

CONVERSACIÓN EN LA REVISTA

Con Sergio Blanco



EDICIÓN A CARGO DE MAGDALENA FILGUEIRA,¹

M.^a MARTHA MONTES² Y AURORA POLTO³

Sergio Blanco es dramaturgo y director teatral francouruguayo, vivió su infancia y su adolescencia en Montevideo y reside actualmente en París. Luego de realizar estudios de filología clásica, ha decidido dedicarse por entero a la escritura y a la dirección teatral. Sus piezas han sido distinguidas en reiteradas oportunidades con varios primeros premios, entre ellos, el Premio Nacional de Dramaturgia del Uruguay, el Premio de Dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, el Premio del Fondo Nacional de Teatro, el Premio Florencio al Mejor Dramaturgo y el Premio Internacional Casa de las Américas.

Su obra entra al repertorio de la Comedia Nacional de Uruguay en 2007 y 2008 con sus piezas *.45'* y *Kiev*. Entre sus títulos más conocidos se destacan *Slaughter*, *.45'*, *Kiev*, *Opus sextum*; *Diptiko* (vols. 1 y 2), *Barbarie*, *Kassandra*, *El salto de Darwin* y *Tebas Land*. Varias de sus obras han sido estrenadas en su país y en el extranjero, la mayoría de ellas traducidas a varias lenguas y publicadas en varios países.

Relata que en los últimos años ha sido invitado en reiteradas ocasiones para dictar seminarios, cursos y conferencias en instituciones universitarias

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

2 Analista en formación. Instituto de Psicoanálisis de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. montes.mm@gmail.com

3 Miembro asociado de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay. apolto@adinet.com.uy

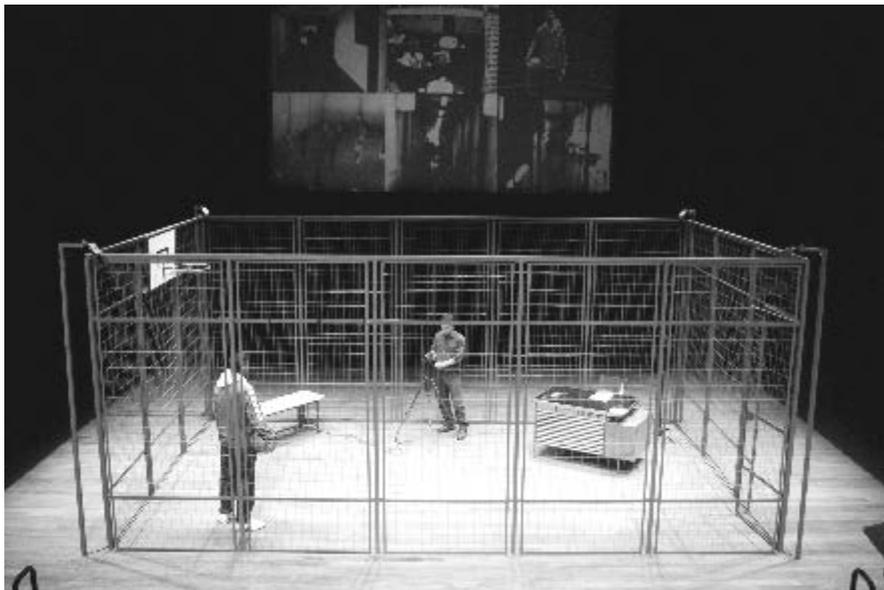
y culturales de Francia, Uruguay, Argentina, Brasil, Cuba, España, Burkina Faso, Suiza y Grecia, y que desde 2008 integra la dirección de la Compañía de Artes Escénicas Contemporáneas Complot.

La Conversación fue como su obra, a texto abierto, en la cual Sergio despliega su compromiso con su creación, su posicionamiento y su función con relación a la dramaturgia.

MAGDALENA FILGUEIRA (MF) —¿Cómo concebís, Sergio, la dramaturgia y el teatro en general?

