

Entrevista a Sergio Blanco:

“La autoficción y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible”.

Marcelo Eduardo Soto Opazo
Universidad Nacional de las Artes
Argentina

Sergio Blanco (1971), dramaturgo y director franco-uruguayo, realizó estudios en filología clásica y dirección teatral en la Comédie Française. Desde 2008 integra la dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas COMPLIT. En el último tiempo, su obra ha sido montada, publicada y premiada en distintos países. En marzo de este año, su obra Tebas Land ha sido publicada en Argentina por ediciones DocumentA/Escénicas. Actualmente se encuentra preparando los montajes de sus últimos dos textos, El bramido de Düsseldorf y Cuando pases sobre mi tumba, que serán estrenados en el 2017 en Montevideo, Uruguay.

En septiembre de 2016, Sergio Blanco (Montevideo, 1971), dramaturgo y director teatral franco-uruguayo, realizó en la ciudad de Buenos Aires el seminario intensivo “La autoficción: decirse en escena”, en Espacio Cultural Roseti. El taller tuvo como objeto de estudio la autoficción escénica y sus diversas formas de ejecución. Finalizado el encuentro, nos juntamos con Sergio Blanco a la entrada de un teatro en el barrio de Boedo. La entrevista se desarrolló en un café vacío, sin público. Nos sentamos frente a frente, dejando cada uno su celular sobre la mesa, verificando el tiempo disponible, como jugadores de ajedrez que ajustan sus relojes antes de dar inicio a la partida.

Marcelo Soto: Comencemos hablando sobre lo que acabas de realizar en Buenos Aires, el “Seminario de autoficción: decirse en escena”. ¿Cuál es la experiencia o retroalimentación que te produce el realizar los seminarios en relación a tu

quehacer artístico? Y ¿por qué comenzar a definir tu trabajo como “Autoficción”?

Sergio Blanco: Mis trabajos pedagógicos, de talleres, seminarios o en las universidades, todos son un espacio de reflexión, un espacio de pensamiento, de búsqueda muy fragmental que nutre y alimenta mucho mi trabajo de creación. Es una constante retroalimentación, desde espacios más experimentales o más prácticos, como la realización de espectáculos, performances, etc. Todo el trabajo de escritura se alimenta mucho del pensamiento que se está gestando en estos espacios. El uno para mí no funciona sin el otro. No hay nada que clarifique más a uno que tener que explicar algo. Tener que explicarlo y transmitirlo ayuda a entender y comprenderlo. Quizás en los talleres de ficción que vengo realizando hace un tiempo en distintos lugares donde me llaman, es algo que me permite investigar, reafirmar, ver otros casos, ver otros ejemplos, otros vividos, ver cómo estos temas repercuten en otros y, sin embargo, van reinventando muchísimo mi trabajo. Además, de pronto el trabajo de escritura es muy solitario y, en los momentos de talleres y seminarios, es donde uno puede encontrar a los demás, donde uno puede compartir lo que está haciendo. Barthes, en sus conferencias decía, “voy a soñar en voz alta mi investigación”. De alguna manera el principio mío en los talleres es lo mismo: con un grupo de personas que voy dirigiendo, ellos van soñando juntos estos materiales que me dictan y con los cuales voy a ir creando. Es un trabajo realmente de retroalimentación.

MS: En esta retroalimentación y deambular constante, transitas también por los idiomas: manejas la lengua española y la francesa. Escribes *Kassandra* (2008) en inglés. ¿Cuál es tu visión desde la mezcla idiomática? ¿Qué importancia das a la mixtura de lenguajes para el modo de crear y pensar?

SB: El lenguaje para mí es clave. Es clave en esa búsqueda que tengo de la singularidad. La autoficción busca apoyarse en la singularidad de cada persona. Estoy convencido de que la singularidad de cada individuo pasa por el lenguaje y por encontrar esos lenguajes que podemos tener. Todo emprendimiento autoficcional, desde el momento que propone viajar hacia el pasado –trabajar con la memoria, trabajar con un vivido–, en el momento que propone un viaje retrospectivo e introspectivo, está viajando hacia el lenguaje. La

autoficción es viajar hacia el lenguaje. Más en mi caso: una lengua materna que es el español y otra lengua que yo llamo paterna, como es el francés. Sin lugar a dudas me están habitando las dos. En mis seminarios, que los doy en español, sé que muchas cosas las pienso en francés. Cuando estoy en el registro de español estoy pensando en español, y a eso se suma que quizás estoy muy influenciado por toda la escuela del pensamiento francés, desde Montaigne hasta Badiou, con los que hemos estado trabajando en el seminario.

