

Hospedar una idea: Una conversación con Sergio Blanco sobre la creatividad



NATALIA MIRZA¹ Y VERÓNICA CORREA²

Es viernes de una mañana fría en Montevideo y un mediodía de verano en París. Si bien el encuentro es virtual, Sergio nos recibe con una calidez conmovedora en su apartamento de Montmartre. Incluso «nos hace pasar» a su espacio de creación, nos muestra sus bibliotecas, la de los temas que está investigando actualmente y la «colección permanente». Nos acerca a la pantalla varios de sus objetos fetiche: el Superman, que nunca lo abandona, el ciervo de su obra *El bramido de Düsseldorf* y, proveniente del mundo de su última obra, *Zoo*, un gorila. El ambiente es luminoso y acogedor, como la conversación.

NATALIA MIRZA: El tema de la entrevista, si bien esto podría ser tan solo un puntapié inicial, tiene que ver con nuestro último congreso, titulado «La creatividad, esa humana experiencia».

SERGIO BLANCO: Yo diría «esa experiencia animal». Creo que la creatividad no es solo una experiencia humana. Desde hace ya algún tiempo, la etología contemporánea nos advierte que la creación no es algo que se limite solamente a lo humano, sino que es una experiencia que podemos encontrar en otras especies. Pienso en los trabajos de Donna

1 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. nmirzal@gmail.com

2 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. vero.correa2008@gmail.com

Haraway o Vinciane Despret que demuestran de forma clara que el ser humano no es el único animal que crea. La capacidad de creación de algunas aves, por ejemplo, es algo extraordinario, o las formas en la que algunos tipos de simios construyen y organizan el lugar en donde van a dormir es algo maravilloso. Hay algunas clases de aves que, después de terminar el nido, lo decoran, no con un fin práctico, sino con el fin de decorar, adornar, es decir, embellecer...

VERÓNICA CORREA: Sí, es algo impresionante, es cierto, la preparación del nido, etcétera, pero parece haber allí un *setting* predeterminado, a diferencia de lo humano, con el lenguaje, donde todo es más abierto, más maleable, contingente...

S. B.: Bueno, creo que tenemos que rever muchas cosas. No sé si todo es más abierto, maleable y contingente en lo humano. El mundo animal nos está reservando cada vez más sorpresas. La visión empezó a variar mucho cuando etólogas mujeres y gays empezaron a observar el mundo animal, a partir de los años sesenta. El mundo animal siempre había sido observado por hombres blancos, europeos, que percibían con su cultura, con sus saberes y con su lenguaje, y sabemos perfectamente que lo observado depende mucho del punto de vista de quien lo está observando.

N. M.: Justo estaba pensando la cuestión del punto de vista del hablante... Los desarrollos de Donna Haraway y Despret sobre qué dirían los animales si se les hicieran las preguntas indicadas dan cuenta de ese cambio de punto de vista que abre a un universo diferente.

S. B.: Lo que está sucediendo con la desconstrucción de la noción del macho alfa en algunas especies es muy revelador de todo esto. Desde que las mujeres empezaron a estudiar y a observar los comportamientos de los simios, las conclusiones empezaron a ser distintas por la simple razón de que empezaron a atender comportamientos y conductas que antes no eran observadas por los hombres. En el caso del estudio de los gorilas en África, esto es clarísimo: la mirada de las mujeres ha alterado completamente la visión que teníamos de varios de los comportamientos de estos simios.

