

Revista Controversias online
Conversando con Javier Daulte*
30 de octubre de 2015



[clic aquí para ver el video](#)

Javier Daulte, nacido en Buenos Aires en 1963, guionista, dramaturgo y director de teatro argentino, ha recibido más de un centenar de distinciones tanto en el ámbito nacional como fuera del país. Sus obras, todas ellas catalogadas de comedias dramáticas, han contribuido a la renovación del teatro en Buenos Aires y Barcelona, introduciendo en sus argumentos elementos fantásticos y de género dentro de una construcción hiperrealista que se manifiesta a través de diálogos ágiles y creíbles.

Dentro de sus producciones cabe destacar: *Criminal*, *La escala humana*, *Bésame mucho*, *4D Óptico*, *¿Estás ahí?*, *Nunca estuviste tan adorable*, *Cajeros automáticos*, *La felicidad*, *Cómo es posible que te quiera tanto*, *Caperucita Trucha*, *Proyecto vestuarios* y *Personitas*. Como director se destaca por la extraordinaria dinámica de sus puestas en escena y la precisa dirección de actores.

Dentro del ámbito televisivo, ha sido guionista de tiras como *Fiscales* (1998), *Para vestir santos* (2010), *Tiempos compulsivos* (2012) y *Silencios de familia* (2016).

* daulteja@yahoo.com.ar / CV

En 2011 recibió el Premio Konex de Platino al mejor director de teatro de la década 2001-2010, y en 2004 el Konex – Diploma al Mérito en la disciplina “Teatro: Quinquenio 1999-2003”. En 2012 recibió el ACE de Oro.

Marta Lewin: Buenas tardes. La presentación la va a realizar Verónica, pero antes quería contarles que ésta es una convocatoria de nuestra revista online: *Controversias*. Estamos muy contentos y agradecidos de estar con Javier Daulte.

Verónica Díaz: Buenas tardes a todos, primero que nada gracias a Javier Daulte. Para los que tal vez no conocen su vasta trayectoria y su trabajo, Javier es básicamente director, dramaturgo y guionista.

Agradecemos mucho su presencia y nos interesa que éste sea un espacio lo más creativo posible y de intercambio entre todos. Yo voy a empezar haciéndole algunas preguntas disparadoras de ciertos temas que nos interesan, pero esperamos que sea un intercambio de ida y vuelta entre todos.

Primero, y como para abrir el juego, nos interesa que nos cuentes cómo sentís que parte o cómo se construye un hecho creativo –sea como dramaturgo, como guionista o como director–. ¿Cómo comienza un proceso creativo?

Javier Daulte: Buenas tardes. Gracias por invitarme, gracias por estar. Siempre me llaman la atención este tipo de eventos –en una época donde parece que nos gusta más hablar que escuchar–, y siempre los ámbitos psicoanalíticos me gustan mucho porque son gente especialista en escuchar y no en querer hablar todo el tiempo.

Yo creo que el acto creativo –no sé, voy a usar palabras que quizá tienen que ver con la práctica de ustedes pero no es a propósito, no es que amoldo esto al lenguaje de ustedes sino que son cosas que suelo decir habitualmente–, el acto creativo, decía, creo que es un acto bastante parecido a una especie de acto psicótico. Es decir: el placer es hacer aparecer algo donde no había nada, y la convicción creativa yo digo siempre que es una convicción que no tiene ni pies ni cabeza, no tiene razones de ser, es un acto porque sí. Yo digo que es una convicción psicótica, sobre todo cuando estamos hablando de teatro, donde uno involucra en su acto creativo a mucha otra gente: involucra a colaboradores, a actores... a veces son grupos de diez personas, o de veinte, y uno se convierte en un capitán de un barco en aguas desconocidas.

Y es muy curioso cómo a partir de esa especie de convicción –que no tiene ni pies ni cabeza– se empieza a construir un lenguaje y empieza a aparecer una coherencia interna. Yo creo que el arte, en su acto creativo, es algo que está tremendamente separado de la realidad, por decirlo de algún modo. Obviamente que uno está habitando

una realidad y luego cuando uno se sienta como espectador eso que uno ve lo asocia con su realidad, su realidad personal, su realidad social, su realidad política –justo ahora que está tan politizado todo–, pero curiosamente en el acto creativo –en mi caso particular– no hay una idea de retratar la realidad sino de crear una realidad.

Cuando vamos a ver una obra de Shakespeare obviamente sentimos que esa obra nos habla de nosotros, nos habla de nuestra realidad, y sería un poquito estúpido suponer que Shakespeare alguna vez pensó en nosotros o en el siglo XXI en la Argentina; es decir que no escribió para nosotros, y sin embargo nosotros sentimos que Shakespeare nos está hablando.