La autoficción es algo muy del pensamiento francés. Esa necesidad de tomarse uno mismo como material de trabajo, de investigación. Así que sí, está el tema de la lengua y siempre me interesó, por mi propio itinerario personal. Nací en un lugar donde la lengua es el español, me formé en español, mi lengua de los afectos y de los principios fue el español, pero luego me fui a vivir a Francia y es la lengua más de la formación académica, de la construcción de un pensamiento más sólido. Es la lengua de la juventud, de la adultez, entonces son dos lenguajes que están ahí. Estoy atravesado por el tema de las lenguas que se refleja de alguna manera en *Kassandra*. *Kassandra* es un personaje que finalmente no habla ninguna lengua, está escrita en inglés muy precario, muy macarrónico. De alguna manera es un personaje que usa palabras pero no tiene lenguaje. Pienso que el ser bilingüe en algún lugar también es no tener lengua.

MS: A propósito del bilingüe, entramos al plano de la lengua, del lenguaje y de la construcción de ser, desde el mundo que habita a través del lenguaje y la lengua, ¿cómo se juega eso con las fronteras? Y digo eso por algo que está muy presente en tu obra, el tema de “lo fronterizo”, “el extranjero”, desde la misma *Kassandra*, pasando por *Barbarie*, hasta llegar a las obras más recientes como *Tebas Land* (2012), *Ostia* (2013) y *La ira de Narciso* (2014). En todas hay algo que siempre se rompe...

SB: En *Barbarie* también es una obra donde hay una ruptura radical y extrema del lenguaje y de los personajes. Como ese cuadro de Caspar David Friedrich que se cita todo el tiempo en la obra [En *Barbarie* los noventa y nueve cuadros de la pieza transcurren en medio de la banquisa del Océano Glacial Ártico, lugar representado en el cuadro ‘El mar de hielo o El naufragio de la Esperanza’ de Caspar David Friedrich], que

es una especie de banquisa rota, quebrada. *Barbarbie* es un viaje a la pérdida de lenguaje, a la fractura total del lenguaje. De hecho, los personajes terminan sin lenguaje, terminan gruñendo como bestias. A mí la frontera es un tema que siempre me fascina y lo que es esa zona de lo liminal, lo que separa y de alguna manera también une. La frontera es un lugar que separa y que al mismo tiempo une dos cosas. Entonces la autoficción de por sí toca dos temas fronterizos. Uno es el tema del vínculo entre la realidad y la ficción. Auto es “yo”, ficción es lo falso, es decir el cruce de elementos vividos con elementos ficcionales. De alguna manera la autoficción mezcla lo verdadero y lo falso. Está en la frontera, como dos cosas que están muy próximas que no son tan ajenas la una de la otra. Por otro lado, el gran tema de la autoficción es el vínculo entre el yo y el otro. Estoy hablando de mí, en esta búsqueda humanista y casi universal de hablar de mí, hablé de ti. Eso que dice John Donne, “¿por quién doblan las campanas? Doblan por ti”, o eso que dice Walt Whitman, “cada uno de mis átomos es tan mío como tuyo, todo lo que diga de mí también lo estoy diciendo de ti”. Es decir que en la autoficción está lo que Rimbaud dice: “Je est un autre” (yo es otro), esa frontera entre el yo y el otro. Estoy hablando de mí, estoy hablando de mi historia, pero también estoy hablando de todos ustedes. Estoy universalizando. Entonces la autoficción es esencialmente un tema de fronteras, ya sea por lo verdadero y lo falso, ya sea por el yo o el otro. Y a mí me fascina la frontera, quizás también responde a un itinerario personal de estar marcado por una frontera –en mi caso el océano atlántico-, es una frontera bastante ancha, pero está marcada por dos países, por dos culturas, por dos continentes, entre dos modos de pensar, entre dos historias, entre dos lenguas (la paterna y la materna), así que la frontera siempre es algo que me interesó mucho, porque me marca en mi propia vida personal.

MS: Y la frontera en cuanto a territorio, ¿hasta qué punto en tu formación y en tu hacer juegan esas fronteras? ¿Cuáles son las fronteras entre las disciplinas?

