

Entrevista con el dramaturgo, director y compositor argentino Gonzalo Demaría: “Los opuestos se atraen, no se rechazan”

Jorge Dubatti

Gonzalo Demaría (Buenos Aires, 1970) es uno de los dramaturgos más originales y destacables del teatro argentino actual. Viene desarrollando un proyecto dramático y escénico único, al margen de toda moda o fórmula ya convencionalizada, en el que confluyen sus saberes de historiador, compositor musical y director de escena. El suyo es un teatro de autor —no de género— experimental, siempre desafiante y sugestivo. En los últimos años, Demaría ha sostenido una investigación renovada sobre los territorios diversos de su mundo artístico propio: *La Anticrista y las langostas contra los vírgenes encratitas* (2010), *El cordero de ojos azules* (2011), *Conurbano I*, *La maestra serial* y *El diario del Peludo* (las tres de 2013), *La ogresa de Barracas*, *El acto gratuito* (2014), *Té de ceibo*, *Deshonrada* y *Pequeño Circo Casero de los Hermanos Suárez* (2015), *Tarascones y sangre, sudor y siliconas* (ambas de 2016), y en temporadas anteriores, *Lo que habló el pescado* (2004), *Novia con tulipanes* (2006) y *Cabo Verde* (2009), entre otras.

Más allá de la novedad, está la constante del estilo “demariano”. Basta leer o escuchar un fragmento para reconocer de inmediato a un auténtico Demaría. ¿Dónde radica esa singularidad? Sus obras son muy diferentes, tanto temática como formalmente, pero su dramaturgia presenta recurrencias: el trabajo con la convención teatral consciente, puesta en evidencia con el claro objetivo de producir en el espectador un efecto recursivo de goce, juego y reflexión sobre la naturaleza de lo escénico; la refinada elaboración, en diferentes ángulos, de la presencia de lo musical (materia que Demaría domina en profundidad); la representación dramática como instrumento espiritual, de reglas específicas, para la indagación de la realidad social inmediata y de algunos núcleos históricos y transhistóricos de la sociabilidad argentina; la comicidad en un amplio espectro de registros, de la cita intelectual para unos

pocos conocedores (la risa como un código casi privado entre entendidos que disfrutaban, por ejemplo, de ciertas referencias musicales o al pasado histórico) al chiste grosero de revista porteña, entre la comedia brillante de salón y el varieté más negro y bizarro, entretejidos sabia y paroxísticamente con hebras de absurdo (en su línea social e histórica), farsa, sátira (del discurso solemnizante sobre la educación y el periodismo, de las clases altas que controlan el poder en la Argentina) y pastiche (procedimiento que, a la vez que incita a la risa como distancia crítica, preserva el efecto de identificación: el reír “con”, no sólo “de”).

Paralelamente, Demaría publicó una investigación histórica de fuentes: *La revista porteña. Teatro efímero entre dos revoluciones 1890-1930* (Ediciones del Instituto Nacional del Teatro, 2011), que lo ubica entre los más destacados historiadores del espectáculo en Latinoamérica. Ganó, además, un Premio de la Academia Nacional de la Historia con un estudio en colaboración sobre los árboles genealógicos de los virreyes del Río de la Plata. Es el responsable de las adaptaciones porteñas de los musicales *Chicago*, *Cabaret* y *Zorba*, y ha escrito dos novelas: *Las Pochoeaters* y *El club de los vampiros* (ambientada en el siglo XIX, en los años del gobierno de Rosas). Colabora con el argentino Alfredo Arias en Francia y ha escrito obras en inglés, francés e italiano.

Entrevistamos a Demaría sobre las coordenadas generales de su dramaturgia y específicamente sobre cuatro de sus piezas notables, estrenadas en los últimos cinco años: *El cordero de ojos azules*, *La maestra serial*, *El diario del Peludo* y *Tarascones*, las que reunirá próximamente en un volumen.

En *El cordero de ojos azules* el animal que da título a la pieza es a la vez de raíz bíblica y de materialidad muy concreta; es el cordero simbólico del *agnus dei*, el “cordero de dios” y un joven asesinado. La obra transcurre en la Catedral de Buenos Aires, durante la hecatombe de la epidemia de fiebre amarilla en 1871, con dos personajes que se parapetan dentro de la Catedral para protegerse: la Canonessa y el Pintor. El cordero es también San Sebastián, un saltimbanqui, el hijo bastardo de un cura o una alucinación poética, según se mire. Los otros dos personajes, más realistas y terrenales, ven potenciadas sus diferencias y su locura ante esta fantasmagoría que viene de la ciudad muerta. Se trata de una potente variación en la tendencia del teatro argentino que hemos llamado “el teatro de los muertos”.

La maestra serial es un unipersonal sobre la historia de una docente descendiente de aquellas educadoras norteamericanas que Sarmiento trajo al país para generar “civilización” contra la “barbarie”, que vinieron “de Boston a la bosta”. “Adivine qué día llegó mi bisabuela”, cuenta el personaje. “El

11 de septiembre del 88. Mire qué signo más siniestro. El mismo día en que el impulsor de su venida se moría. Y se moría en Paraguay. En la barbarie. Un rancho precario, sin agua potable, en medio de la selva. ¿Por qué se fue a morir ahí? PRECISAMENTE: porque su proyecto FRACASÓ”.¹ Por sus métodos inadecuados, esta maestra ha sido con justicia dada de baja en su cargo y decide salir a educar a las calles, donde se topa con cartoneros, travestis, extranjeros, los que delatan su clasismo, su violencia de género, su desprecio por lo nacional y su particular xenofobia. La maestra intentará “educar”, hará cátedra a cielo abierto. Impresentable cátedra callejera: de lengua, de moral y civismo, de historia, con todos los vicios del tradicionalismo más conservador. Sarmiento, dice la maestra, “fue muchas veces violento, pero nunca fue bárbaro”. Y ella también. De allí el calificativo que le pone Demaría: “serial”. ¿Puede un maestro ser un asesino serial? ¿Se puede matar con palabras y enseñanzas? ¿Compiten en su capacidad destructiva la violencia física y la violencia simbólica? Con inteligente comicidad, Demaría pone en evidencia las profundas contradicciones y conflictos de la historia argentina en los planos político, educativo, social, así como el origen de una subjetividad del pasado que significó muchos males y que aún no ha desaparecido. Refutando a la maestra, Demaría le da la razón a Walter Benjamin: “Todo acto de civilización es al mismo tiempo un acto de barbarie”.

