiento amoroso, recuerda esa risa que lo había cautivado, pero ella lo rechaza. El se desconcierta. Ella responde con palabras ambiguas. El recuerda que ella estaba con otra mujer...y se va. Entonces esa otra mujer aparece, y, de manera dominante, le pide a ella que se ría, que se ría como en la cantina, pero para ella. Ese intento de risa nunca del todo logrado marca el final de la pieza. “Ivette”, nombre de un tango, es el encuentro de un escritor —las tres obras están representadas por los mismos actores— con una prostituta, en casa de ella. Entran juntos de la calle, cantando, como pueden, “Ivette”. El pasaje de una obra a la otra enturbia el campo de la comprensión fácil. El escritor dice estar detenido en una historia que escribe; ella, que no se ve requerida a practicar su oficio,

se desconcierta. A medida que el hombre le confiesa en qué momento de la escritura está detenido, y relata que se trata de la muerte de una mujer, ella tiene miedo y lo echa. El, que ha dejado su sombrero en un perchero, lo toma, se lo pone, parece desconcertado, y se va. La tercera pieza, “Pentagrama”, vira la escritura al absurdo. El mismo hombre y las dos mujeres entran al departamento de ellas. El hombre relata cuentos absurdos y ellas intentan llevarlo a la cama. El no quiere. Del hombre que apoyaba la cabeza entre las manos, relatado en el primer texto, al que vimos detenido en la construcción de un cuento, pasamos a un hombre desorientado viviendo un clima absurdo entre dos mujeres que pugnan por llevarlo a “la otra pieza”. La obra termina cuando ellas deciden esperarlo, allá, en esa otra pieza y él dice que va a ir, después, pero en lugar de eso se sienta, apoya la cabeza entre las manos y no ve cómo de a poco lo envuelve el apagón en resistencia que cae sobre él. La poética pasa de un cierto realismo al absurdo.

¿Cómo recordás la puesta?

Era un equipo sólido, la puesta en escena fue buena, quizás algo poetizante en alguna de las imagerías que encontró, sobre todo para el último texto. La temporada fue buena; el público respondió mejor en calidad que en cantidad; la crítica fue nada más discreta; la interpretación fue adecuada. *Tango roto* marcó dos cosas: por una parte reunió dos poéticas ya frecuentadas, el realismo y el absurdo (*Las visitas*); por la otra, la satisfacción de una traducción al francés que hizo que la obra se diera en Cluny, en París y en el Festival Off de Avignon, en 1999.

En 1997 concretás dos estrenos: El ensayo y El albanés, ambas en el Teatro de La Ranchería.

El ensayo es una obra escrita en 1973. Tiene, como *Griselda en la cuerda*, una estructura en la que una imagen primera genera una imagen final luego de un breve recorrido. A veces sucede al revés. La escritura surgió después del festejo del tercer cumpleaños de mi hijo mayor. Para ese momento habíamos contratado una pareja de animadores, decían ser madre e hijo, que hacían un número con perritos amaestrados, todos ellos de pequeño tamaño, traídos en cajas redondas. El hijo era corporalmente grande sin ser robusto; la madre era pequeña, delgada, nerviosa, fea, con aspecto —en el recuerdo— brujeil. El hijo hacía de presentador, de payaso, de malabarista, y, sobre todo, de ayudante con los perros. La obra cuenta lo que podía ser un ensayo del espectáculo que ambos animan. La madre se revela autoritaria, dominadora, en tanto el hijo