N. M.: Bueno, este tema te toca muy de cerca, pensando en tu última obra, en *Zoo...*

- s. B.: Sí, en *Zoo* el personaje central que está estudiando al gorila es una veterinaria y primatóloga mujer que se llama Sara Rozental. Y la obra cuenta la relación de amor que se empieza a establecer entre este gorila llamado Tandzo y un escritor que llega al zoológico para escribir un texto sobre él. Es una obra en la cual de un lado está la observación llevada adelante por el discurso científico, clínico, académico, que se encarna en el personaje de la veterinaria primatóloga, y por otro lado la mirada del discurso artístico, que se encarna en el personaje del escritor que se enamora profundamente de Tandzo. A medida que la obra avanza, el gorila también se empieza a enamorar del escritor, ante la mirada desconcertada de la veterinaria. Es una historia de amor muy bella.
- N. M.: Yendo un poco a ese punto y el de la creatividad, por ejemplo: cuando te ponés en un tema nuevo, por ejemplo, en este caso los primates, la etología, ¿te ponés a estudiar, empezás estudiando?
- s. B.: Bueno, eso depende de cada proceso. En el caso de *Zoo*, por ejemplo, sí, empecé leyendo y estudiando mucho. Muy seguido en mis procesos de escritura empiezo destinando una parte de mi biblioteca a ordenar material que gire en torno a los temas acerca de los cuales voy a escribir. En este momento en que me encuentro escribiendo sobre la muerte, estoy trabajando con materiales que aborden este tema, como por ejemplo *La erótica del duelo*, de Allouch, que es un libro que estoy consultando mucho en estos días. O también este otro libro que también estoy consultando mucho actualmente y que es *A la salud de los muertos*, de Vinciane Despret. La mayoría de las veces cuando me pongo a escribir me gusta entrar de lleno en un campo de investigación. Se podría decir que es leyendo que empiezo a escribir.
- N. M.: Te armás el nido, como los pájaros.
- s. B.: ¡Mirá qué linda imagen!
- v. C.: Para la fertilidad.
- N. M.: Por otro lado, cuando uno te imagina creando, te imagina tal como en tus obras, en un escritorio pulcro, ordenado, con tu notebook, un vaso de agua y quizás el muñeco de Superman...
- s. B.: ¡Por supuesto! [risas] Aquí está [nos lo muestra], como este también [el ciervo de *El bramido de Düsseldorf*] y este otro que es hermoso [el

gorila de Zoo]. Me gusta que todo esto conviva con esta estatuilla que es una réplica de uno de los primeros rostros de las islas Cícladas o con este ícono ortodoxo de San Jorge. En todo caso, cuando empiezo a escribir una nueva obra, mi escritorio se llena de libros porque el momento de la creación no es necesariamente cuando estoy escribiendo, sino que es algo que se activa cuando me empiezo a sentir habitado por lo que quiero escribir. Y ese sentirme habitado empieza mucho antes de la escritura, podría decir que empieza justamente con la lectura. De algún modo la escritura para mí empieza en el acto mismo de leer... Pero cada proceso de escritura sigue un régimen de trabajo diferente. Hace unos años, para escribir *Cuando pases sobre mi tumba*, que lo hice a mano y con sangre de toro, tuve que cubrir todo mi escritorio con protectores de nylon para no manchar el lugar. Mi espacio de trabajo se parecía más al taller de un artista plástico que al de un escritor.

N. M.: En ese caso la escritura en sí misma ya era un acto performático.

S. B.: Sí, sin duda.

V. C.: Lo que vos describís tiene mucho placer, es muy lúdico, como si te crearas un universo paralelo. Es inmersivo. Como dijiste en una entrevista de cuando escribías *Kiev* (que es una reescritura de *El jardín de los cerezos*), y que querías estar enfermo porque ese era el estado de Chéjov cuando lo escribió.

S. B.: ¡Sí! Quise inocularme un virus gripal para enfermar mi cuerpo y poder experimentar así el estado de debilitamiento que tenía Chéjov a causa de la tuberculosis.

V. C.: Muy pasional, muy lúdico, mucho disfrute. Vas al extremo de esa virtualidad que te creás.

S. B.: Dijiste la palabra clave: *lúdico*. El ejemplo más claro de esta noción de juego fue el proceso de escritura de *Kassandra*. Me había ido a pasar tres días a Atenas para asistir al estreno de mi pieza *Slaughter*, y al otro día que llegué, me dije: lo único que puedo tener en común con Esquilo, Sófocles y Eurípides es escribir una pieza en Atenas, y entonces me decidí a hacerlo. El problema es que solo tenía veinticuatro horas, entonces me propuse lo siguiente: salir a recorrer la ciudad con un mapa e ir escribiendo en el mismo las palabras, ideas e imágenes que fueran surgiendo. Ni bien empecé a caminar, me puse tres consignas:

tiene que ser un monólogo, el personaje tiene que ser Casandra y lo tengo que escribir en inglés. Poco a poco, empecé a decir el monólogo a partir de lo que me iba sucediendo en las calles, a partir de lo que iba viendo. De alguna manera, la primera Kassandra fui yo. Al terminar el día y cuando llegué al hotel, tenía toda la pieza escrita en el mapa que se había transformado en una especie de rompecabezas de palabras y términos en inglés. Esa misma noche pasé todas esas palabras a varias hojas, y en pocas horas tenía mi texto *Kassandra*. Ahí hay un ejemplo claro de un proceso lúdico y de diversión. Ahora si bien es cierto que hay mucho de disfrute y de placer, también en mis procesos de escritura hay mucho de dolor.