En *El diario del Peludo* Demaría retoma la leyenda según la que, en su segunda presidencia, a Hipólito Yrigoyen (1852-1933), —máxima figura de los orígenes del radicalismo, movimiento de base popular surgido a fines del siglo XIX— ya muy decadente de salud, le escribían y le leían un diario que sólo incluía buenas noticias sobre su gestión. Muchas de esas noticias estaban escritas en verso, de allí la expresión popular: “hacer el verso”. La pieza enfrenta dos posiciones políticas y existenciales, a su vez enlazadas en lo público y en lo privado: la del periodista que confecciona dicho diario y la del canillita que lo vende. Son, respectivamente, un fervoroso radical que cree en la causa yrigoyenista y un joven idealista, hijo de inmigrantes rusos anarquistas. La obra registra el golpe militar de Uriburu que derriba a Yrigoyen, —primer golpe que abre una serie que incluye la dictadura sangrienta de 1976-1983— apoyado por el ingenuo canillita y por vastos sectores populares, figuras de la falta de conciencia política de lo que vendrá, de la irresponsabilidad cívica o de la complicidad civil protofascista con los militares que inician la aberrante “Década Infame” (los años treinta). Irónicamente el radical le dice al canillita que se quede tranquilo, que “los milicos se van a ir cuando ustedes los inviten gentilmente a retirarse”. *El diario del Peludo* es un *Marat/*

Sade argentino; coloca dilemáticamente al espectador ante la obligación de elegir entre la democracia llena de problemas del gobierno de Yrigoyen y la falsa “esperanza” de salida y cambio que genera el golpe. “¿Qué le pasa a la gente, —dice el radical— qué carajo le pasa que prefiere marchar en fila con un milico antes que tenerle paciencia al viejo demócrata, aunque entre decreto y decreto le tengamos que cambiar los pañales?” La pieza analiza además el rol del periodismo en 1930, cuando en favor de sus negocios editoriales y políticos, los diarios no dudan en apoyar el movimiento antidemocrático. Un símbolo —tomado de la historia— sintetiza el destino de la Argentina a partir de 1930: la caída al Riachuelo de un tranvía de la Línea 105 con 60 personas, de las que sólo se salvan cuatro. Para la composición de este texto excelente, Demaría echa mano a sus profundos saberes de historiador.

Finalmente, *Tarascones* parte del encuentro de cuatro mujeres de clase alta, quienes han encerrado a la criada paraguaya en su habitación porque la acusan de “homicidio”. Se otorgan a sí mismas la atribución de enjuiciarla, y el juego con una máscara paraguaya pondrá en evidencia la violencia de la subjetividad de la derecha dominante en la Argentina.

¿Cómo nace tu vocación por el teatro? ¿Se dio con otras simultáneas: la historia, la música, la literatura?

Creo profundamente en la vocación. O, mejor, creo en la vocación en un sentido místico. No por nada la primera vez que aparece esta palabra en un autor español —Gonzalo de Berceo, el más antiguo conocido por su nombre— está inserta en un contexto religioso. La vocación —lo sabemos— salva. Consagra. Y es un enorme alivio cuando aparece en la infancia. Yo escribo historias desde que supe el alfabeto. O historietas, porque las primerísimas fueron en forma de comic. La relación entre el comic y el teatro es bastante obvia, el dibujo como narración, es decir puesto en acción y en secuencia. Así llené varios cuadernos Rivadavia que todavía conserva mi madre (abogada). Ahora pienso que la historia —la Historia con mayúscula— ya estaba presente en ellos. Ese gusto viene de mi padre (también abogado). Titulé a uno de estos comics “Nerón, Bruto y Cleopatra”, lo que constituía un evidente anacronismo. La suprema e impune libertad del niño. Los ilustra yo mismo, y no debí hacerlo del todo mal porque a los ocho o nueve años obtuve en un concurso de pintura intercolegial el primer premio con un jurado que incluía a Raúl Soldi. También existe el diploma por ahí. En esto del dibujo habrá algo de herencia. Mi abuela paterna, Luisa Benvenuto, era una artista plástica algo conocida en su época, amiga de Quinquela Martín, condecorada

con la mítica Orden del Tornillo, y quien fuera una de las enviadas a la así llamada “embajada de pintores argentinos a Europa” en 1964. En cuanto al teatro puedo invocar a un bisabuelo materno, Joaquín Ortoneda. Nació en Buenos Aires pero era hijo de catalanes. Integró una compañía infantil por la década de 1880, cuando en nuestra ciudad empezaba el furor del teatro por secciones y el género chico. Cantó en varias zarzuelas y realizó giras por el país y el exterior. Después, la tragedia común del niño artista: cuando pasó a la adolescencia perdió la gracia. En su caso se volvió empleado de los ferrocarriles británicos, porque de algún modo inexplicable también era experto en ingeniería electrónica. Y murió alcohólico, por supuesto, por negar su vocación, que equivale a negar la identidad. Lo que me lleva nuevamente al tema de lo sagrado: aquel que no escucha el llamado de la vocación (*vocare*, en latín, es llamar) se vuelve loco. Esto no es un pensamiento cristiano; lo decían los griegos en los tiempos arcaicos de Homero. En el canto tercero de la *Iliada*, cuando Paris se defiende de quien lo culpa por las desgracias que causó su belleza, lo hace con estos hermosos versos: “Los dones amables de la dorada Afrodita no me reproches, pues no conviene rechazar a los dioses sus altas dádivas”. Así que los regalos de los dioses no se rechazan. Hay que escuchar el llamado. La pintura y la música puedo explicarlos genealógicamente. Para la escritura, en cambio, no tengo ningún abuelo a mano, así que es vocación pura. A menos que me remonte a un antepasado del siglo XIII como lo es Don Juan Manuel, el mal llamado “infante”, el autor de *El Conde Lucanor*, entre otras obras. La genealogía es otra de mis aficiones y me permitió saber que él es mi vigésimo tercer abuelo por línea materna. Y con estas ostentosas menciones de Don Juan Manuel y de Homero queda dicho que mis maestros primeros fueron y son los libros. La selecta biblioteca paterna en primer lugar, donde leí a escondidas a Poe cuando no tenía ni diez años, y luego la que formé yo mismo a lo largo de los años.