obedece las pautas que ella le marca. El contraste físico entre ambos no dejaba de ser parte de la “escenografía” de la obra. El hijo, para distanciarse de la madre, ha inventado un juego que, de haber sido real en lugar de un juego, hubiera dado de él la impresión de un débil mental. Se trata de hacerse una suerte de diccionario propio con palabras que rimen. La madre se irrita, quiere que ensayen, quiere que no se repitan errores cometidos durante alguna de las últimas funciones. Hay tensión entre los dos. Aparece el lugar que estaría teniendo una mujer en la vida del hijo. Esto enloquece de maldad a la madre, aunque intenta controlarse. Empieza entonces un relato en el que le hace saber que un empresario de circo la está buscando para llevarla, siempre y cuando deje los perritos y amaestre dogos. Esto golpea al hijo, ese juego especular que ella le ofrece, cruel, pero juego a fin de cuentas, entre las salidas de él, su rechazo a ensayar y la posible ida de ella. Un elemento hasta ahora fuera de acción se hace presente: la madre, con una *varita mágica*, tiene efectos sobre él. Los practica en una escena cruel en el límite de lo verosímil. En un descuido de ella, él toma la varita y la rompe. Ella saca otra de algún lado, que él vuelve a romper. Ante una nueva amenaza, la toma por el cuello y la hace dar vueltas, como una muñeca de circo al que el payaso manipula. Aquí, en esa figura, habrá de cerrarse el sentido de que ella sea más joven y más pequeña que él. El hijo hace su bolso y empieza un mutis. Antes de salir, le dice: “Tené cuidado con los dogos; son más asesinos que mis manos”. Una suerte de realismo absurdo. El equipo de puesta era bueno. La puesta en escena fue adecuada. Los comentarios fueron buenos y la interpretación también. Críticas no recuerdo. La obra se hizo durante mucho tiempo, años, en distintos lugares alternativos. Esta obra significa para mí algo cercano a *Las visitas* o a *Griselda en la cuerda*. De hecho su escritura está fechada en tiempos cercanos (los años setenta). O sea, eso que se escribe como una suerte de *improntus*. Son obras de carácter intimista, a las que les sienta bien ese texto de Victor Hugo en el que define el obstáculo del *teatro grande* en lo falso, y el obstáculo del *teatro verdadero* en la pequeñez de sus miras manifiestas.

¿Y El albanés?

Surge a partir de cierta “invasión” de crímenes por encargo, ya realizados, que llenaron, y llenan, páginas de diarios, pantallas de cine o novelas. La imaginación armó una escena en la que, en un cuarto de hotel de alguna ciudad, un grupo de sicarios espera “encargos” en momentos en los que alguien golpea la puerta y es un chico que pregunta si “alguien vio una pelota”. Esa figura, ese contraste entre el horror y la inocencia se trasladó, en la escritura,

a un contraste entre el horror y el miedo. Llamo horror al crimen con ciertas garantías de impunidad. La historia cuenta el movimiento que hace un hombre común, un hombre de la calle que, enterado de una muerte ocurrida en la ciudad a manos de supuestos sicarios, cree descubrir, por indicios rayanos en el delirio al que puede llevar el pánico, que en un hotel de lujo hay varios hombres que comparten una de sus habitaciones. Se desespera entonces por hacerles alguna seña desde la calle, alguna seña que les permita identificarlo a la hora de ir a verlos, de buscarlos y encontrarlos en esa habitación. El motivo de esta suerte de puesta en escena es que ha argumentado, para sí, que si ellos son sicarios “sólo matan a quienes están en un contrato”. Y él, “¿por qué podría estar en uno?”. Hay un juego interno por el cual uno de los sicarios mata a otro, mientras que nuestro hombre se hace pis en el momento en el que cree que van a ejecutarlo a él. Hay un juego con los nombres, ya que el nombre de una próxima víctima se adivina en un papel en el que aparece un texto que dice “maten al lector ciego”. “Braile”, interpreta él. Y como se llama Vraile, con “V” corta, cree que podría haber una confusión y entonces él sería la próxima víctima. Diría un realismo con algo de absurdo, siempre pensando en un borde del verosímil.

¿Qué podés decirnos de la puesta?

Un buen equipo, una buena puesta en escena. La temporada fue breve, el público fue reticente en el aplauso de cada función, y la crítica fue benévola; hubo dos medios que se ocuparon. Fue interpretada desde lo que podría ser una respuesta inquietante a ese microuniverso que la obra exponía y que daba cuenta de la impunidad ante el crimen. Significa un intento más en la línea del absurdo con el riesgo del verosímil que se construye. Es una obra que se sostiene en elementos tomados de la realidad y llevados a un plano imaginario en el que viven, digamos, por alusión.

La década del noventa se cierra con Tres piezas con prostitutas, 1999, en el Teatro La Ranchería.