N. M.: Escribir con sangre, como una *performance*. En una entrevista que se te hizo para *Calibán* se abordaba esa distinción entre la escritura, en tanto signifiante y la letra, que es como esa inscripción a mano, que duele, que compromete el cuerpo.

S. B.: Exacto. Es claro que hay un compromiso del cuerpo. Si bien hay una gran parte de trabajo que es intelectual, para mí la escritura es antes que nada una experiencia corporal. Cada vez que escribo, todo mi cuerpo se compromete. La muestra de esto es que cada vez que termino de escribir un texto, mi cuerpo queda afectado. Es como si quedaran marcas, huellas, señales, rastros de esa experiencia en todo mi cuerpo. Después de sesiones largas de escritura, me quedan muy afectadas las cervicales, las manos, los hombros, el torso... La experiencia es interesante porque de alguna manera la escritura va marcando mi cuerpo. Es como si al escribir hubiera una impresión no solo en la página del papel o en la pantalla del *software*, sino también en todo mi cuerpo. Y esto no me resulta algo necesariamente doloroso. Es algo que se acerca un poco a la imagen del estigma.

N. M.: Una vez me hablaste de que también tomabas notas en libretas.

S. B.: Sí. Muy seguido comienzo trabajando con una libreta. Cuando siento que voy a comenzar un proceso de escritura, elijo una nueva libreta, le pongo la fecha de ese día [nos muestra la libreta actual en la que está trabajando] y empiezo todo un trabajo de toma de notas. Muchas veces suelo empezar dibujando. Dibujo el espacio, objetos, diferentes cosas. Y poco a poco empiezo a bocetar: tomo notas de pensamientos,

de ideas, de frases. La idea es anotar de forma desordenada, confusa, caótica. Es como si fuera tomando apuntes. Y de ese caos en algún momento empieza siempre a surgir una forma. Por oposición a la obra terminada que busca siempre alcanzar un cierto orden, el boceto es un espacio de desorden absoluto. Siempre insisto en que el boceto es un lugar maravilloso porque, como explico en una de mis conferencias, es el lugar en donde se va tramando la esencia poética de la obra que poco a poco irá subiendo a la superficie del texto. En este momento, que estoy empezando un nuevo proceso de escritura, tengo siempre a mi lado esta libreta.

N. M.: Entre un diario personal y un diario de dirección, una bitácora de recorrido.

S. B.: Sí. Es exactamente eso.

N. M.: Pensaba en aquel congreso de APU al que no pudiste ir porque te operaron de urgencia, donde igual fue leído tu texto a propósito de *Tebas land*. Allí decías algo muy interesante de cómo habías partido de algo más cercano al diagrama, a la planificación de una obra y la ejecución de un parricidio, para llegar después, lapsus y sueño mediante (lapsus de repetir *incesto* cada vez que querías decir *parricidio* y sueño de besar/*baiser* a tu padre), a la concepción de la representación. Y cómo habías pasado de pensarte a vos mismo en escena, con la verdad de la *performance*, a la idea de incluir actores y a la representación como mediación. Creo que allí se veía claro todo lo que supuso, lo que supone un proceso de creación.

V. C.: Por eso te queríamos preguntar sobre la inspiración, sobre las musas. Aunque, escuchándote, hay toda una inmersión en el trabajo, también, como una gimnasia, un entrenamiento, un despertar la mirada. Lejos de esa ingenuidad con la que se puede pensar: «me desperté un día y espontáneamente me vino la idea». Hay todo un trabajo de amasado.

S. B.: Pero eso también sucede mucho: las ideas muy seguidas vienen de golpe, de repente, en el momento más inesperado. Por eso siempre hay que estar preparados a poder hospedar esa idea. Yo siento que tengo que estar siempre preparado para poder albergar las ideas que surjan. De todos modos, el trabajo más intenso es el que viene después de que escribo mi primer texto. Me refiero al trabajo de corrección, es

decir, cuando uno empieza a releerse. Yo siento que cuando me leo y me releo buscando corregirme, estoy llevando adelante la parte más difícil de mi procedimiento de escritura: es la parte en que necesito más concentración.

N. M.: ¿Cómo es el proceso creativo cuando tenés que integrar técnicos, actores, la mirada de los otros?

S. B.: Eso ya es más el trabajo de puesta en escena. Es algo muy distinto. Allí ya no es más un trabajo en soledad, como lo es la escritura, sino que es todo lo opuesto, es un trabajo de creación colectiva, con un grupo, con un equipo de trabajo en donde la producción de sentidos será siempre colectiva.