SB: Es que lo interesante de las fronteras es eso mismo, de que delimita pero también une, y de que toda frontera puede ser atravesada, porque puede haber un pasaje de uno al otro. Más permeable o menos permeable, pero si hay una frontera es porque hay la posibilidad de pasar de una cosa a la otra. A mí me interesa mucho jugar con la

relatividad de la frontera y lo relativo que pueden ser, por ejemplo, las fronteras entre la ingeniería y las poéticas teatrales, las fronteras que puede haber entre la performance, la danza y el teatro, que a veces tendemos a hacerlos como tres géneros distintos... Sin lugar a duda cada una tiene su especificidad, pero también cada una es muy relativo. Me gusta que esté la frontera y jugar con aquel desplazamiento de cuerpos, que se puede pasar de una frontera a la otra. Si está separado por algo, lo puedo atravesar. Por eso defiendo la existencia de la frontera como una forma de contención, de reconocimiento, de que no todo es igual, pero sí que se puede pasar de lo uno a lo otro y buscar los nexos y los canales. Cuando uno ve todos los sistemas fronterizos y los que son en este momento el Mediterráneo como una frontera entre África del norte y Europa del sur, siempre es interesante ver de qué manera las personas trataron de pasar, de buscar canales, de buscar sistemas de poder atravesar esas fronteras. A mí me interesa mucho eso en el plano del conocimiento, de las ideas y de las experiencias. De cómo trabajar con un departamento de ingeniería de Japón y vincularlo con un departamento de Dramaturgia de París o de Madrid. Me parece muy interesante vencer esas fronteras.

MS: ¿Qué sensibilidades se juegan en ese paso de fronteras? ¿Cómo se juega en ti ese traspaso sensible, sensitivo entre las fronteras?

SB: Creo que es muy interesante. Siento que uno se encuentra más en lo que no es que en lo que es. Soy más partidario del viaje que de la casa, de las puntas de fuga, de salir, de ir a buscar. El pasar fronteras, el irse, es una forma de encontrarse. No creo que sea muy sano el reivindicar la identidad propia, la tierra, las raíces... Esa idea de las raíces la detesto, es algo que llega a la inmovilidad más total. Justamente el ser humano es una experiencia mucho más rica que el vegetal, no tenemos raíces. No adhiero para nada con la idea de nuestras raíces folclóricas, nuestras raíces culturales, me parece que no es ahí donde está el ser. El ser está en el desplazamiento, en la búsqueda, en el viaje, en el irse; siempre con ganas de querer volver y regresar. Otra frontera que hay en mi vida es tener el impulso de Moisés, de ir a buscar una tierra prometida, del éxodo, del exilio, del irme, está en mí ese judío errante que convive también con el marino griego que quiere volver a Ithaca, que es el Ulises por volver a su tierra. Es muy interesante ese doble impulso, esa frontera y yo estoy ahí, entre el judío errante y el marinero griego..., los

dos sistemas son muy interesantes. Me gusta mucho viajar, el irme, el irse. Creo que uno no se encuentra en donde está, siempre se encuentra en otro lugar distinto. Cuando se está en otro lugar, en otra lengua, en otra cultura, es ahí donde me parece que uno puede empezar a encontrarse.

MS: En el cruce de la ficción y la realidad se pueden generar malos entendidos al no respetar los “hechos reales” ¿Hasta qué punto podemos ficcionalizar la realidad?

SB: Sí... Yo creo que no hay moral en el arte. El arte es un espacio donde todo tiene que estar permitido, en donde todo puede ser dicho. No puede haber una moral. No soporto los ayatolas del arte, los que piensan que el arte tiene que responder a los cánones de moral o que el arte tiene un fin político, partidario, social. No creo para nada en eso, me parece que son discursos absolutamente hipócritas, engañosas de la pequeña burguesía del siglo xx para culpabilizar. Si uno quiere cambiar el mundo, es por otros lados. Para cambiar el mundo sí se necesita mucha moral y mucha ética. El campo de la creación es justamente un mundo amoral, más en el teatro que somos descendientes de Dionisio, del exceso, de la provocación. De mostrar a la ciudad lo que no quiere ver. Como decía Artaud, “somos la peste”, traemos la enfermedad a la ciudad. Traemos el germen, la patología. Traemos lo que va a hacer que salga lo peor quizás de las personas. No creo que el arte nos haga necesariamente mejores personas. El arte puede conectarnos con lo peor de nosotros mismos. Cuando uno lee una página de Dostoievski, cuando uno lee un poema de Lautréamont, cuando ves una película de Tarantino, o cuando uno ve un texto de Sófocles, no necesariamente conecta con lo mejor que tenemos como condición humana. Y yo defiendiendo mucho esa noción, entonces no creo que haya una moral en el arte, creo que todo debe estar permitido, y es ese discurso el que provoca. El arte no es un espacio de moral. La moral es una necesidad que encontró el ser humano de sujetar –muy necesaria y muy importante– al ser humano en pactos sociales, civilizados. El arte es justamente lo que deja el ser humano como un espacio para que esos pactos sociales estallen, se instala la barbarie, la no civilización... El arte es el mundo del caos. No es el mundo de la belleza, de la perfección; es el