El estímulo fue el deseo de hacer dramaturgia con algún cuento y también algún poema. Hacía tiempo había puesto los ojos en “La corista”, el cuento de Chejov, y en “Sonatina”, el poema de Celedonio Flores, ajustado al ritmo de la “Sonatina” de Rubén Darío pero en lenguaje lunfardo. Por una cuestión de derechos en los que no quise entrar, dejé afuera “Mademoiselle Claude”, de Henry Miller, y lo reemplacé por un texto propio al que le puse de título “Decile siempre mi amor”. “La corista” pasó a llamarse “Una mujer gene-

rosa”, “Sonatina” pasó a llamarse “Esa cara de otaria”. “Decile siempre mi amor” cerraba el trío de esas *Tres piezas con prostitutas*, título que le debo a Leonardo Goloboff, ya que de mi parte había elegido “Un oficio tan anti-guo”. Cada obra cuenta una historia. “Una mujer generosa”, o “La corista” es la escena en la que la esposa de un hombre, que está en la casa de una prostituta que es su amante, llega imprevistamente al lugar y le reclama a esa mujer cosas que dice ser suyas o, mejor dicho, cosas que habiendo sido suyas el esposo le habría regalado a la amante. Lo dice de tal manera que la prostituta se confunde, se conmueve por el relato de esa mujer que llora por sí y por sus hijos...Entonces le dice que el hombre no le había regalado nada, pero la mujer insiste y así ella se ve llevada a darle las pocas joyas, que son suyas, que tiene. El cuento cierra con la desolación de esa amante que escucha, cuando el hombre sale de la habitación en la que estaba escondido, que de labios de este sólo surgen palabras de admiración para “esa mujer que se arrodilló (cosa que sucede) ante ella”. “Qué mujer, exclama, qué mujer...” “Esa cara de otaria”, propiamente un verso del poema de Celedonio Flores, es el relato del breve recorrido que hace una prostituta al pasar de la tristeza que la embarga por un presente desdichado al abrigo de ciertas esperanzas de una vida mejor, lejos de allí, con mucha plata, hombres que la amen, y que culminan con la llegada del “cafishio” que le reprocha “esa cara de otaria”, a lo que ella responde entregando el dinero hecho en el día. Sus sueños de rebelión habían terminado. Duraron poco. “Decile siempre mi amor” es la historia de una mujer que llama a una prostituta por un aviso que lee en el diario. Aquella llega y se sorprende al ver otra mujer, pero enseguida se aclimata. La cuestión es que el llamado iba más allá de un encuentro sexual entre mujeres; había sido motivado por “el deseo de aprender el oficio”. Deseo que es producto de la desdicha, de una vida muy insatisfactoria en distintos órdenes de su existencia. “Decile siempre mi amor” es uno de los consejos que la prostituta, devenida enseñante, le da a su “alumna”. La obra es realista, una suerte de comedia dramática. La puesta en escena fue acertada; tuvo dirección de Antonio Ugo, y los actores hicieron lo suyo con mucho compromiso. La temporada fue breve y sin luces. Hubo algunas críticas en medios gráficos, medianamente amables, el público comentaba favorablemente la obra, pero fue interpretada —me refiero a un matutino de peso— como una obra “políticamente correcta”. De esta obra se hicieron dos funciones en el teatro Bastión del Carmen, de la ciudad uruguaya de Colonia, con buena acogida por parte del público. Esa obra significa nada más y nada menos que un gusto que me di. Hubiera querido, en lugar de “Decile siempre mi amor”, hacer la

dramaturgia del cuento de Henry Miller que se llama “Mademoiselle Claude”, pero era muy complicado por esa cuestión de derechos de autor.

Pasamos a 2004, estreno de Réquiem, en el Teatro Payró.

El tiempo entre *Tres piezas con prostitutas* y *Réquiem* es el que necesité para hacer el duelo por la muerte de mi hermana, acaecida en enero del 2001. *Réquiem* está marcada por ese episodio. La genera una idea: había leído, alguna vez, la historia de Kevin Karter, el fotoperiodista sudafricano enviado a tomar fotos a una zona del Sudán, de extrema pobreza. La foto, que ganó el Premio Pulitzer, es el de una niña negra a punto de caer abatida por el hambre en tanto un buitre, a pocos metros de ella, espera que la niña caiga. El fotógrafo toma la foto, se acerca a un árbol próximo, llora y se va. Había decidido que no podía hacer nada por la niña, que después de ese buitre vendrían otros y otros...El premio que recibe no hace otra cosa que incrementar el sentimiento de culpa por haber dejado a la niña. Recuerda al fotógrafo vietnamita que salvó a aquella niña encendida por el napalm que corría por una carretera... Kevin, que había concluido rápidamente que “nada podía hacerse”, se suicidó años después de haber recibido ese premio. *Réquiem* aparece como obra cuando descubro la historia de Milena Jesenská, quien fuera la amante —imposible— de Franz Kafka. Milena había sido detenida en Praga por escribir en contra de la ocupación nazi, por llevar la estrella amarilla que estigmatizaba judíos, sin ser ella judía. Es enviada al campo de concentración de Ravensbruck, un campo de concentración de mujeres, en el que muere en 1944. Durante el tiempo de su cautiverio no dejó de hacer cosas por los otros, charlas sobre literatura, sobre política...“Siempre se puede hacer algo”, afirmaba. De ese contraste entre “lo que no vale la pena hacer” y “lo que siempre debe intentarse” nace *Réquiem*: el diálogo de dos muertos que se reencuentran con sus posiciones ante la vida y la muerte. La historia cuenta ese encuentro, sólo posible en la imaginación, en el que cada cual revive la historia que lo llevó a la muerte. El final toma la figura de una “Piedad”, en tanto Kevin “vuelve a morir” en brazos de Milena, que parece acunarlo. La obra tiene un curioso realismo, ya que presentifica el encuentro de dos personas muertas. Recuerdo un excelente equipo: Ana María Castel, Sergio Surraco y dirección de Daniel Suárez Marzal, una puesta en escena tan convincente como conmovedora. La temporada tuvo dos partes: una en el Payró y una segunda, largos meses después de la primera, en el teatro Deborde. El público reaccionó favorablemente, pero no así la crítica, sobre todo Ernesto Schoó en *La Nación. Clarín*, a través de Olga Cosentino, fue