N. M.: Que sería otro momento creativo, ¿no? Te perturba, te enriquece? ¿Cómo vivís ese diálogo?

S. B.: En el teatro el encuentro con el equipo de intérpretes y de diseñadores es algo que siempre enriquece. Es un trayecto muy interesante que empieza siempre en la soledad de la escritura y que luego concluye con el encuentro con todo un equipo de trabajo. Pero antes de pasar del espacio solitario de la escritura al espacio colectivo del montaje teatral, hay un espacio intermedio que para mí es fundamental, y es el momento en que doy a leer mi texto a diferentes personas. Generalmente le mando el texto a personas de mucha confianza y espero sus devoluciones, que para mí son esenciales. Esas personas suelen conocer mi obra, pero también suelo pedírselo a alguien que nunca haya leído una obra mía porque una mirada nueva también siempre es interesante. Y esas devoluciones para mí son muy enriquecedoras. Me gusta mucho escuchar lo que me comentan, lo que me sugieren, lo que me aconsejan. Ese es un momento capital porque me hace regresar al texto y cambiar muchas cosas. Después de toda esta etapa es cuando viene el trabajo con el equipo de diseñadores y de intérpretes. Y ahí también empieza a cambiar mucho el texto porque el trabajo con los intérpretes lo va modificando mucho.

N. M.: ¿Cuánto se puede modificar? ¿Puede cambiar mucho?

S. B.: Sí, sobre todo porque los actores me ayudan a sacar todo lo que está de más. Uno escribe muy seguido de más, y los intérpretes tienen algo que pone en evidencia lo que está mal escrito, lo que está forzado.

Yo soy muy permeable a todo lo que me pueda decir un actor, una actriz o el equipo de diseñadores con el que trabajo. El escenario, la escena teatral tiene una fuerza muy grande que no puede entrar nunca en colisión con lo que uno escribió. Hay que poder escuchar lo que dice el ensayo. El escenario tiene sus propias reglas, y si uno sabe oír las con humildad y calma, esas reglas siempre van a corregir tu texto. Yo utilizo la imagen de que el escenario y los intérpretes te van descamando el texto. La imagen es bella. Y es realmente así porque, en términos creativos, lo que resta siempre termina sumando.

N. M.: ¿Para vos qué sería lo opuesto a la creatividad y lo creativo?

S. B.: No sé si tiene un opuesto la creación...

N. M.: Pensando en momentos personales, o en rasgos de personalidad y en relación con ciertas cosas que has comentado de la cultura actual, de cierta chatura, no sé si lo opuesto a creación podría ser destrucción o más bien mediocridad, repetición...

S. B.: No lo sé. No creo que la mediocridad sea lo opuesto a la creación porque se pueden crear cosas mediocres. La mediocridad puede ser también fruto de un proceso creativo. Y en lo que respecta a la destrucción, no sé si sería un opuesto de la creación porque uno también puede crear destruyendo.

V. C.: Y además es difícil crear sin destruir, ¿no?

S. B.: Exacto. Cuando uno está creando, de alguna manera también está destruyendo. Justo en estos días en que estoy cerrando la edición de mi nuevo libro me encuentro en la etapa de las famosas batallas que se suele tener con los correctores de estilo de las editoriales. Son batallas hermosas y en las que yo aprendo mucho, y son lugares de discusión muy interesante porque entra en juego todo este tema de la creación/destrucción. Yo siempre repito que la literatura es la única alternativa al fascismo del lenguaje, ya que la literatura es un espacio en donde no hay ninguna ley gramatical o sintáctica, sino que es un espacio de libertad absoluta, donde podemos hacer lo que queremos con el lenguaje. Y en este punto es donde se dan batallas fascinantes con los correctores de estilo. El lenguaje de algún modo es una estructura fascista que nos obliga a hablar, que nos impone una estructura. Y si no hacemos buen uso de esa estructura, terminamos siendo sancionados.

El lenguaje nos impone, por ejemplo, en todo intercambio, máximas de claridad y de precisión que, si no acatamos, nos harán fracasar en nuestra comunicación. Es algo terrible. Por eso siempre digo que la única alternativa a este lenguaje que nos obliga a hablar es la literatura, que es un espacio de libertad absoluta y en donde todo está permitido, incluso destruir el lenguaje. Los grandes poetas son verdaderos iconoclastas: rompen formas, y de esa ruptura nacen nuevas formas que antes no existían. Así que lo opuesto de la creación no es necesariamente la destrucción, ya que el procedimiento literario también puede ser un proceso creativo que pasa por fases de destrucción.