mundo de Troya... A veces mis creaciones, mis textos, pueden generar como una cierta irritación, pero no creo que tenga que haber una moral en el arte.

MS: En los últimos años, el trabajo autobiográfico, así como también el trabajo sobre la memoria, ha estado muy presente en el quehacer artístico en los países latinoamericanos, como un modo de recomponer lo dejado por las dictaduras militares. Para ellos, la búsqueda en el pasado es un modo de reconstruir, poder sanar la distancia entre los cuerpos de los desaparecidos y sus familiares. ¿Hasta qué punto crees que el teatro opera como un modo de reconstruir la memoria?

SB: Sí... Hay mucho trabajo por hacer en todo ese territorio. Esencialmente político, social, antropológico, legal. América Latina tiene una deuda muy grande, hemos sido atravesados por atrocidades como sociedad y las hemos banalizado. Estamos en régimen impune, en Uruguay, donde no tenemos una ley como ha habido en otros países. Hay un atraso muy grande...; arrastramos el horror y la figura del desaparecido, que es una de las cosas más traumáticas para una sociedad. Pero yo no creo que el teatro esté para trabajar la memoria, para reconstruir la memoria, sino que el teatro está para cultivar el olvido... La autoficción trabaja con la noción de que el pasado desaparece de alguna manera. Que el pasado está tan abierto como el futuro. Es tan incógnito como el futuro. Entonces uno puede crear a su antojo y puede construir el pasado que quiera. Entonces la figura del desaparecido políticamente es una figura aberrante, pero artísticamente, que de nuestro pasado desaparezcan cosas, es una figura muy rica. Si desapareció algo es porque hay un vacío que me está llamando a que yo empiece a crear. Es lo que decía Rousseau, “en mis pasados hay lagunas que me obligan a relatos confusos”. Es lo que decía Standhal, “es como un fresco donde hay pedazos de pintura que no está y aparece el ladrillo”. Ahí donde está el ladrillo, ahí donde está la laguna, ahí donde está el desaparecido empieza uno a trabajar. Esto en el campo artístico poético. En el campo de lo real, por supuesto que son situaciones aberrantes y que estamos muy atrasados como sociedad.

MS: Entonces, ¿hasta qué punto la ficción, por ende el trabajo artístico, parte del contexto real? ¿Hasta qué punto se pone en juego el peso de la realidad? En una

sociedad cada vez más narcisista, ¿hay límites al momento de jugar con el interés de las personas en saber si la historia se basa en hechos reales? *Ostia* (2013), es una obra leída por dos hermanos que leen una obra de dos hermanos y en un punto el dato real se mezcla en el registro de lo ficcional...