algo más benévola. En lo personal significa mucho, en tanto formó parte del duelo por mi hermana. “No pude hacer nada por la niña”, dice Kevin. Esas palabras me resonaban...

En 2005, Capítulo V: la cuestión Armenia, en Tadrón.

Esta obra surge a partir de un acercamiento al genocidio armenio. Hasta un momento dado, éste había sido sólo “un pasacalles” del 24 de abril. Al tiempo llega a mis manos *Los cuarenta días del Musa Dagh*, la novela de Franz Werfel, y me impresiona en primer lugar su lectura y, el capítulo quinto, en especial. Empiezo a encontrar semejanzas y diferencias con la Shoa, y desemboco en un interés ampliado por los genocidios del siglo XX. El capítulo quinto de la novela es un diálogo entre el Ministro de Guerra turco, Enver Pashá, y el pastor alemán Johanes Lepsius. El diálogo atraviesa las distintas maneras que el pastor encuentra para hacerle saber al ministro que “él está al tanto de lo que ocurre con los armenios en suelo turco”. Negaciones del ministro, arbitrariedades y respuestas irónicas crean un clima inquietante que estalla cuando el turco le grita al pastor que “no puede existir la paz entre el hombre y el microbio de la peste”. En esa declaración se pone de manifiesto algo que es común a todos los genocidios: la demonización denigratoria de quienes habrán de ser las víctimas, la reducción a escala animal a la que se los lleva. Los ruegos del pastor serán en vano. Los pedidos de clemencia para las poblaciones que aún no han sido deportadas también. Cuando el pastor, derrotado, se retira, se abre una puerta y entra el Ministro del Interior turco, el verdadero arquitecto del genocidio, Talaat Pashá, y tiene un diálogo con Enver en el que la verdad de los acontecimientos es colocada en primer plano. La obra es realista, aunque el tratamiento del personaje del pastor, dividido en un coro de cuatro personajes que por momentos hablaban al unísono, limaba un poco ese realismo, aunque paradójicamente lo acentuaba. El equipo, incluido yo mismo como director, salvo el actor que hacía el personaje de Enver Pashá (Lindor Bressan), era bastante amateur. La puesta en escena se fue aceitando con el correr de las funciones y el producto final fue más que aceptable. La temporada fue de menor a mayor. Crítica prácticamente no hubo, salvo una nota en el diario *Clarín* que le dio mucho impulso a la obra, lamentablemente demasiado cerca del final. Esa obra significa, en mi trayectoria, al menos dos cosas: por una parte la función de director de mis propias obras; por otra, la continuidad, en el texto, del campo político que se había instalado claramente en *Réquiem*. El diálogo último entre Enver Pashá y Talaat incluye la transformación del pastor, uno de los cuatro

actores que lo representaba, en una Madre de Plaza de Mayo que pregunta desesperadamente al Ministro por el destino de sus hijos, al mismo tiempo que se ve como el Ministro, en tanto parece escuchar, lleva de la mano con paso marcial hacia la desaparición a quien representaba ese hijo por el que la Madre reclamaba.

De 2007 es Par'Elisa, en Tadrón, ganadora del Premio Argentores 2008.