- v. C.: Y a veces es en esos intersticios, en esas rupturas, esos quiebres, donde surge un decir más verdadero. O sea, el lenguaje tiene su función y es necesaria para la convivencia y el contrato social, pero cuando uno quiere hablar desde la enunciación propia, es en esa rotura, en esas grietas, donde se filtra lo verdadero.
- s. B.: En los intersticios sucede siempre algo interesante, como en los lapsos o en los actos fallidos. Son lugares en donde salimos de una estructura que nos está hablando y empezamos a hablar. Eso acontece mucho en el diván, que es un lugar por excelencia en donde menos se organiza el lenguaje.
- v. C.: Es la invitación a...
- s. B.: Yo diría que es la invitación a permitirse la desorganización misma del lenguaje. Desde el momento que empezamos a desordenar el tiempo –algo que a mi entender es clave en el análisis–, entonces empezamos a desorganizar el lenguaje y todas sus estructuras. Y esa desorganización es lo que permite acceder a una suspensión de todo juicio de moral. En cierta forma, la moral y el juicio están muy ligados al imperativo cronológico que busca ordenar el tiempo. Al suspender este último, estoy anulando toda moral, y es ahí en donde aflora o aparece una verdad.
- v. C.: Leés una frase de un poema que te llega al alma y que no se podría haber dicho de una forma que no fuera a través de la frase poética. Con el lenguaje correcto.
- s. B.: Lo que sucede es que el lenguaje cotidiano que está sometido a los imperativos gramaticales del lenguaje es excesivamente transparente y

por lo tanto padece de una cierta esterilidad. Ese lenguaje suele estar a disposición de un orden político, y por medio de él somos sometidos. Y entonces cuando aparece un uso poético del lenguaje quedamos cautivados por ese espesor de signos que nos termina atrapando y fascinando. La poesía rompe siempre las leyes del lenguaje. En la poesía tampoco hay tiempo. Yo siempre afirmo que poesía y análisis son dos experiencias muy similares: las dos *nombran*, pero no por medio de un lenguaje ordenado y claro, sino por medio de la desorganización total del lenguaje. Solo puedo salir del trauma por medio de la desarticulación del lenguaje, que es lo que me permite liberarme. ¿Y qué es liberarme del lenguaje? Es justamente no ser más un objeto que reproduce categorías lingüísticas, sino un sujeto parlante con autonomía.

- N. M.: Nosotros podríamos decir que surge allí una verdad en el sentido de que está más próxima a la verdad del inconciente. En ese sentido, para el psicoanálisis es un desafío la escritura psicoanalítica misma y la publicación en revistas arbitradas, como esta. Y por eso me parecía tan interesante que tu proceso creativo a partir de *Tebas land* fuera a partir de un lapsus y de un sueño, por cómo eso te reconectaba con un deseo inconsciente; fue a partir del encuentro con el «fragmento de un discurso amoroso» que algo allí se pudo representar, surgir y crear.
- S. B.: Sí. Es cierto. La creación muchas veces surge del encuentro con cosas inesperadas. Iván salió al campo y se encontró con la maravilla, dice Propp. Con la creación sucede lo mismo: uno sale, y de golpe se encuentra con esa maravilla que va a ser el germen de una nueva obra.
- N. M.: Y pensando también en una de las particularidades de tu creación, que tiene que ver con la autoficción, ¿hacer una historia sobre vos mismo y crear desde allí tendría un efecto sanador?
- S. B.: Absolutamente. Yo sostengo en mi libro *Autoficción: Una ingeniería del yo* que la puesta en relato, al permitirnos tramar, nos permite salir del trauma. Hay algo muy interesante en la proximidad de estas dos palabras: *trauma* y *trama*. Y ese trayecto que consiste en pasar del trauma a la trama es muy sanador, no solo para quien crea la obra de arte, sino también para quien la recibe. Y aquí hay otro punto de contacto con el psicoanálisis, ya que tanto la experiencia literaria como la analítica por medio de la puesta en lenguaje nos aportan un cierto