SERGIO BLANCO (SB) —Lo que me atrae especialmente de la dramaturgia es el estatus híbrido que tiene. Y lo híbrido es algo que me interesa mucho, es decir, todo aquello que no está tan definido, aquello que no es claro, evidente, preciso, sino que es difuso y confuso. La obra de teatro se apoya en dos zonas, por un lado en una zona literaria, en cuanto escritura de un texto que de hecho se puede publicar y tener forma de libro, y por otro lado se apoya también en una zona escénica, en cuanto construcción de un objeto que sirve de base para una representación espectacular. Quiere decir que por un lado es un objeto literario que está concluido en sí mismo y que por otro lado es algo inacabado y que no está del todo terminado. Esto último es lo que se suele designar con la expresión *texto inacabado*. Anne Ubersfeld dice una cosa bellísima con relación a esto, afirma que el texto teatral cuenta con un «estatus agujereado», es decir que es un texto repleto de agujeros que deben ser llenados por todo el equipo teatral. Y Umberto Eco también tiene una imagen muy bonita, dice que el texto teatral es una «máquina muy perezosa» que no puede funcionar por sí sola, sino que para ponerse en marcha necesita la intervención de varios agentes teatrales: un director, un iluminador, los actores, un vestuarista, un productor e incluso los espectadores.

Eso es lo que me interesa de la dramaturgia, esta doble naturaleza: el estar entre lo literario y lo escénico, entre un texto que desde un punto de vista literario está acabado y que al mismo tiempo desde un punto de vista escénico es inacabado e inconcluso y está a la espera de que alguien venga para realizarlo y concluirlo. Esto último me parece muy interesante: saber que es necesario que otro venga a concluir lo



que uno empezó. En Brasil, en la puesta en escena de un texto mío, el director estaba muy nervioso, me quería contar que había hecho unos cortes en el texto, y yo trataba de tranquilizarlo diciéndole que no era algo que me molestara ya que entendía que quien tiene la última palabra en el teatro es el director. Soy un convencido de que en el proceso creativo teatral el director *retextualiza* un texto... Me acabo de dar cuenta de que acabo de inventar una palabra: *retextualizar*.

AURORA POLTO (AP) —Un texto que se sigue produciendo...

SB —Exactamente. Tomemos el ejemplo de la dedicatoria de *Tebas Land*. La dedicatoria de un libro es algo clave para mí, siempre pienso mucho a quién le voy a dedicar un libro, es algo que siempre es fruto de una larga reflexión. Pues bien, la dedicatoria de *Tebas Land* es a los dos actores que la estrenaron en Montevideo, a Gustavo Saffores y Bruno Pereira. ¿Y por qué está dedicada a ellos? Porque estos dos actores fueron la *encarnadura* que encontraron mis palabras. Esta dedicatoria se inscribe en todo esto que hablaba del texto inacabado: está dedicado a quienes lo van a encarnar en escena, a representar en un escenario, a concluir teatralmente. Escribir un texto de teatro es buscar esa *carne*

del actor que lo va a realizar. Creo que el dramaturgo tiene que conocer mucho lo que es un cuerpo y saber en todo momento que la palabra escrita es una palabra que en algún momento tendrá que encarnarse. Esta noción de encarnación es algo fascinante y en lo que creo mucho. De hecho, es algo que está muy vinculado a la formación religiosa que recibí en mi infancia.

MF —Sergio, hablaste de las representaciones que en *Tebas Land* llevás a la escena poniendo en juego todo el sistema de representaciones que un texto escrito para teatro puede contener.

SB —En términos teatrales, la palabra *representación* es como un pantano, porque es una dimensión en la que uno puede hundirse. Las ideas de presentación y representación son claves turbias y confusas en el mundo del teatro. *Tebas Land* propone abordar esa confusión que implica la representación de algo o de alguien. La obra es como una *mise en abîme* —en español la expresión sería ‘juego de cajas chinas’ o ‘fenómeno de las muñecas rusas’—, un sistema que propone una dimensión dentro de otra dimensión. En *Tebas Land* se lleva a cabo todo un juego de representaciones que se multiplican al infinito la una dentro de la otra, hasta llegar incluso a momentos en los que uno puede perderse o abismarse. Por esta última razón es que prefiero la expresión francesa *mise en abîme*, ‘puesta en abismo’, en que no hay necesariamente un fin sino más bien un sin-fin. *Tebas Land* se formula la pregunta siguiente: *¿cómo es posible representar lo irrepresentable?*, es decir, *¿es posible representar el parricidio?*

AP —La representación fantasmática del parricidio...