Par'Elisa pertenece al registro de mis primeras obras. Fue escrita, por primera vez, en 1973. La imagen primera de lo que después fuera un texto dramático se produce un día feriado, en el que el timbre de mi casa suena y se anuncia un paciente (de psicoanálisis) al que, por el feriado, no esperaba. Hoy no podría decirme quién era ese paciente; sí que era homosexual y que la imagen de la que hablo se constituyó sobre el irse de él y una frase que me sobrevoló y recuerdo con facilidad: “El vacío es una inmensa boca que te devora”. La historia se construye sobre otra imagen: la de una pareja homosexual masculina, uno de ellos bailarín de danza clásica, con el peso de un fracaso tempranamente anunciado, que reviven para sí una escena de baile que hubiera podido cambiar el sentido de sus vidas de haber sido exitosa. La obra empieza con la inclusión de un tercer personaje, una mujer, prostituta, que al grito de “ya llego” entra en escena con una jeringa cargada que habrá de aplicarle a uno de ellos, a la sazón enfermo. No recuerdo la continuidad de esa versión. Eso hace, como se ve, que la trama quede comprimida a un par de escenas desarticuladas entre sí. Después de varios rechazos, incluso el de un elenco muy dispuesto a poner en escena alguna obra mía, empiezo correcciones, una tras otra, hasta que finalmente, después de escuchar la crítica —había leído la obra— de Luis Gusmán, decido romper todas las versiones habidas, y lo hago. Esto habrá sido a fines de los ochenta. Pero no quedó ahí: no estaba dispuesto a perder el título que había encontrado, dado que reconozco en mí cierta dificultad para encontrar títulos que me gusten. Y ese me gustaba, y mucho. Sólo que en ese entonces era “Para Elisa”, y no *Par'Elisa*, como terminó siendo. Había ocurrido un corte —el vacío dejado por la ruptura de las copias anteriores— y quizás la letra faltante y el apóstrofe marcaron esa huella. La trama del segundo intento es más definida: una mujer llega imprevistamente a la casa de una pareja homosexual. Ella está perdida en la ciudad, no tiene adónde ir, ha sido compañera de estudios de actuación de uno de ellos. Le hacen un lugar en la casa. De los dos, el más femenino no la mira con buenos ojos. Al poco tiempo nos enteramos que la mujer está embarazada. Trabajó un tiempo en un circo, cree que quien

la habría embarazado podría haber sido un trapecista, pero no está segura. Ella es un personaje cargado de misterio...para darle un nombre que suene mejor que decir que nunca se sabe cuándo dice la verdad y cuándo miente. El embarazo se empieza a notar, y también las ambigüedades de ella al respecto: tiene miedo de no poder ser la madre de ese hijo. Este miedo, esta inseguridad parece alimentar la fantasía de uno de los dos integrantes de la pareja: que tenga el hijo, se los deje y se vaya. Ellos han tenido la fantasía, nunca del todo dicha, de tener un hijo. Y así, entre ambigüedades, mentiras, temores, deseos nunca del todo explicitados...la trama transcurre. Hasta que un día Mara —es el nombre de la mujer— decide tener el hijo e irse, irse de esa casa y de la vida de esa pareja que le dio abrigo cuando lo necesitó y le inspiró temor cuando le sugirieron que ese hijo, si ella no sabría criarlo, ellos podrían intentarlo. Entonces se va. En tanto, uno de los dos hombres —Bepo— ha conseguido que le acepten una obra de teatro, después de muchos rechazos. Es un monólogo que Gigi —su pareja— interpretará. *Par'Elisa* es un drama realista. Las idas y vueltas temporales que se juegan provocan cierta ruptura con ese realismo, nunca demasiado. El equipo fue de primera. Una puesta imaginativa, matizada; una actuación destacable —Coni Marino, Antonio Ugo y Paulo Brunetti—, un espacio escénico sugerente. Pero la temporada fue apenas discreta, por no decir mala: poco público, una sola crítica muy desfavorable —Pablo Gorlero en *La Nación*—, que no compartí ni comparto. Esa obra me significó que el esfuerzo puede terminar siendo reconocido, que las correcciones que hice, tantas, llegaron a buen puerto. El Premio Argentores me sorprendió; no parecía formar parte de la escena.

Vamos a 2008, Después del crimen, en *Tadrón*.