SB: Yo creo que es fascinante todo eso, porque genera la confusión de la frontera de qué es verdad y qué es mentira. Harold Pinter dice que las dos cosas pueden convivir. Que lo falso y lo verdadero pueden formar parte de una misma cosa. Toda la narrativa de Murakami habla de eso, de esos mundos imposibles que están paralelos a los mundos posibles. Toda la teoría del caos, desde el punto de vista matemático, de la ingeniería, también. Yo creo que es fascinante esto de cuestionar permanentemente qué es verdad y qué es mentira. Está en el ADN del germen de la creación, que es en un mundo real, concreto, elaborar mentiras. Quizás lo que hace la autoficción es no desechar lo real, sino evidencia de que estoy trabajando con lo real, pero desprenderlo de lo real, que ahí es donde se diferencia de la autobiografía. En la autobiografía, como dice Philippe Lejeune, hay un pacto de verdad que se establece y que hay que respetar. En la autoficción no: hay un pacto de mentira. Voy a contarte mi verdad pero mintiéndote. Ese mecanismo es muy interesante: te voy a decir la verdad pero mintiéndote. O “mi mentira es verdadera”. O este que soy yo no soy yo. Esto es muy interesante porque genera un mecanismo erótico: es o no es. Es el mecanismo que podemos tener cuando estamos ante un estriptís: se saca la prenda, se pone la prenda, y eso genera un cierto erotismo, una cierta sensualidad porque estamos en ese movimiento: es o no es. Y yo creo que eso, la primera persona que empezó a reflexionar en la cultura occidental sobre todo eso, es todo el pensamiento socrático y aristotélico, tanto en la física como en El Banquete. Aristóteles va a reflexionar sobre la frontera de lo verdadero y lo falso, hasta donde es verdadero y dónde es falso. La autoficción es un terreno muy rico para todo eso, elabora poéticas a partir de un pacto de mentira, un pacto de ficción, pero donde la verdad tiene que estar. Hay que contar una verdad, pero contarla de forma mentirosa... pero mintiéndola. Es muy interesante... Por eso la figura del travesti o de la travesti aparecen en *Kassandra*, que es mi primer texto ficcional. Porque el travesti de alguna manera interviene sobre su cuerpo transformándolo, poetizándolo, haciéndolo que sea otra cosa; me parece que esa es la riqueza de la autoficción.

MS: Ya que traes a escena al travesti, que es una figura muy presente en el barroco y neobarroco latinoamericano, conceptos que han sido ocupados para identificar ciertos modos de escritura, ¿Por qué identificar tu escritura a un concepto como la autoficción? ¿Hasta qué punto te instalas desde un concepto para apreciar el mundo? ¿Implica una impostura política a la contemporaneidad?

SB: Creo que es una posición política el autoficcional, porque la autoficción es partir y trabajar en base a uno. Eso que decía Goddard, “hay que tener la suficiente humildad para hablar de uno antes que hablar de los demás”. Es una forma de intervenir el cuerpo de uno. Uno es el material de trabajo en cuerpo lingüístico, en cuerpo social, en cuerpo físico, en cuerpo sexual, en cuerpo mental de una persona. No hay nada más político que un cuerpo. Y es una actividad política porque es buscar la singularidad en un mundo que nos está desubjetivando. En un mundo en que la década de la posmodernidad comenzó muy interesante, en esa cultura del sí mismo que hablaba Foucault, o el proceso de subjetivación del cual habla Lipovetsky, de alguna manera todo ese impulso ha caído en las garras de consumo atroz, que no hace más que pervertirlo. Y ese Narciso maravilloso de los setenta, que empezaba a buscar el sí mismo, termina mirándose en aguas estancadas y putrefactas. De alguna manera, la autoficción y el ficcionarse a sí mismo y el poner el cuerpo de uno en el centro del discurso poético es una forma de reivindicar esa singularidad que nos hace una persona indivisible. Yo soy yo y soy este conjunto de cosas. Entonces, de alguna forma, es reivindicar la subjetivación de la persona, luego de un siglo xx que fue atroz, que se cierra con el sistema estalinista o el sistema fascista o nazi o ultraliberal, son formas de acortar al individuo, de aniquilar a las masas, a las revoluciones proletarias... todo es terrible. El ser humano, si bien vive en una sociedad y en un colectivo, es antes que nada un individuo, una singularidad que hay que defender a ultranza. Según el precepto cristiano hay que ver al prójimo como a uno mismo... Bueno, para ver al prójimo como uno mismo, tengo que saber quién es ese uno mismo, y quererlo, para poder ver al prójimo. Entonces es un movimiento de Narciso en el sentido más noble, desde el costado más positivo. Para mí, hoy en día, se trata de una posición política. La singularidad como una forma de enfrentar la desubjetivación en que las personas somos transformadas en objetos.

MS: Señalas a la lengua francesa como una lengua paterna, marcando la influencia de una línea de pensamiento desde Montaigne hasta los actuales pensadores, ¿Qué otros referentes tienes? ¿Es posible rastrear el germen de la autoficción en autores de otras regiones? En tus seminarios, haces referencias a Santa Teresa de Jesús o Copi, dos autores que se utilizaron como referentes en sus escrituras. ¿Cuáles son los límites aglutinantes de un concepto como autoficción?