¿Reconocés constantes, obsesiones, recurrencias, invariantes en tu producción dramática? ¿Podés plantear una periodización en etapas, fases, épocas?

Tengo la teoría contraria a la del oxímoron: los opuestos se atraen, no se rechazan. Será por mi insaciable curiosidad de saber, de aprender, que siempre me interesó la gente bien distinta de mí. Y como estoy un poco hiperalfabetizado, esto se traduce en la sencillez del habla rústica, en la espontaneidad contraria al formulismo de la retórica. A la barbarie. Estos dos planos de lengua suelen aparecer, y violentarse mutuamente, en mi teatro: el culto y el popular. El lenguaje “tumbero” en el caso del Fidelino de *Lo que habló el pescado*, el

“wachituro” en el caso del cartonero de *La maestra serial*, o el lunfardo-gay propio del “reviente” de los años ochenta en el Urbano/Jorge Oscar Chinchurreta de *Conurbano I*. Pero refinando la respuesta, este contraste es efecto del encuentro entre personajes polares, y el choque lingüístico viene por añadidura. Civilización y barbarie, se dirá. Sí, pero intercambiables. Si digo que estos personajes “bárbaros” aportan algo a sus contrapartes “civilizadas”, es porque entonces no son una tábula rasa, un pizarrón limpio donde el maestro de turno escribirá su doctrina. Mis bárbaros son maestros en su propia ley. No es demagogia, es experiencia personal. La civilización y lo libresco (de lo que no reniego, porque amo los libros con una pasión un tanto patológica) buscan su compensación. Por otro lado la historia, ya lo admití, es un elemento que suele colarse en mi teatro. Repudio el teatro histórico entendido como tal. Otra cosa es el drama humano común y corriente, por ejemplo los cuernos en el caso de *El diario del Peludo*, proyectado sobre una época pasada, con sus códigos y sus eventos. Esto no es un artificio para desprenderse del hoy, ni un ejercicio estilístico, aunque hay un poco de ambos, sino sobre todo una forma de reflexionar sobre la condición humana y la condena del hombre a caer siempre en las mismas trampas. La historia argentina en particular, claro, me parece muy dramática. De todas maneras, las obras en que aparece este marco histórico no son tantas: *Cabo Verde*, a partir del higienismo parapolicial de José Ingenieros en la década del 20; *El cordero de ojos azules*, la fiebre amarilla de 1871; *El diario del Peludo*, la caída de Yrigoyen en 1930.

No sé si puedo reconocer “fases” o “períodos” en mi escritura, pero diría que uno lo inicia *Lo que habló el pescado*, cuando me lancé a dirigir mi propio teatro y a explorar una escritura más íntima. Otro, *La Anticrista y las langostas contra los vírgenes encratitas*, en la que ya fui plenamente consciente de ciertas estrategias, por ejemplo la de escribir en versos medidos como una forma de protegerme del naturalismo televisivo que afecta a buena parte de nuestro teatro, autores y actores incluidos, y la de automarginarme en un espacio periférico, una fábrica tomada por los obreros en un barrio no céntrico, el Impa, tan desprovisto de tecnología que la iluminamos con varios centenares de velas por función y unas cuantas antorchas. El piso era de cemento, así que fiscales de la contravención abstenerse.

¿Cómo trabajás? ¿Cómo suelen ser los procesos de composición? ¿Pensás la obra como director, como escritor? ¿Tenés métodos o técnicas particulares?

Cuando empiezo a concebir una obra me nutro. Viajo. Me acompaña un inseparable cuaderno, metido dentro de un inseparable morral. Y varios libros

de turno. Libros distintos: literatura, ensayos, obras visuales. Música también. Esto en particular con obras que me exigen la investigación, ya sea por temas históricos, de lenguaje u otros. Digamos que hago un viaje parecido al que me gustaría que hiciera el público a su turno. No pienso en actores, aunque admito que alguna vez se me aparece alguno que otro durante la escritura. Pero aprendí que puede ser frustrante meterse alguien en la cabeza durante la escritura. Hay que ser libre. La obra escrita es una cosa, la obra puesta en escena, otra. Nunca pienso en términos de dirección. Cuando escribía *La Anticrista...* me divertí hasta con cierta malicia escribiendo acciones que ocurrían a orillas de un río, en un granero incendiándose, en el palacio de la gobernación, en el cielo, etc. Cómo se las va a arreglar el director, pensaba. Y claro, terminé dirigiéndola yo mismo. La resolución fue ir a contrapelo de lo escrito y prescindir de todo. Si no podía montarla como una gran producción de teatro barroco, tipo ópera de Monteverdi en el palacio de Mantua, con maquinaria del XVII y la mar en coche, entonces había que ir al extremo opuesto, a un teatro de la precariedad, como lo llamé. La justificación funcionó, porque los versos del texto tuvieron la potencia evocadora suficiente.

¿Vivís del teatro?

Soy un privilegiado porque, al menos en etapas, he podido vivir del teatro. Aunque confieso que esto se debe en buena parte a que trabajé bastante afuera, principalmente en Francia, también en España. Tuve algunas obras en la cartelera comercial de Buenos Aires, teatro Maipo incluido, lo cual en el último tiempo se ha vuelto más y más una rareza para un autor nacional. Pero soy consciente de que no es nada fácil vivir del teatro para un autor argentino que trabaja en su país. La televisión, en la que hemos caído casi todos los de mi generación, en mi caso solo de a ratos, es la salida más obvia. Las clases, otra. Y de Ezeiza² ya hablé.

¿Te considerás vinculado a un grupo, tendencia, movimiento, generación?