Surge después de enterarme del asesinato, a manos de un sicario, del doctor Felipe Glasman, secretario de la Asociación Médica de Bahía Blanca. La información abunda en detalles, la campaña antimafia que Glasman desarrollaba en el terreno de las obras sociales, sus planes de una “medicina saneada”, el dolor de una hermana, muy amiga mía...La historia se desliza sobre el fondo de *El albanés*, estimulando una reescritura. Allí también había sicarios...Una habitación de hotel, piso alto a la calle, reúne tres sicarios. Uno es silencioso, el otro se queja, una tercera es inquietante; viste de enfermera y usa anteojos negros. Estos dos últimos están muy pendientes del teléfono. El primero sale y vuelve con una prostituta (Rosa). Esto parece entonar, alejarlo de ese silencio, un silencio al que se le filtra una preocupación de la que querría escapar. Para los otros, la presencia de la prostituta es un incor-

dio. Quieren que se vaya. Golpes en la puerta anuncian un cuarto personaje. Es Braile, una especie de showman de ese mismo hotel, ligado a Rosa por algo que parece ir más allá del sexo. Ha ido a buscarla porque teme que, en esa habitación, con esa gente, le pase algo. No cree que ella haya subido “a trabajar”, así como ella no cree que él haya subido para protegerla de eso que denuncia. Ahí nos enteramos de la muerte de Berman —nombre que en la ficción le doy a Glasman— por obra de un sicario. Berman, entre otras cosas, era el médico que atendía a Rosa en el hospital, cada vez que ella lo necesitaba. Entre la inquietud que ha generado, el anuncio de la muerte de Berman altera los ánimos y los sicarios descargan sobre la prostituta y Braile toda clase de ironías y de violencias verbales. La situación argumental se condensa en el borde del verosímil cuando Braile dice que ha ido a proteger a Rosa porque sospecha que el crimen de Berman y la presencia de “esos tipos ahí” guardan alguna relación. Todos apuntan a que Braile está loco: los sicarios porque no pueden entender un gesto de esa naturaleza sin que el empuje haya sido señal de alguna locura digna de ser denostada, Rosa porque no puede creer nada de lo que está pasando; ella había subido llevada por un hombre, un trabajo más, la muerte de Berman a manos de un sicario... Braile muestra sus cartas; si ellos son sicarios, entonces él podrá salir con Rosa de esa habitación, ya que un sicario sólo mata “por contrato”, y ellos...¿en el contrato de quién podrían estar? Suenan los teléfonos que los otros esperaban. El sicario quejoso duplica su queja: el “sicariato” es la única actividad en la que no hay desocupados; eso hace que el crimen pague cada vez menos. La mujer vestida de enfermera responde al teléfono con enojo; no le dan la información que precisa. En el ínterin obligan a Braile a que haga en privado el show que hace por las noches en el hotel. Nuevos llamados telefónicos aceleran las cosas. La mujer de los anteojos negros se cambia, como para irse. Se viste de calle, con elegancia. El sicario silencioso amaga irse, algo lo detiene y cuenta una historia, hablando de sí mismo en tercera persona; por error ha salido de la cárcel, “lo toman por otro” —había matado a su mujer— con la consigna de matar a la esposa y los hijos de un juez. Hay sarcasmo en su voz, una especie de sarcasmo dolorido ante su propio relato. No ha podido cumplir su contrato. Un cruce de palabras en las que la inocencia infantil tiene un lugar lo paraliza, y sabe que a partir de ahí su vida tiene fecha de vencimiento. La mujer, ya vestida de calle, recibe un último llamado en el que le confirman algo que hasta ese momento era dudoso, y obliga, de pronto, revólver en mano, a que Braile y Rosa bailen un tango. El sicario “quejoso” recibe el llamado que esperaba. El sicario fracasado, después de su relato, se

ha dejado caer en una silla...Con un movimiento rápido la mujer le dispara y lo mata. Braile y Rosa quedan petrificados. La mujer sale de la escena y se sienta entre el público. El “quejoso” recibe por fin la llamada esperada y pregunta: “¿Decime, vos alguna vez me mandaste un Braille...? ¿Y era con ‘V’ corta o con ‘B’ larga...?”. En la platea, la sicaria pregunta si hace mucho que la obra ha empezado. Braile y Rosa, abrazados, no se mueven...Un realismo con un toque de absurdo en ese borde del verosímil que señalara. La puesta en escena fue buena. El trabajo actoral desperejo pero afiado. La dirección fue mía. La temporada fue discreta, alguna crítica favorable, un público variable en cantidad con aplausos sostenidos. Una satisfacción por la dirección, la sorpresa por el movimiento a reescrituras de situaciones dramáticas muy próximas (*Vine a verte, papá, El albanés, Después del crimen*) y el homenaje a Felipe Glasman.