SB: Los dos ejemplos que pusiste son clarísimos, tanto Copi como Santa Teresa, de impulsos autoficcionales. Copi, sin que le llamaran autoficción, de alguna manera... A ver, todo artista trabaja a partir de sí, como decía Bergman, “yo siempre creo con mis vísceras”. Todo artista parte de una experiencia personal, un dolor profundo, una felicidad suprema. El tema de autoficción es la especificidad o matices más técnicos, es que tiene que resolver con ciertos criterios... cómo designarse uno mismo con el nombre, dar datos precisos, anclar en fechas... En términos de creación y de poética, no hay tampoco receta científica. No podemos decir dos y dos son cuatro; lo interesante es que en nuestro mundo dos y dos son seis. Pero sí, la autoficción requiere una cierta concientización del procedimiento de contarse a sí mismo. Y si bien es algo muy europeo, del pensamiento occidental, es algo que se puede llevar de la narrativa a otras ramas. Yo, por ejemplo, he tomado la decisión de traerlo al teatro, cosa que casi nadie ha hecho desde un punto de vista de concientizarlo. Pero Tennessee Williams escribía sus obras, creo que él mismo decía que era el Tom de *Zoológico de cristal*. Todo artista de alguna manera, de pronto no técnicamente concibe la autoficción, pero de alguna manera se ficcionaliza. Del mismo modo que todos los días practicamos mecanismos de ficcionalización porque al momento que me estoy recordando me estoy rememorando, estoy intentado, estoy mezclando, estoy cambiando de fechas. Si yo te pregunto, ¿qué hiciste ayer de tarde? La misma respuesta en palabras va a empezar a ficcionalizar tu relato. La autoficción es algo mucho más expandido y mucho más corriente de lo que pensamos.

MS: A propósito de qué hiciste ayer por la tarde, ¿cómo se empieza a abordar el trabajo con tu equipo? ¿En qué momento el trabajo de autoficción es individual y

luego es compartido con el equipo creativo? ¿Ellos también son partícipes de la autoficción?

SB: Empieza individual ese primer germen, ese primer núcleo poético que me dan ganas de empezar a copiar, de hacer bocetos, dibujar. De empezar a pensar en una idea, dejar que me habite. Yo no escribo inmediatamente, sí tomo muchas notas. Dejo que me habite hasta que de pronto decido empezar a escribir, a ordenar. Y cuando ya siento que ese material tengo ganas de mostrarlo, convoco a mi equipo que siempre es el mismo. El mismo iluminador, el mismo escenógrafo, el mismo vestuarista, un grupo de artistas, un ingeniero de sonido, Tato Castro, con quien trabajo mucho mis espectáculos. Y ahí se da un trabajo absolutamente de equipo. Empiezo de alguna manera a ensanchar mi historia, empiezo a ver cómo otros van interviniendo y después continuamos en buscar actores, en un verdadero trabajo de equipo. Si bien hay un trabajo muy solitario, más dramático, de escritura, de pre-producción, una vez que empiezo con el equipo ahí ya es un trabajo de todos, pero ya no como dramaturgo sino como director, ya que lo que hago es coordinar y gestionar un poco el equipo, el discurso, lo que queremos decir. Siempre hablamos todos. En el teatro hablamos todos, habla todo el equipo y para mí es muy importante qué quiere decir el vestuarista... Es un trabajo absolutamente colectivo, es una especie de anarquía donde nadie prima sobre nadie. Siempre, por una cuestión de roles, soy el director y digo “empezamos a ensayar y ahora estrenamos”, pero es una posición múltiple y colectiva.

MS: Ayer hablábamos de la cantidad de yoes que hay en uno. En tu caso, esos yoes también son roles: director, dramaturgo, académico, performance, actor. ¿Cómo se entretajan estos roles?