Durante un tiempo, en mis inicios como autor, tuve una suerte de complejo con el tema de la pertenencia a un grupo. Soy de la generación del famoso Caraja-jí, más o menos, y saber que existía una especie de club de autores de mi edad, una especie de Tabla Redonda, me hacía sentir un excluido. Pronto entendí que esto era más un valor que una falta. Sé que escribo de una forma muy personal, aunque esto es una obviedad, porque vale para cualquier “persona”. Sé que no estoy inscripto ni en el naturalismo que tomó por asalto nuestro teatro un tiempo atrás, ni en un impostado realismo mágico que también pulula, ni

en ningún otro movimiento. Que mi temática es ajena a nuestra escena aunque sus personajes sean en el fondo más teatrales que el teatro, como lo son un Papa (*Conurbano I*), una vampira (*La Anticrista*) o un telonero de revista (*El diario del Peludo*). Sé también que tengo herramientas perdidas en nuestro oficio, como lo son la escritura en verso rítmico o la lisa y llana “tradicción” del teatro porteño en la que me pretendo apoyar por momentos. Escribir en otros idiomas: francés, italiano e inglés, me abrió puertas también.

¿Cómo surgió, de qué imágenes, ideas, cómo fue el proceso de escritura de El cordero de ojos azules?

Los pequeños apocalipsis de la historia son una atracción morbosa para mí. La Peste Negra de 1347-1351, que redujo a la mitad la población de Europa, por ejemplo. Si uno lee a Boccaccio, que la vivió, o a algunos de los testigos que dejaron algo escrito, no puede sino conmoverse. Es un mundo que se acaba. Esa gente vivió el Apocalipsis. Raro privilegio. En la Buenos Aires de 1871 se dio algo parecido. La fiebre amarilla mató a una barbaridad de gente. Entre ellos a mi tatarabuela Teresa Demaría. En mi casa contaban su historia las tías viejas. Que la familia se había ido al campo, a Saladillo, a raíz de la epidemia, etc. A mí me pareció un escenario ideal para una obra. Una obra de encierro, de personajes parapetados. ¿Y qué mejor escenario para esta gente de fe perdida que la Catedral? ¿Qué lugar a la vez más seguro y más ominoso?

En cuanto a los personajes, se me presentaron solos. Mis lecturas genealógicas me llevaron a la Canonessa, es decir a la amante del viejo Deán de Buenos Aires en tiempos de Rosas, un sátrapa llamado Felipe de Elortondo. Monseñor. Ladrón de viejas atribuladas que testaban a su favor. Esta mulata de armas tomar es fea pero “gauchita”, es decir propensa a los favores sexuales. Y se cruza con su contrario: un pintor refinado, un esteta en busca de inspiración, perdido en medio de tanta muerte. Porque la ciudad está abandonada y llena de cadáveres. Este pintor está un poco tomado de distintos artistas de la época. Él ama la belleza, ella encarna la fealdad y la barbarie. Un tercer personaje fantástico aparece surgido de la peste: San Sebastián. El hermoso atleta flechado. Ícono gay, por supuesto. Estos tres personajes, encerrados en la Catedral sitiada por las ratas y la muerte, me escribieron la obra solos.

¿Qué te pareció la puesta en escena de Luciano Cáceres?

Luciano Cáceres es, para empezar, un amigo. Un querido amigo y un cómplice artístico. Niño prodigio que se subió al escenario a una edad en

que otros juegan con autitos, sabe más de teatro que lo que su edad pareciera indicar. Y ya dije mi necesidad de trabajar con gente amiga, además de talentosa. Él creó un espectáculo bello e impresionante a partir de un texto muy difícil. Se lo debo. También a Gonzalo Córdova, otro amigo y colaborador que enriquece mi escritura. Gonzalo hizo una escenografía memorable para ese espectáculo, con cruces gigantes que pendían sobre la platea amenazando aplastar a los espectadores. Luciano es muy arriesgado y no siempre comparto inicialmente sus decisiones, pero las acepto porque confío en él, porque es bien distinto de mí y eso me estimula. *El cordero* fue la primera obra mía que dirigió, a la que siguieron *El acto gratuito* y *Pequeño Circo Casero de los Hermanos Suárez*, que escribí a partir de una fantasía delirante de otros dos amigos queridos, los actores Luciano Castro y Marco Antonio Caponi, quienes la protagonizaron. A Luciano Castro le debo la confianza en mí mismo como director, porque me apoyó en mi primera obra en ese rubro, *Lo que habló el pescado*. De paso, hizo un trabajo maravilloso que convenció a muchos escépticos de que los galanes de televisión no siempre son objetos incapaces de encarnar. A él, a Adriana Aizenberg y a Esteban Meloni.

Me interesa que te detengas en el personaje del muchacho que aparece misteriosamente, entre real y fantasmal, entre material y metafísico.

San Sebastián es un santo raro en el devocionario católico. En principio porque es joven y bello. No un viejo barbado con olor a sahumero. Es también un cuerpo herido. Atravesado por flechas, atado a un árbol. Es el patrono de los atletas. Es decir, una imagen estética importante para un pintor homosexual, como el personaje de la obra. Y, por tanto, un rival poderoso para la Canonessa. Es un santo erótico, por supuesto, inspirador de muchos pintores. También de una obra en verso de Gabriele D'Annunzio, que era heterosexual pero que para la *première* parisina confió el rol del santo a una mujer, la bailarina Ida Rubinstein. O sea que hay algo ambiguo en el personaje. Algo inquietante. Algo perturbador para un ambiente cerrado como es la Catedral de Buenos Aires asediada por la peste. Decidí que mi santo fuera mudo. No sé cómo apareció esto, pero abonó el misterio. La Canonessa sospecha; para ella, el mudito es la encarnación de la Peste. Para el Pintor, la de la belleza, que le devuelve la inspiración. Al chico no le queda otra que el martirio. Quizá sea un lugar común el de la belleza torturada, pero no por eso es menos trágico ni eficaz.

¿Marca un cambio esta pieza en tu dramaturgia?