En 2010 estrenás Entre mujeres solas, en el Teatro del Pasillo, con reestreno en Tadrón.

Entre mujeres solas es un texto que se arma, en principio, en la unión de dos obras ya escritas y estrenadas: *Griselda en la cuerda* y *Las visitas*. Mi intención era dirigir *Griselda*...ya que quería darme la oportunidad de verla bien hecha, cosa que nunca había sucedido. Como la obra es muy corta, y no tiene la estética del minimalismo, decidí hacer *Las visitas* para acompañarla. La historia de *Griselda en la cuerda* ya está contada. Con *Las visitas* sucedió que durante los primeros ensayos decidí que tal como estaba no quería hacerla. Me sorprendió esa decisión. Traté de explicármela a mí mismo y al elenco, y entendí que la obra no podía terminar así, que algo en los personajes debía cambiar. Y fue así: lo que en *Las visitas* juega con la repetición, como un lugar sin salida de un vínculo destinado a perpetuarse, en *Al pasar por un cuartel* —nombre que tomó el texto modificado— genera un brusco movimiento por el cual los resortes de la repetición se rompen, La Criada se va, empujada por una dignidad sostenida en su filiación política, en tanto La Señora monologa la historia que hubiera debido contar en aquel diálogo repetido. El nudo de la discordia está dado en el pasaje de un texto al otro, en la presencia de un coronel, marido de La Señora, encerrado en una pieza y que de tanto en tanto sale a la calle, disfrazado, rompiendo así su arresto domiciliario. *Griselda*...es un drama, en tanto *Al pasar por un cuartel* juega entre el grotresco y el absurdo. Fue un muy buen trabajo de actuación y la dirección, mía, me dejó muy conforme. La temporada fue muy buena, el público pasó de cierto desconcierto con *Griselda*... —esperable—, a la risa en

Al pasar por un cuartel. Por lo general, el público se quedaba con *Al pasar por un cuartel*. Las críticas fueron buenas. Una me causó gracia: “Teatro de antes, pero muy bueno”, dijo. Significó la satisfacción de haber podido dirigir *Griselda...*, y el haber podido modificar el final de *Las visitas*.

Llegamos a 2012, Judith, en Tadrón.

Esta obra surgió de la involuntaria articulación de una serie de imágenes y diversas historias. Las imágenes empezaron por ser las de la rica iconografía renacentista y barroca que nos ofrece a Judith en su relación con Holofernes, general en jefe del ejército asirio que, a la sazón, sitiaba la ciudad hebrea de Betulia. A esas imágenes se le acoplaron versiones de *Judith* que modificaban las primeras significaciones. Y, en medio de esos recorridos, la *Judith* de Federico Hebbel y el texto de Freud “El tabú de la virginidad”. Esos recorridos hicieron que el texto en ciernes reparara en el pasaje del sacrificio de una heroína, que ofrece su juventud, su belleza y su virginidad para salvar a su pueblo de una muerte segura, a distintos planos en los que *la venganza* toma un lugar de primer orden. El camino vengativo se imprime a través de la obra de Artemisa Gentileschi, pintora napolitana, hija de Horacio Gentileschi, también pintor, que, en el transcurso de su vida, pintó cinco veces distintas figuras de Judith. Su padre, por su parte, lo hizo en tres oportunidades. ¿Por qué la venganza en las Judith de Artemisa? Porque de su historia sabemos que a los 16 años fue violada por un discípulo de su padre, Agostino Tassi, después de lo cual fue sometida a “interrogatorios” medievales —sus manos los padecieron— y revisiones ginecológicas invasoras y denigratorias. Es en este sentido que su *Judith* expresa una violencia inusitada en toda su extensión. La venganza como tema ligado a la heroína toma el camino de otra interpretación en el trabajo mencionado de Freud, que se asienta en la lectura de la *Judith* de Hebbel. Freud interpreta venganza en tanto deslinda, de la entrega por motivos patrióticos que Judith hace con Holofernes, el hecho de que éste no sólo la desvirgó sino que la hizo gozar. Ese goce es el que, según Freud, Judith no perdona; ese goce habría sido el impulsor de la decapitación. Pasamos de esta manera del relato bíblico a una Judith instalada en la literatura dramática del siglo XIX y en la pluma científica de Freud. En el ínterin se fueron agregando imágenes e historias: películas como *Portero de noche*, *La muerte y la doncella* y obras de teatro como *Paso de dos* de Eduardo Pavlovsky, como formas en las que se fue gestando, en un fondo con relieve propio, la historia de *esta* Judith, ex-integrante de una organización armada en tiempos de la última dictadura