SB: Sí, es exactamente eso. Es un entramado, un entretajido. Un poco se vincula con la primera pregunta que me hacías, sobre cómo convive en mí la creación y la pedagogía. Es realmente un lugar de fronteras entre todo eso, pero cada vez se entrecruza más. Un seminario inspira ideas que llevaré a mis textos, mis textos me inspiran para decir que esto puede ser una clase. Hay momentos en que todos esos yoes, el académico, el artístico, se van mezclando en uno solo y el que lo termina haciendo a uno. Lo que yo llamo la hibridación del discurso. De estar en la academia y tener un discurso mesurado,

equilibrado, porque en la academia uno piensa el mundo, por lo cual aplicar pensamientos lógicos, deductivos, para demostrar verdades. Para el mundo del arte es todo lo opuesto, un pensamiento caótico, desordenado... uno no piensa el mundo, sino lo está creando. Uno produce sentido, uno es exagerado, hiperbólico, amanerado, caprichoso. Son mundos opuestos... lo interesante es cómo uno de esos a veces estoy en una sala de ensayo con mi equipo hasta las dos de la mañana, y al otro día en la academia, en un congreso, dando un seminario internacional. La idea es cómo esos se fusionan y terminan siendo una hibridación donde se contagia lo uno con lo otro. Me gusta mucho el contagio –de vuelta vamos a la frontera-, para que haya contagio debe haber dos cuerpos, debe haber una frontera que limita un cuerpo del otro, que es la piel. Entonces, me gusta contagiar al dramaturgo con el director, con el académico, con el comunicador. Me parece que es muy rico ese entretejido. Y como tú mismo lo dijiste en la preguntas que hacías al principio, se retroalimentan. Son zonas que se van alimentando entre sí.

MS: En esa retroalimentación, también está la referencia a buscar puntos de fuga en otras áreas. ¿Te es atractivo trabajar en otras áreas o lenguajes? ¿Te interesaría incursionar en el cine?

SB: Sí, si bien mi trabajo es en el teatro, en la escena, aunque también trabajo en intervenciones urbanas o en performance, trabajo siempre en plataformas conviviales. Citando al maestro Dubatti, me interesa mucho ese principio del convivio, eso de los espacios que se encuentran aquí y ahora, sin necesariamente intermediación tecnológica y a escala humana. Esa es mi zona. Puede haber fugaz... como trabajar a veces con equipo de arquitectos, ir a buscar en la ingeniería y trabajar con oftalmólogos, pero todo se viene para traer aire a ese discurso. El mundo del cine no, es un mundo que no me interesa en lo más mínimo. Me han propuesto hacer películas, hacer guiones, pero me es un mundo muy ajeno y que no me interesa (el documental un poco más). O como me ha pasado, escribir guiones para la industria porno; es decir, es interesante salir a buscar esos puntos de fuga como algo que viene a traer aire, oxigenar ese espacio en el que uno trabaja. Pero esencialmente el mundo mío es el mundo convivial, del encuentro de cuerpos y personas.

MS: ¿Cuáles son los encuentros conviviales que vienen? Hemos hablado tanto del pasado, y que el pasado es tan inasible como el futuro, entonces ¿qué ficciones depara el futuro?

SB: Muchos proyectos. Estoy en estos días terminando dos textos que he escrito casi en paralelo. Que es muy raro que yo lo haga. Empiezo mi próximo proyecto que se llama *El Bramido de Düsseldorf* (2016), que es un texto que empiezo a ensayar el año que viene. Afortunadamente tengo la suerte de tener ya casi repletos los próximos tres años. Trato de acompañar a mis espectáculos que van girando, sea con cursos o con distintas intervenciones... Yo pienso en Europa y en América Latina... Voy a trabajar con una gran fotógrafa uruguaya en su exposición fotográfica que me pidió que co-dirija. Estamos haciendo un trabajo muy interesante y muy performativo. No habrá fotos, sino lo que verás será a la fotógrafa, con toda una serie de textos que yo estoy escribiendo a partir de su vida. Muchos seminarios, acompañando mucho los textos míos que se van haciendo. Un texto, *Tebas Land* (2012), que se estrena en siete países en los próximos seis meses y, en la medida de lo posible trato de ir. Mucha actividad, pero también equilibrándola con espacios de trabajo, de encierro y de estudio. Porque yo también soy una persona muy solitaria y alterno esos momentos: los momentos de euforia, de viaje, de... en una semana estuve entre Lima, Montevideo, Buenos Aires y mañana Córdoba... en esta agitación de hoteles y de aviones y de estar comiendo afuera, lo alterno con grandes momentos de retiro y encierro, que es donde escribo mis libros, donde pienso. Hay también un libro mío sobre la autoficción, que se va a editar... Es mucho trabajo de encierro que es necesario. Hay que tratar de no dispersarse en los circuitos de exposición y exhibición y no desviarse de los espacios de creación y producción más interior.

© **Marcelo Eduardo Soto Opazo**