El cordero de ojos azules fue importante porque marcó un reconocimiento de mi escritura en otros ámbitos que los del circuito experimental. La obra fue programada por el Completo Teatral de Buenos Aires y posteriormente viajó a España, donde hizo temporada. Esto se lo debo a esa magnífica actriz que es Leonor Manso, quien la leyó por Luciano Cáceres y la presentó al entonces director del Teatro San Martín, Alberto Lugaluppi. Leonor, descendiente de gallegos, encarnó a una mulata criolla como ninguna otra actriz argentina podría haberlo hecho. Su actuación fue memorable y contribuyó al éxito del espectáculo. También las de Carlos Beloso como el Pintor, tan loco y genial como él, y la de Guillermo Berthold como el santo. Luciano lo hizo bailar desnudo por todo el escenario, escandalizando a las señoras que venían esperando una obra culta de teatro histórico. En España se repitió el estupor, no solo por el santo erótico sino por un texto inesperado y barroco. Madrid recibió la obra como un producto exótico. Bilbao, como una comedia desafortada.

¿Cómo nació la imagen, idea o punto de partida de La maestra serial?

El intento inicial fue una novela y se iba a titular *La ogresa de Barracas*.³ Como los ogros de los cuentos infantiles de Perrault o de los Hermanos Grimm, esta maestra comía niños, a sus alumnos. Estaba ambientada en el Buenos Aires de 1888. El año, con su mágico número repetido, no es casual. Es el mismo en que murió Sarmiento, ícono de nuestra educación, y también el año en que perpetró sus crímenes Jack el Destripador, reputado hoy como el primer asesino serial de la historia. Esto último ocurría en Londres, muy lejos de la Argentina, pero idiomáticamente muy cerca del ideal civilizador de Sarmiento, el importador de maestras bostonianas, el que llamó al gaucho de nuestras pampas un *outlaw*. Además, recordé un pasaje muy divertido de las memorias de Enrique García Velloso, dramaturgo tan prolífico como poco estudiado, en el que evoca su debut teatral a los quince años con una opereta. Nos dice que en la época de su estreno (1895) unos misteriosos crímenes de mujeres destripadas en una cueva que existía por entonces en el barrio de la Recoleta, frente al Pilar, habían hecho creer a la población porteña que Jack se encontraba entre nosotros. “Velloso” concibió ahí el argumento de su improbable musical con un destripador chino en la cordillera de los Andes, ¡y después consideramos bizarros a Alfredo Casero o Diego Capusotto! Yo concebí por mi parte a una maestra norteamericana que llega al Buenos Aires de los inmigrantes en masa justo el mismo día en que muere su importador.

Este signo ominoso la enloquece. Y sale a matar a los hijos de esos inmigrantes que vino a educar y que ahora cree perdidos, porque la obra civilizatoria es tan vasta que se hace imposible.

La ogresa realizaba su faena por Barracas, donde por la época proliferaban las curtiembres y los saladeros; pensemos en *El matadero* de Echeverría. La novela, que empecé a escribir en forma de diario íntimo, quedó inacabada. Lo mismo una serie para televisión que concebí poco después, con el personaje transformado en un profesor de latín de colegio secundario obsesionado con uno de sus alumnos. Por fin, surgió la idea de mostrar a una descendiente de aquella ogresa, una bisnieta en quien se habrían preservado los ideales a la vez civilizatorios y criminales de su antepasada. Desde la actualidad, el proyecto sarmientino cobra todo su patetismo frente a esta anacrónica maestra, anacrónica por lo desencajada que se encuentra en una ciudad a la que percibe como definitivamente barbarizada. El proyecto que “fracasó” es el de Sarmiento, pero también el de su bisabuela y quizá el de la ilustrada Generación del 80. Estamos en el horno, se dice esta mujer. *In the oven*. Recuperé entonces la primera persona, solo que el diario íntimo ya no me convenía como recurso y la forma condensada de un monólogo teatral se me apareció naturalmente, casi por decantación. El testimonio de esta mujer debía ser de corrido, tenso y dramático. Como un último fuego artificial disparado en medio de la noche, desde un barco que se hunde.

¿Qué posición asume la obra respecto del par civilización y barbarie?

Una novela de André Gide, *El inmoralista*, me sugirió en una oportunidad un ensayo. Tomé muchas notas para él, pero nunca pasé del título, que creo que es muy bueno: “Elogio de la barbarie”. En un pasaje de su novela, narrada en primera persona por un erudito que es en verdad un alter ego del autor, Gide evoca la figura del príncipe ostrogodo Atalarico: “Imaginaba yo a aquel niño de quince años, sordamente excitado por los godos, rebelándose contra su madre Amalasunta, respingando contra su educación latina, y rechazando la cultura como un caballo rechaza los arreos que le molestan, y así, prefiriendo la sociedad goda incivilizada a la del demasiado prudente y viejo Casiodoro, gozando algunos años, con rudos favoritos de su misma edad, de una vida violenta, voluptuosa y desenfrenada, para morir a los dieciocho años, completamente corrompido, embriagado de libertinaje”. Aquí está la cultura latina, lo viejo, en violencia con la cultura goda, lo nuevo, violencia que termina no solo con la vida de un joven sino con una dinastía, la de los reyes ostrogodos de Italia. La anécdota histórica se remonta a Procopio de

Cesarea, un testigo de aquella época de cambios, convulsionada como pocas y de la que nacerían las modernas naciones, las lenguas romances, en fin, un mundo nuevo. Procopio no lo podía ver, por supuesto, pero en esa tragedia individual del joven Atalarico —tironeado por la educación latina de su maestro y por la tradición bárbara de su pueblo, muerto a la edad en que mueren los amados por los dioses, según Menandro,— Procopio nos condensa toda la caída del Imperio Romano de Occidente, invasiones bárbaras incluidas. A través de la muerte de un chico de dieciocho años. Una víctima de esa puja. Así de violento puede resultar el hecho de civilizar.