alivio. Poner palabras a lo vivido o a las emociones, haciendo un uso absolutamente libre del lenguaje, como decíamos recién, es lo que calma, alivia, sana. Ya lo he dicho muchas veces: yo vivo el espacio del psicoanálisis como una experiencia literaria. Hay algo hermoso que sucede en el momento mismo en que Sócrates va a tomar la cicuta, de golpe uno de los discípulos le dice a otro *λάσας αὐτός* [*lásas aftós*], que en griego antiguo quiere decir «¡Cuánto su palabra nos sanó!». Decir siempre sana. Tengo un ejemplo muy tierno que lo ilustra. Durante una época tuve que viajar mucho a Lima para dictar una serie de seminarios y padecía mucho sus cielos nublados, grises y bajos. Lo sentía como algo pesado que me impedía estar bien. Una mañana se lo comenté a una de mis asistentes mientras íbamos en un taxi que me trasladaba del aeropuerto al hotel, y recuerdo que ella me dijo: «Nosotros a ese cielo le llamamos *panza de burro*», y entonces en ese instante el cielo de Lima para mí pasó a ser algo hermoso. Es decir, se me activó otro imaginario. Es evidente que miramos por medio del lenguaje, ¿no? El lenguaje tiene un poder extraordinario, es justamente como esa especie de «¡Ábrete, sésamo!» que puede abrir puertas, ahora bien, para que esa puerta se abra, hay que utilizar la palabra justa, si me equivoco de palabra, como le sucede al hermano de Ali Baba, puedo quedar encerrado para siempre.

- N. M.: Justamente, ahora que traías esto y cómo esa imagen te hizo pasar de la angustia a la belleza, ¿cómo hacés con aquello para lo que no encontrás palabras? ¿Con lo que no se puede poner en palabras? Ahora que estás en un momento de dolor y de duelo por la muerte de tu madre...
- S. B.: Es, en efecto, un momento muy delicado en donde estoy tratando de poner palabras a ese dolor. No es simple decir «mamá murió». Es algo que exige un gran compromiso de uno mismo: todo uno se compromete en esa frase. Y al mismo tiempo que es una frase que produce dolor, también produce un cierto alivio poder formularla. Si bien decir siempre sana, también es cierto que implica un trayecto, un recorrido. En este momento me encuentro tratando de poder formular esta idea de «mamá murió». Y sobre todo trato de buscar la belleza que puede haber en esa formulación: hay por ejemplo una musicalidad sonora que es extremadamente bella y dulce en el sintagma «mamá murió».

Acústicamente la frase tiene una textura melódica que encuentro reconfortante. Entonces, cada que vez que lo digo, por medio de esa sonoridad suave y agradable de esas dos palabras, intento encontrar un cierto alivio y una cierta calma. Necesité atravesar esta experiencia para poder experimentar con intensidad la importancia descomunal del significante y de las estructuras fonéticas. Es un momento muy extraño. Estoy tratando de disfrutar este duelo, no quiero elaborarlo, ya que elaborar implica concluir algo, sino que quiero vivir en adelante con él, quiero darle la bienvenida y hospedarlo. No tengo ningún interés en elaborar nada, sino que quiero convivir con este dolor.

- N. M.: Un agujero que persiste, perder irremediamente una parte de uno mismo, como plantea Allouch.
- V. C.: Y más desde la línea de los hermanos Taviani, en *Kaos*, perder la mirada del otro.
- S. B.: Ese final de *Kaos*, la escena cuando Pirandello habla con su madre muerta, es una definición hermosa de la muerte. La madre le dice: «Quien está muerto eres tú porque ya no puedo pensarte. Yo sin embargo estoy viva porque tú me estás pensando». Comparto mucho lo que dice Natalia citando a Allouch. También como él creo que no es posible desligarse de un objeto y poner todo eso en otro lado. Esto supone una idea de sustitución que me resulta insoportable. Yo deseo poder convivir con esta nueva muerte y con este nuevo dolor. Y aspiro a poder hacerlo de forma apaciguada y sin que ese dolor nos destruya. Barthes en su *Diario de duelo* dice algo que para mí ilustra esto; en un momento escribe: «Ahora entiendo que soy mi propia madre». Este es un ejemplo claro de que la muerte puede ser concebida como gestación de algo nuevo.
- N. M.: En tu obra siempre aparece la muerte. Asesinato, parricidio, suicidio... ¿Allí sería motor de creación el dolor, la muerte? ¿Le da sentido a todo lo anterior?
- S. B.: Yo he repetido muchas veces que en el arte no hay tantos temas para hablar, sino que solamente hay dos: «Estoy enamorado» y «Tengo miedo a morirme». Estos son los dos grandes temas que nos atraviesan a todos los seres humanos: el eros y el tanathos. Y muchas veces estos temas están fundidos en uno solo: de allí deriva la noción de que puede haber una cierta erótica de la muerte.