militar, dictadura, como todos sabemos, genocida en su proceder con amplios sectores del pueblo argentino, empujada, en su accionar, por manos civiles encargadas de instalar un plan económico que terminaría por sumir al país en una debacle anunciada. En nuestra *Judith*, la ex-militante y su represor / torturador / violador se encuentran, a pedido de ella, veinte años después. El texto, adherido inevitablemente a la historia que lo antecede y determina, deberá afrontar la cuestión de la venganza...y resolverla. Ese es el recorrido que cuenta la obra.

¿Por qué regresaste a la dictadura?

Hace muchos años, me encuentro de pronto pensando en la relación entre alguien con una serie de atributos guerreros y una mujer cercana a él. Una mujer que, a diferencia de Judith, no va a buscar a ese hombre, sino que lo padece en el contexto de la represión. Mi Holofernes es un oficial de inteligencia de la Marina, y mi Judith una muchacha que milita en una de las organizaciones armadas. Hay un encuentro forzado, no deseado por ella, que se realiza en el centro de detención, y veinte años después un encuentro pedido por Judith telefónicamente.

¿Cuánto tiempo tardaste en escribirla?

Mucho, porque me planteaba un problema ético y político muy importante. Si yo quedaba tomado por el recorrido de la Judith bíblica, la de Hebbel o las de la iconografía maravillosa del personaje en la pintura mundial —Botticelli, Caravaggio, muchísimos más—, mi Judith debía matar por venganza. En nuestra sociedad la venganza respecto de la última dictadura no aconteció. Es llamativo, y no tiene un nombre definido, porque cualquier nombre quedaría corto, que en la Argentina no ha habido venganzas personales. Escribí la obra varias veces y en un momento decidí cortar con la Judith vengativa. Imaginé otro desenlace.

Retomando todo lo hablado, ¿cómo se relaciona Judith con su teatro anterior?

Si hay una constante en mi dramaturgia es la implicancia subjetiva de los personajes. Trabajo con situaciones determinadas por la interioridad de los personajes. *Judith* tiene algo de *Réquiem*, una obra que quiero mucho. También se relaciona con mi obra *Capítulo V: la cuestión armenia*, que entronca con el genocidio y termina con una referencia directa al genocidio argentino.

¿Marca un cambio?

La gran diferencia es que los personajes dicen mucho más de lo que callan. He tendido en mis obras anteriores a trabajar con la ambigüedad propia de los malentendidos de las relaciones humanas. En *Judith*, no: ambigüedades con este tema, no. Cuando leímos la obra, uno de los integrantes del equipo destacó que queda muy claro quién es el victimario y quién la víctima. Otro dijo que si la obra hubiese terminado con una venganza, no habría participado. En *Judith* se dice todo lo que se dice aun a riesgo de repetir cosas que son del saber de todo el mundo. Todo está dicho con todas las palabras; no hay alusión ni malentendido. Si bien trabajo con estos textos que resuenan en los oídos de muchos, me aparto de los arquetipos y transformo a los personajes en sujetos singulares. Se trata de un genocidio: dio, da y dará que hablar. *Judith* es un intento de ingresar en el horror y atravesarlo.

Universidad de Buenos Aires

Notas

¹ Revista donde Jorge Palant ha publicado numerosos textos teóricos sobre teatro desde la perspectiva del psicoanálisis.

² Pablo Palant (Victoria, provincia de Entre Ríos, 1914 - Buenos Aires, 1975) fue un relevante dramaturgo, docente de dramaturgos, director, teórico y crítico teatral, de gran influencia en el medio teatral de Buenos Aires entre 1940 y 1975, especialmente en el circuito de teatro independiente.

³ Preparamos actualmente con el investigador Pablo Mascareño una edición de una selección de sus obras.

⁴ Ver Dubatti, *El teatro de los muertos; Filosofía del teatro III; Poéticas del teatro de los muertos*.

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000. Impreso.

Dubatti, Jorge. *El teatro de los muertos: Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. México, D.F.: Libros de Godot, 2014. Impreso.

_____. *Filosofía del teatro III: El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel, 2014. Impreso.

_____. *Poéticas del teatro de los muertos*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, s.f. En prensa.

Vezzetti, Hugo. *Pasado y presente: Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. Impreso.