Barbarizarse, muchas veces, es un acto de supervivencia. Gide lo intuyó. Lo puso en práctica consigo mismo, muy conscientemente, sin renunciar por ello a la literatura; todo lo contrario, haciendo de esta experimentación su material de escritura. Mi maestra, Miss Miller, también lo hizo; ella confiesa repetidamente y casi con orgullo que eligió barbarizarse. Sería el viejo razonamiento de: si no puedes vencerlos, entonces únete a ellos. El tema es tan viejo como las civilizaciones. Hoy como ayer nuestras ciudades están en manos de los bárbaros, como Roma o la Ravena del siglo VI de Atalarico. Lo advirtió con clarividencia profética Walter Benjamin durante la Segunda Guerra y, con mayor inminencia, lo certifica hoy Alessandro Baricco. Los bárbaros están *ad portas* de nuevo. Es tiempo de mutación. Así que esta maestra destituida de sus clases tomará las calles como una desposeída más. Y hará lo que sabe: educar, es decir, matar.

¿Se puede matar con palabras y enseñanzas? ¿Competen en su capacidad destructiva la violencia física y la violencia simbólica? ¿Qué es lo que se mata con las palabras?

No solo las palabras matan: las palabras hieren, que es peor. Esto lo sabemos todos los que alguna vez hemos sufrido por algo cruel que nos dijeron. Se habla de lengua venenosa o viperina, por ejemplo. Y mucho antes de que Lacan estudiara el efecto de las palabras en la psiquis, mucho antes de Freud y de Jung, los griegos escribían maleficios en láminas de bronce, es decir palabras destinadas a matar. En todo caso, el descubrimiento de esta maestra es, como ella misma lo llama “el lanzamiento del vocablo técnico”, como si fuera una lanza o una piedra en una competición olímpica. El bárbaro cae ante el oxímoron, ante un helenismo o un latinazgo. Me gustaba esta imagen, un poco mágica, un poco absurda.

Encontraste en Lucila Gandolfo la actriz ideal para Miss Miller. ¿Qué vínculo personal y profesional los une?

Con Lucila Gandolfo nos conocemos hace muchos años. Nuestra amistad se materializó con la llegada de Francisco, su hijo, con otro amigo personal, Alejandro Granado; me hicieron su padrino. Tiempo atrás yo había dirigido a Lucila en un pequeño espectáculo de canciones de cabaret porteño. Lo hicimos poco, pero fue divertido. Cuando en octubre de 2012 escribí el monólogo de la maestra, Lucila se acercó a mí preguntándome si me interesaba escribirle precisamente un unipersonal. Su idea era algo musical. Yo entonces pensé repentinamente en ella para mi monólogo. Por un lado no me entusiasmaba escribir aquel unipersonal con canciones, por el otro se me ocurrió que esto podía calzarle como un guante. Con su perfecta dicción inglesa, heredada de su madre y abuelos escoceses, Lucila ya tenía un plus sobre cualquier otra actriz. Por el otro, precisamente su entrenamiento musical podía resultar, como de hecho resultó, beneficioso para este personaje lleno de inflexiones y manierismos de aula. Lucila, por su parte, entendió que esta era una oportunidad para mostrarse definitivamente como actriz, más que como cantante. Y es una actriz inteligente.

*¿Cómo nació la imagen, idea, o punto de partida de El diario del Peludo?
¿En qué aspectos te “nutriste” para escribirlo?*

Escribí *El diario del Peludo* en un tiempo récord para mí. Fue en menos de un mes, durante septiembre de 2012. Me aislé en mi casa de las sierras cordobesas y me volví a Buenos Aires con la obra. Fuera de la lectura de los muy documentados tres tomos que le dedicó Guillermo Gassió al último gobierno y a la caída de Yrigoyen, no hice casi investigación previa, excepto por el episodio del tranvía caído al Riachuelo. Tenía pujando en mi interior lo mejor que se puede tener: la metáfora bien porteña de “hacer el verso”, es decir, engañar a alguien con la elegancia de la destreza verbal, que es lo que ocurrió con el supuesto diario apócrifo lleno de buenas noticias que le leían al anciano presidente para esconderle la crisis. Este diario debía ser en verso, como los monólogos de las viejas revistas porteñas.

Es una conocida leyenda, la del diario de Yrigoyen. La escuché por primera vez de boca de mi viejo, de antigua familia radical. Mi bisabuelo Juan Claudio Demaría había sido presidente de la originaria Unión Cívica en la provincia bonaerense, allá por 1893, y un tío de mi padre, Raúl Demaría, presidió la Cámara de Diputados justamente durante la primera presidencia de Yrigoyen. No está claro si aquel diario existió, pero la leyenda tiene

alguna base de realidad; Gassió recoge el rumor acerca de un redactor del diario ultraoficialista *La Época* que se presentaba cada mañana en la Casa Rosada para que le dictaran sus editoriales. De esto y de los hábitos huraños de Yrigoyen, a quien llamaban por ello “Peludo”, como el animal criollo que se esconde en su cueva por timidez, derivaría el mito de ese diario. Y el teatro está hecho de mitos. Así que yo tomé esa metáfora y la encarné en un supuesto Lector de ese diario apócrifo, el Lector del presidente. ¿Cómo sería este sujeto? ¿Un cínico o un embanderado en la Causa? Esto último me resultó más dramático. Y entonces hurgué en su vida personal; sin duda algo andaba mal allí también. Este hombre vivía como su admirado presidente, encerrado, leyendo noticias falsas, y no podía enterarse de que su mujer lo engañaba. No quería ver esto como no quería ver tampoco que el gobierno estaba desgastado. Lógicamente, necesitaba contrastar al patético y encerrado Lector y así introduce la voz de la calle, encarnada en un Canillita, el pibe que le provee los diarios. En teoría, este muchacho debería apoyar un gobierno nacional y popular como el del Peludo. Pero ocurre que en 1930 todavía existían restos del anarquismo traído al país por inmigrantes italianos, catalanes y rusos. Este chico era un hijo de inmigrantes rusos. Lo quise así para que fuera justamente un hueso duro de roer, para que tuviera verba, para que confrontara con el Lector.

El peligro siempre es que este tipo de personajes con ideales (lo son uno y otro) se conviertan en títeres del autor. Creo que escapé de ello mediante dos estrategias. La primera, en cuanto a la estructura: los monólogos en verso de los editoriales del Lector cortan el naturalismo de los diálogos con el Canillita. La segunda, el conflicto íntimo en cada uno pasa a primer plano; la obra no es tanto la epopeya de la caída de Yrigoyen como la modesta tragedia doméstica del cornudo, por un lado, y un dolor de huevos por el otro.