- N. M.: En *Cuando pases sobre mi tumba* esto que decís está clarísimo.
- S. B.: En esa pieza es en donde más se trata este asunto, pero estos dos temas y sus puntos de contacto son algo que aparece en casi todas mis obras. Además, es algo que me interpela desde que era muy pequeño.
- N. M.: Uno te imagina como un niño poco usual, poco convencional, ya tan consciente de algunas cosas, lector, sensible. En tus obras está muy presente el insumo desde los mitos y los clásicos de la literatura, la música, la pintura, pero también los recursos audiovisuales contemporáneos, la música rock pop actual, las imágenes y tecnología de la que te servís y hacés buen uso. ¿Cómo conjugás esas cosas? ¿Hay algo de lo actual que te fascina también? ¿O te peleás con eso?
- S. B.: No, no me peleo para nada con la tecnología. Al contrario. Las nuevas tecnologías me fascinan. No me siento para nada identificado con esa idea romántica de que «todo pasado fue mejor». El teatro siempre fue un aliado de la tecnología y siempre hay que saber darle la bienvenida. El teatro nace con la tecnología, las primeras construcciones de los teatros griegos son tecnología pura: las gradas, los dispositivos escénicos, los sistemas acústicos, el *Deus ex machina* que introducía a los dioses... Desde ese entonces hasta el día de hoy, es posible ver cómo el teatro y la tecnología siempre dialogaron a las maravillas. El teatro es un arte esencialmente audiovisual, vamos a ver y a escuchar, y por lo tanto es imperioso estar atentos a saber qué está pasando con los modos de percepción del ojo y del oído que viene a vernos y a oírnos. Para mí es fundamental saber qué está pasando con el ojo del espectador. Siento que tengo que estar atento a tomar la temperatura de su mirada. Hoy en día los espectadores jóvenes de veinte años tienen un ojo muy distinto al mío. En los últimos años ha habido una gran revolución tecnológica que ha terminado por alterar y modificar considerablemente los modos de percepción. Entonces quienes trabajamos en el teatro creo que tenemos que estar muy atentos en lo que respecta a las formas de percibir auditiva y visualmente al mundo.
- N. M.: ¿Y atento a lo que está pasando en el contexto actual político también?
- S. B.: Sí, estoy siempre atento, pero a medida que el tiempo pasa, la actualidad me va interesando cada vez menos. Poco a poco me voy dando

cuenta que en cierto modo lo actual es algo que perime rápidamente. Te diría que cada vez me siento más atraído no tanto por la actualidad, sino por la contemporaneidad.

- v. c.: Freud, con esa visión que él tenía, desarrolló teorías acerca de la memoria que hoy se demuestran a través de las imágenes, y que él había descubierto en forma empírica e intuitiva.
- s. B.: Es cierto que es genial ver cómo Freud pudo ver cosas que hoy en día podemos confirmar gracias al desarrollo de la imagenología que puede acceder a zonas antes inaccesibles. La tecnología moderna nos está confirmando a Freud sin lugar a duda que se trató de un genio que se adelantó a su época. Y también fue un hombre que supo leer el mundo antiguo de forma maravillosa. Seguramente Freud habría leído *Las confesiones* de San Agustín. No lo sé, pero es posible que las haya leído. De hecho, muchas de las cosas que sostiene Freud sobre el funcionamiento de la memoria, San Agustín ya las había también predicho. El planteo de San Agustín sobre la relatividad del tiempo es extraordinario. En el Libro XI, San Agustín afirma que, contrariamente a lo que se cree, no habría tres tiempos –pasado, presente y futuro–, sino un solo tiempo que es el presente y que se declinaría en el presente del pasado (la memoria), el presente del presente (la contemplación) y el presente del futuro (la espera). De alguna manera, esto corresponde con muchas de las cosas que sostiene Freud, ¿no? Yo tengo una gran debilidad con San Agustín. En el tiempo que tuvimos que estar confinados, decidí dedicar todo mi tiempo a hacer algo con lo que siempre había soñado y que nunca había podido hacer por falta de tiempo, y fue leer *Las confesiones* de San Agustín en latín y las epístolas de San Pablo en griego. Y esto no es autoficción, lo hice realmente.
- v. c.: También la genialidad de Freud es llegar al límite de lo que no sabe, contactar con eso. Él dijo que los poetas están un paso delante de nosotros, que tienen la capacidad de captar eso de la oscuridad que menciona Agamben del hombre contemporáneo.
- s. B.: Hemos hablado mucho de este concepto de Agamben con Natalia cada vez que hemos presentado juntos mi pieza *Ostia*. A mí me resulta fascinante justamente la noción de contemporaneidad que plantea Agamben cuando afirma que «contemporáneo es aquel que hunde su

pluma en las tinieblas del presente». Para mí la contemporaneidad hoy en día está en aquellos gestos que escapan a la actualidad, a la moda. No se es contemporáneo en lo que está de moda, sino en lo que escapa a las luces del presente.