SB —Siempre digo que el corazón de ese texto es la escena del relato del parricidio en la cual se condensan los personajes de Martín, que es el joven parricida, y el personaje de Federico, que es el joven actor que lo representa en la pieza. En el texto en este momento decidí que el personaje portador de ese relato no sería Martín ni tampoco Federico, sino Martín-Federico, una condensación de los dos al mismo tiempo. Y a esta condensación de dos personajes, en el instante de la representación escénica se suma también el actor verdadero que representa a Martín y Federico, Bruno Pereyra. La mañana en que empezamos a ensayar esta escena, Bruno se puso en el centro de la sala de ensayo y

me preguntó: «¿Acá quién es el que está contando el crimen, porque el texto dice Martín-Federico?», y recuerdo que le contesté: «Y bueno, Martín más Federico dan como resultado Bruno Pereyra, es decir que quien lo está contando sos vos, Bruno Pereyra». Este es un ejemplo claro de ese sistema de *mise en abîme* en que los unos se incluyen en otros.

Todo esto invita al tema de qué es real y qué es ficción. Dónde están las fronteras. Dónde están los límites entre estos dos territorios. La obra juega todo el tiempo con los planos de lo real y de lo ficticio. Y a mí me interesaba vincular todo este tema de la confusión entre lo real y lo ficticio en la representación teatral con el tema del parricidio, que me resulta un tema en el que todo es muy confuso. Es decir, un tema en el que lo real y lo ficticio también están en juego todo el tiempo. Y con respecto a esta confusión de fronteras entre estos dos planos, hay toda una serie de anécdotas muy interesantes que van desde el día del estreno en que el ministro del Interior pensó que había un verdadero parricida en escena y se inquietó un poco de que nadie se lo hubiera prevenido, hasta la reacción de muchos espectadores que piensan que el actor que representa a S. soy yo y han llegado a decirme «pero qué distinto que sos en escena de lo que sos en la vida real». Esto último me ha llevado a tener que explicar varias veces que no era yo quien estaba en escena, sino un actor que se llama Gustavo Saffores.

MF —Movilizás en el espectador la necesidad de un anclaje en lo real, aun el de la ficción.

AP —En este sentido la intertextualidad permanente en *Tebas Land* estaría dada no solamente por los textos y escritores a los que se hace referencia, sino también por este juego permanente entre los personajes.

SB —A nivel de la intertextualidad manejé dos conceptos: la metatextualidad y la intertextualidad. El primero es algo absolutamente onanístico y el segundo más bien algo orgiástico. Por medio de la intertextualidad *Tebas Land* es un texto que va a buscar permanentemente como referentes literarios toda una serie de textos fundadores. Es un texto que va al encuentro de varios textos y de todos ellos a la vez, por eso digo que es algo orgiástico. *Tebas Land* comete varios palimpsestos al mismo tiempo, propone toda una serie de citas intertextuales con otros textos, como *Edipo rey*, de Sófocles, *Los hermanos Karamazov*, de

Dostoievski, *Un parricidio*, de Maupassant, el prólogo de *Dostoievski y el parricidio*, de Freud, etcétera, etcétera. Y al mismo tiempo que el texto propone todas estas citas intertextuales, también aparecen toda una serie de citas metatextuales en las cuales la pieza se cita a sí misma, y es en este sentido que hablo de onanístico. Esta pieza, si bien se refiere y habla de textos ajenos a ella, también habla y se refiere todo el tiempo a sí misma, es un texto que habla todo el tiempo de sí mismo, que se refiere y se comenta a sí mismo en permanencia. Me interesaba experimentar lo que hace Cervantes con *El Quijote*, que es un texto que se comenta todo el tiempo a sí mismo y en el que el propio personaje del Quijote va contando cómo es la escritura de *El Quijote*. Todo este circuito de interconexiones abiertas o cerradas —orgiásticas u onanísticas— termina creando un circuito muy placentero en el que los textos envían a otros textos en una red de goce y placer. Y todo este fenómeno de entramado placentero sobre el que tanto teorizó Sade me resulta extremadamente tentador.