En El diario del Peludo construí una imagen del sistema de fuerzas políticas e ideológicas antes del primer golpe de Estado y del inicio del proceso que genera la Década Infame. ¿Cómo se relacionan en ese sentido la historia y el sistema de personajes de la obra?

Como dije más arriba, los personajes responden en lo ideológico a dos fuerzas antagónicas propias de la época. El populismo de Yrigoyen es la voz del Lector. La del Canillita es la del anarquismo traído por la inmigración de entre fines del XIX y principios del XX, que atentó sin éxito contra la vida del presidente Quintana, por ejemplo. Para la época del segundo gobierno de Yri-

goyen el anarquismo se había domesticado bastante, lo que permite suponer la existencia de este pacífico Canillita, que toca de oído por sus padres rusos.

Cuando uno lee los diarios de la época en sus números cercanos al golpe de septiembre de 1930, sorprende y hasta choca comprobar que la izquierda era una de las más encarnizadas oposiciones del gobierno popular. Se dice incluso que el golpe triunfó gracias al pueblo, porque Uriburu nunca alcanzó a complotar las fuerzas militares suficientes y porque en su avanzada casi suicida hacia la Casa de Gobierno se les fueron sumando masas de obreros, mujeres y niños que hicieron imposible que el ejército leal disparase, como tenía ordenado, cuando pudo hacerlo, a la altura de Puente Pacífico. Esta imagen de los obreros y los niños sonriendo mientras marchan con el ejército explica también a este Canillita. Y es la misma imagen que súbitamente devuelve la lucidez a ese Lector obnubilado que se engañó a sí mismo y que ahora se permite con el muchacho una ironía que se adelanta a la historia: los milicos se van a volver a los cuarteles, cómo no, cuando el pueblo los invite gentilmente a retirarse.

¿Cómo funciona ese sistema de representación en tanto metáfora del presente en el estreno, en 2013?

La relación con el presente tiene que darse porque la obra está escrita en el presente y porque es indudablemente una obra política. Los puntos obvios son que en ambos casos se trata de una segunda presidencia, que los dos gobiernos se inscribieron como nacionales y populares, que tanto uno como otro se caracterizaron por una relación conflictiva con la prensa. La caída del tranvía en el Riachuelo, con sus cincuenta y seis muertos, hace un eco un tanto macabro con el desastre de trenes de Once, en febrero de 2012. Escribí bajo el impacto que me causó este hecho. Mi temor mayor al estrenar el espectáculo era cómo recibiría el público estos paralelos. No me interesaba caer en banderías, porque para eso hubiera escrito otro tipo de obra, es decir un panfleto. No era esa mi intención. Quería reflexionar más bien sobre el autoengaño, que es un tema muy humano y muy universal. Si el Lector queda expuesto como un versero en sus monólogos, digamos como un manipulador simpático, también es quien al final, con el golpe consumado, advierte que detrás de los militares hay una voluntad de revertir el proceso iniciado con la Ley Sáenz Peña, en 1912, que llevó al pueblo a ejercer su voto con plenitud. No es que esto lo redima de sus pecados, pero al menos lo muestra como una persona comprometida de verdad con su causa. El Canillita, con toda sus justas denuncias traídas de la calle, también se contrapesa al final, un poco tomando la voz de la clase media que

se dice nació justamente bajo la primera presidencia de Yrigoyen, cuando en medio del caos reclama modestamente un salario y la posibilidad de trabajar tranquilo. Todos salen perdiendo. Volviendo a mis temores sobre la reacción del público, debo decir que rápidamente se me transformaron en risa, porque buena parte de la gente me metió arbitrariamente en una u otra canasta. La necesidad de mapear el territorio ideológico, que le dicen. Lo que quiere decir que superé la prueba del panfleto.

En esta obra regresa tu tendencia a titular con nombres de animales. ¿Por qué esa constante en tu teatro y cómo se relaciona, por ejemplo, con la comedia clásica?

No solo se cuelan animales en mis títulos, sino que en algunos casos escribí sobre ellos. Tengo una obra no estrenada —un disparate— que se llama *El extraño caso de la mujer caniche*, en el cual una “señora bien” se vuelve perra, y no en un sentido metafórico. También está aquella obra escrita posteriormente con Alfredo Arias y Marie Darrieusecq sobre la novela de esta última, *Truismes*, estrenada en París y luego en Madrid, sobre otra mujer que se metamorfosea en cerdo. A mí me gusta ligar este gusto a los griegos y a la comedia clásica. Por supuesto, el Aristófanes de *Los pájaros*, *Las avispas* y *Las ranas*, pero también otros comediógrafos perdidos o conservados fragmentariamente como Arquipo y *Los peces* o Ferécates y sus fascinantes *Hombres hormiga*.

Parece que la intención detrás de esta manía no era la de antropomorfizar a los animales o viceversa, como en la fábula moral, sino aprender de la naturaleza. Otra vez el tema de la civilización y la barbarie como valores mutuamente influyentes y positivos. De los animales puede aprenderse mucho, parecen decir los griegos. Yo vengo reuniendo material para una comedia “a la griega” que se titularía *Las hienas*, y en la que el coro estaría formado por “wachiturros” que se han vuelto como ellas y que hoy custodian la frontera con el inframundo. Se trata de un descenso como el de Orfeo, pero en clave obviamente política. Es una reconstrucción–reescritura de una comedia perdida de Eupolis, *Demoi*. Algún día.

En El diario del Peludo vos también dirigís. ¿Cómo se vincularon en este caso dramaturgia y dirección? ¿Implicó reescritura de la pieza, ajustes, nueva orientación?