- N. M.: En ese sentido podríamos proclamar que el psicoanálisis, como resistencia de un anacronismo, tiene esa contemporaneidad de ir en contra de su tiempo, a un ritmo que también es en contra de su tiempo.
- S. B.: Creo que es ahí justamente en donde reside la diferencia entre el psicoanálisis y la autoayuda, ¿no? La autoayuda busca un supuesto «ser feliz», mientras que el psicoanálisis parte de la base de que la felicidad no existe. A lo sumo lo que puede existir, como afirmaba Chéjov, es el deseo de ser feliz... Este es otro que está muy conectado con Freud en la pintura extraordinaria que hace de las neurosis de sus personajes.
- V. C.: Pero por ese aire de época, también, porque Freud es hijo de su época. Tiene su propia genialidad, pero si no hubiera sido él, habría habido otro Freud. Se necesitaba de un genio que captara eso que ya estaba gestándose como idea en el aire de la época.
- S. B.: Es posible.
- N. M.: Tampoco le podemos pedir todo a Freud. Por ejemplo, si bien formaban parte también del aire de su época, él no se dejó permear por las vanguardias. No le interesaban el surrealismo, el dadaísmo; se mantenía en los clásicos...
- V. C.: Incluso con movimientos culturales vanguardistas contemporáneos a Freud en la propia Austria, como el movimiento de la Secesión vienesa.
- N. M.: Desde tu perspectiva, ¿el psicoanálisis subsiste? ¿Cómo ves el futuro? ¿Con psicoanálisis o sin él?
- S. B.: Yo espero que subsista porque para mí es fundamental. Estamos en una sociedad que claramente busca eliminarlo. Porque si bien el psicoanálisis no busca la felicidad, es un dispositivo que lleva a que las personas, enfrentadas a sus propios traumas, puedan salir de las zonas traumáticas. No sé si vas hacia la felicidad, pero sí vas hacia la esencia de lo que sos. Y a la sociedad de consumo no le interesa que llegues a tu esencia. A la sociedad de consumo le interesa que te quedes anclado en las zonas traumáticas para consumir más. Cuanto más estás encerrado

en un trauma, ya sea social, cultural, político o social, más te transformás en un consumidor y más fácil es que seas manipulado. Eso se ve claro en el retroceso que están teniendo todas las políticas de salud europeas, que van dejando de financiar la ayuda a las terapias psicoanalíticas. Esto empezó a suceder hace ya algunos años, paralelamente a toda una serie de ataques antisemitas que acusan al psicoanálisis de ser un asunto de judíos ricos y burgueses. ¡Qué horror!, ¿no? Cada vez toma más fuerza la psiquiatría con todo el poder farmacéutico detrás, que promulga la solución con un antidepresivo o con un somnífero, y que diagnostica con mucha rapidez e impunidad. Esto me resulta profundamente triste y desolador. Dejar la psiquis, que es algo tan complejo y frágil, a la psiquiatría y sus *lobbies* farmacológicos es algo que puede poner en peligro la experiencia humana...

N. M.: Otro tema de actualidad: ¿cómo te situás en relación con las reivindicaciones de género?

S. B.: Cada vez más próximo, porque hay algo que está pasando, que son los discursos nuevos que están apareciendo y que me parece que hay que oír activamente. Hay cambios enormes y profundos que se están dando, y yo adhiero con la mayoría de ellos. Pertenezco a un género que tiene que desconstruirse absolutamente y he decidido inscribirme en ese camino. Si siempre he estado habitado por el feminismo, creo que hoy en día no se trata más de ser feministas, sino de empezar a desconstruir toda una serie de estructuras que son aberrantes y con las que hay que terminar de una vez por todas. La actividad académica –que es muy responsable de todo este desastre– también me ayuda mucho porque me permite estar en contacto permanente con las nuevas generaciones de jóvenes. Y esta generación que viene trae una fuerza que es admirable, pero sobre todo trae una palabra que hay que empezar a escuchar de una vez por todas. ♦