MF —Las diferentes representaciones en juego, de los sujetos, los grupos, la cultura. La puesta escénica como una representación. Sergio, queremos conversar contigo sobre la teoría de las ficciones, es muy conmovedor eso en tu texto, dado que la puesta escénica casi no tiene fondo, no se pisa suelo firme, si bien es sobre un escenario.

SB —En los propios ensayos muchas veces nos perdíamos nosotros mismos entre la ficción y la realidad. Como les explicaba recién, el teatro es un mundo en el que uno puede perderse en ese juego entre lo real y lo no real. ¿Dónde está la ficción? ¿Dónde está lo real? Estas son las dos preguntas que se hace todo el tiempo el teatro. La escena teatral propone permanentemente un desafío a estas dos interrogantes. En un momento de la pieza en la cual los personajes de S. y de Martín están discutiendo sobre el asunto de la representación, S. dice una de las frases más potentes de todo este texto: «nadie más que vos podés ser vos». Y al decir esto, en cierta forma está queriendo explicarle al personaje de Martín que de alguna manera somos irrepresentables, no podemos ser representados por otros. Todo este tema de lo representable es fundamental en el dispositivo del arte teatral. Y junto con este tema de lo representable aparece también —y por ende— el asunto de

lo real. Durante los ensayos llegué incluso a llevar presos realmente a los actores, quienes estuvieron arrestados de verdad.

MF —Ser parte de las diferentes ficciones que narrás...

SB —Cuando comenzamos a ensayar fuimos a la cárcel de Punta de Rieles y al Comcar. Y en esta última visita y con autorización del Ministerio del Interior, organizamos un arresto. Los dos actores estuvieron encerrados toda una tarde en una celda cada uno. Ellos no se lo esperaban. Fue algo que los sorprendió. Por supuesto que cuando los agentes policiales procedieron al arresto les dije a los dos actores que si no querían no los arrestábamos, pero aceptaron. De hecho ese tipo de experiencias generalmente les encantan a los actores. Estoy seguro de que una de las cosas que deben de contar todo el tiempo cuando hablan de los ensayos de *Tebas Land* es que estuvieron presos.

MF —El caldeamiento comenzó en esas experiencias...

SB —Y eso para mí es esencial. Se trabaja siempre a partir de la experiencia. A partir de un vivido. A partir de las huellas de un vivido en nosotros o en quienes nos rodean. Ingmar Bergman decía que uno crea desde las entrañas. De hecho Bergman utiliza una palabra más visceral, porque más precisamente decía *creamos siempre desde las tripas*. Y esto es algo que a mí personalmente me apacigua, ya que en cierta forma es tranquilizador saber que, pese a que podamos vivir situaciones de extremo dolor o sufrimiento, en algún momento las podremos utilizar como material de creación, es decir que las podremos sublimar mediante la creación. Hay una carta muy bella de Flaubert en la que le escribe a un amigo suyo que acaba de perder a su padre: «aprovecha este dolor porque con este dolor podrás hacer algo». Y de forma un poco más técnica, el gran teórico de teatro Stanislavsky solía repetir a sus alumnos que el actor era aquel ser que aun cuando está en el peor sufrimiento de su vida siempre se dice a sí mismo: *esto en algún momento me va a servir para actuar*. Trabajamos mucho a partir de nuestras experiencias.