Como acostumbro hacer cuando dirijo, llegué al primer día de ensayos con un texto terminado, pero no definitivo. Me gusta y me parece inteligente

tomar de lo que los actores proponen. Contaba en este caso con dos personalidades muy disímiles, incluso por un obvio tema de edad y de experiencia: Fito Yanelli y Victorio D'Alessandro. No pueden ser más distintos, aunque congeniaron estupendamente. Lo maravilloso para un autor que dirige es ese proceso en el cual los personajes encarnan (si tiene suerte) en los actores, y entonces uno ve lo que está de más, lo que los cuerpos en el espacio pueden decir, lo superfluo. Alivié el texto sobre todo de retórica, un poco inevitable en una obra como esta. Cortar siempre es mejor que agregar. Me gusta mucho cortar texto durante los ensayos, y en este caso corté nada menos que diez páginas. Los últimos cortes los hice una semana antes de estrenar. Siempre conté con la buena disposición de los dos, lo que me lleva a ratificar mi pretensión de trabajar siempre con gente amiga o al menos que conozca. Es una forma de protegerme. No soy un director, siempre lo aclaro con sincero pudor. Soy autor que puede dirigir. Entonces necesito gente que colabore y con la que congenie. Y con la que pueda ir a comer después, como con Fito y Vico, un cordero a El Cañón de Avellaneda.

¿Cómo surgió, cómo fue el proceso de escritura de Tarascones? ¿Por qué en verso?

En mis desordenadas lecturas me crucé con un poema de un autor italiano del siglo XVIII, Parini. Más bien con un pasaje de su obra, conocido como “La vergine cuccia”, es decir *La Cuzquita Virgen*. Ya el título promete. Se trata de una visita a una casa aristocrática donde un joven se enorgullece de ser vegetariano y la señora de la casa de haber despedido a un criado por patear a su perrita. El criado y toda su familia mueren de hambre en la calle, pero la perra ofendida es vengada. Esto del amor por los animales por encima del amor a los hombres abre muchas perspectivas. Por un lado, está aquella frase popular de “más conozco a los hombres, más quiero a mi perro”, con la que todos podemos adherir. Pero deshumanizar al personal de servicio, volverlo menos que un animal, es una brutalidad muy extendida también. Las señoras que consienten a sus caniches como a bebés y maltratan al chofer o a la mucama eran mi tema. Decidí contarlos en verso. Versos medidos, perfectamente rimados, en formas clásicas como las del soneto, el romance, la redondilla, el ovillejo. Es decir, una forma propia del Siglo de Oro para una trama de living, con personajes que dicen palabras como “Campari”, “plan social”, “zombi”, “Punta del Este”. De nuevo la violencia del lenguaje y el cruce.

¿Qué te pareció la puesta del director Ciro Zorzoli y el trabajo deslumbrante del elenco: Paola Barrientos, Alejandra Flechner, Eugenia Guerty y Susana Pampín?

Todo empezó con Alejandra Flechner, una animal de actriz, justamente. Teníamos el deseo de hacer algo juntos. Un día en un bar le leí algo de lo que estaba trabajando. Le gustó. Ya terminada la obra, Alejandra la acercó al Cervantes. La leyeron y también a ellos les gustó. Conclusión, que le ofrecimos por consenso la dirección a Ciro Zorzoli. Ciro es un tipo muy musical además de un estupendo director de actores, y eso resultó ideal al verso. Hizo un trabajo preciosista con el texto y me señaló un par de cuestiones que ocurrían en el final de la versión original que resultaron en mi reescritura de una parte de la obra. Le reconozco esta lucidez. Así es el teatro, y el dramaturgo que no lo entienda que se vaya a escribir cuentos o novelas.

Las actrices que completaron el cuarteto de señoras —Paola Barrientos, Eugenia Guerty y Susana Pampín— fueron fundamentales para el éxito del espectáculo. Manejan la comedia como ya pocas de su generación lo hacen. Quizá no lo sepan, pero son herederas naturales de una tradición genial de capocómicas nacionales que se remonta a la legendaria Orfilia Rico, a principios de siglo XX, pasando por Felisa Mary, Leonor Rinaldi o Beatriz Bonnet.

El punto de partida de esta reunión de mujeres marca la inscripción de tópicos de la historia y la sociabilidad de diversos momentos de la vida nacional.

Si no recuerdo mal, la canasta fue un juego inventado en el Río de la Plata. Es muy nuestro entonces, pero fue adoptado por la alta sociedad europea en los años 40. Me parece haber oído la palabra en alguna sofisticada canción de Cole Porter o de Noel Coward. Las señoras porteñas todavía se reúnen a jugarla. Y a charlar y hacerse confidencias. La noche de mujeres que se depreden en medio de un living se volvió un género teatral en sí mismo a partir del éxito de la obra española *Brujas*, que se puso en Buenos Aires en los años 80. Siguieron imitaciones más o menos convencionales hasta el día de hoy. Entonces me propuse tomar este modelo. El hecho de que todo girara en torno a un caniche asesinado y la forma fuera el verso, me protegieron de caer en la simple fórmula e ir un poco más allá.

Es maravillosa la introducción de la máscara. ¿Inclusión de lo sobrenatural desenmascarador o acaso estas mujeres aprovechan esa instancia para decirse lo que no se pueden decir directamente?

Las máscaras son teatro, ya se sabe. Pero también son carnaval. Y en el carnaval vale todo. Un antecedente de esta fiesta pagana eran las Saturnales de los romanos, donde los esclavos tomaban el lugar de los amos y viceversa. Esto es lo que pasa en el living de casa de la obra. Solo que estas señoras, que no quieren a nadie y están un poco locas, entran por momentos en genuina posesión. Hablan lenguas, se contorsionan. Quién sabe si las máscaras, incluso en el teatro, no son portales de entrada para ciertos espíritus, digamos teatrales, rituales, incontrolables.

¿Cómo se relacionan Tarascones y, en general, estas obras que analizamos con la producción de sentido político y una mirada crítica sobre la sociedad argentina?

La Sociedad de Beneficencia, con todo lo bueno que tienen sus honorables propósitos, fue en nuestro país, como lo es en otros, un pretexto para brillar socialmente, para crear jerarquías y tiranizar. Hemos conocido por las crónicas policiales los nombres de ciertas señoras involucradas en crímenes cometidos en una sociedad de protección animal.

*Instituto de Artes del Espectáculo
Universidad de Buenos Aires*

Notas

- ¹ Mayúsculas en el texto original de Demaría.
- ² Demaría se refiere al Aeropuerto Internacional de la Argentina.
- ³ Finalmente, bajo este nombre, Demaría escribió una pieza teatral.