Pero si bien trabajamos a partir de nuestro vivido, durante los ensayos de *Tebas Land* no hablamos mucho de nuestros vínculos con nuestros respectivos padres. Ni tampoco hablamos mucho de lo que era el parricidio. El tema de nuestros vínculos con nuestros padres y

el fantasma del parricidio no fue muy evocado durante los ensayos. Y eso fue una elección mía. No quería atosigarlos mucho. Quería que ellos se enfrentaran a cuestiones más concretas y pragmáticas del texto. Creo que no es bueno intelectualizar mucho el proceso de trabajo. Tampoco me gusta hablarles mucho ya que el exceso de palabras puede ahogar al actor. Es mejor no parasitar el espacio de ensayo con muchas palabras. Es mejor dejar que las únicas palabras sean las que se proponen en el texto teatral. Es mejor no hablar mucho y dejar que sean los cuerpos quienes trabajen. Que sean los cuerpos los únicos en seducir. Porque en el teatro hay mucho de seducción por medio del cuerpo. Cada vez estoy más convencido de que mientras la escritura es un trabajo de seducción de cuerpos que están ausentes, la dirección es un trabajo de seducción de cuerpos que están presentes, que están allí delante de uno. Cuando dirijo solo miro y me dejo seducir. Nada más. Espero que los cuerpos que tengo enfrente de mí me seduzcan, me conquisten, me maravillen.

MF —¿Cómo pensás el entrecruzamiento de la dramaturgia, la escritura teatral y el psicoanálisis?

SB —Mi trabajo de escritura y el de psicoanálisis están muy ligados. Como escritor, el conocimiento de la lengua me resulta algo fundamental y necesario. Y el diván para mí es ese dispositivo en el que uno viene a encontrarse esencialmente con la lengua, con su lengua. Soy de los que creen que no solamente estamos hechos de lengua, sino que somos antes que nada una lengua. En este sentido el diván —y la horizontalidad *erótico-letal* que este supone— tiene mucho que ver con la escritura: un espacio de encuentro privilegiado, sensual y mortal con la lengua, es decir con lo que somos. Tanto en el espacio de la escritura teatral como en el espacio del diván asistimos a la encarnación de una palabra que al ser dicha conecta con lo vital pero también con lo letal, ya que al volverse carne se la vivifica pero también se la *mortaliza*, se la vuelve mortal. Y esta vitalidad y letalidad de la palabra escrita en la creación literaria o de la palabra pronunciada en el espacio analítico es lo que hace que sea siempre una palabra potente y poderosa. Una palabra que cobra un poder supremo capaz de mover montañas como sostenía san Pablo.

AP —¿Qué es religiosidad para ti?

SB —La religiosidad me conecta con esa noción de lo encarnado.

AP —Eso te transmite la palabra.

MF —Palabra ensalmo, palabra encarnada, es la palabra del Señor...

SB —Algunos seguidores de Lacan insisten en que el análisis tiene el poder de desactivar la violencia religiosa o política con la que viven los pacientes. En mí no la ha desactivado en lo más mínimo, todo lo contrario. No es algo de lo que me sea fácil hablar, porque el hecho de definirme como cristiano con una fe muy profunda no es algo que pertenezca al orden de la razón o del pensamiento, sino al orden de lo sensible, de lo pura y exclusivamente corporal. Mi cristianismo es algo que está muy vinculado también a lo verbal y más precisamente a la noción de la palabra divina, que es una palabra performática como lo atestigua el extraordinario *en el principio fue el verbo*...

MF —Somos palabras, estamos hechos de ellas, con ellas al hablar encontramos y nos desencontramos...

SB —La palabra sobre todo nos construye: nos hace, nos elabora. Por eso soy un creyente del verbo. Una de las cosas que me resultan más preocupantes de nuestra contemporaneidad es el deterioro del lenguaje, porque creo que el déficit lingüístico acarrea la destrucción de lo que somos. Uno de mis trabajos en París consiste en desarrollar talleres de escritura para jóvenes en gran dificultad en las zonas periféricas y desfavorecidas de la ciudad, y una de las cosas que más constatamos con nuestros equipos es la angustia que produce en determinados jóvenes el no poder nombrar, decir, designar. Muchas veces me doy cuenta de que uno de sus mayores sufrimientos es no poder nombrar lo que les está sucediendo. Y cuando somos incapaces de decirnos, somos incapaces entonces de construir nuestro propio relato, lo que equivale a no ser capaces de construirnos como experiencia. ♦