Creo que se va formando como una verdad dentro de esa realidad que se está creando. Lo curioso es que además a veces sentimos que eso se corresponde con la realidad –digamos– como espectadores. Es un poco como pasa con las ciencias más duras –la física, la matemática–; la física describe fenómenos, se ocupa de investigar ciertas leyes, y creo que fue Newton quien dijo que después si eso se corresponde con la realidad... entonces tanto más curioso... Lo que interesa, me parece, es un sistema con reglas propias.

Es como en la pintura: nosotros vemos una pintura y después lo que representa. Tal vez vemos una naturaleza muerta y nos gusta y vemos ahí el pescado, la naranja, el ananá... pero no creo que Cézanne estuviera muy preocupado por la fruta y la verdura de su época; estaba preocupado por el color, por la luz, por las leyes propias de su disciplina artística. Lo que está ahí representado es lo que en el arte del teatro, del guión, del cine o de la televisión, llamaríamos el argumento.

Verónica Díaz: Para continuar este relato –me pareció sumamente interesante cómo lo estás planteando–, una pregunta que se me viene se relaciona con el modo en que te describiste: como el capitán de un barco que debe convocar a unos cuantos para que lo acompañen en ese viaje. Y en ese viaje están, por un lado, los que te acompañan en el hecho creativo, los que van a formar parte de la obra y, por el otro, pienso, están también los espectadores, que se tienen que embarcar en este juego que vos planteás de hecho creativo o esta nueva creación de realidad.

¿Cómo planteás los distintos personajes que se involucran en tus obras?

Javier Daulte: ¡Qué pregunta difícil! (*Risas.*) Yo trabajo en distintos ámbitos; hago obras de teatro alternativo –teatros pequeños–, hago obras en la calle Corrientes, hago televisión de vez en cuando –hice *Para vestir santos*–. Ahora estoy escribiendo algo para el año que viene. Hago poco, pero cuando lo hago, lo escribo yo solo, es decir que lo siento como muy una obra mía.

A veces este tipo de preguntas me la hacen... más fácil... (*Risas.*) ...¿Cómo puedo ser un creador en estos distintos ámbitos? (De hecho ahora escribí una novela narrativa que se va a publicar el año que viene.) Y lo que digo es que yo soy también muchos espectadores, como todos somos muchos espectadores.

Cuando voy a ver algo a un teatro pequeño –por ejemplo El Camarín de las Musas–, no es que sepa exactamente con qué me voy a encontrar, pero no estoy esperando ver una súper escenografía... Es decir, soy un espectador que desde el momento en que elige ir a El Camarín de las Musas ya se está constituyendo un tipo de hecho artístico, en este caso como espectador.

Si voy a pagar trescientos cincuenta pesos en la calle Corrientes, no estoy esperando lo que espero cuando voy a El Camarín de las Musas; y cuando prendo la televisión no estoy esperando ni ver teatro ni ver cine, espero ver televisión.

Entonces, en ese sentido, cuando me dicen “¿pensás en el espectador?”, yo digo: Me pienso yo como espectador; es decir, trato de hacer los espectáculos que a mí me gustaría ver, y en la tele trato de hacer el programa que a mí me gustaría ver. Y realmente hay cosas diferentes, pero no tengo que hacer un gran esfuerzo porque me coloco yo como espectador en esos casos, y entonces cuando uno dice “voy a escribir televisión de la misma manera en que escribo teatro”, voy a estar usando ese lenguaje en ese medio maravilloso que es la televisión.

En todos los casos como espectador a mí me gusta que halaguen mi inteligencia; me gusta que haya un espectador que pueda ser cómplice, que pueda ser respetado en su inteligencia... Yo ni al teatro ni al cine voy a ser culto, no voy a cultivarme, yo voy a pasarla bien. Si yo quiero cultivarme leeré, estudiaré... Al teatro no se va a ser culto, uno va a pasarla bien, entonces no me interesa ni que me tomen por tonto ni que me tomen por un genio; yo quiero que halaguen mi inteligencia como espectador.

Y creo que además justamente la pregunta respecto del espectador es interesante porque creo que es lo más importante del hecho artístico –y en este caso hablando del teatro y no de la televisión–, lo interesante es la multiplicidad de lazos que genera el hecho teatral.

Por supuesto que es mejor ir a ver una obra buena que ir a ver una porquería, pero el teatro es uno de los pocos lugares en donde sentimos un lazo con gente desconocida: el otro público. No sé por qué sentimos una identificación, que es muy fácil de pensar, ¿cierto? Elegimos la misma obra, o sea que hay algo que nos está uniendo; incluso a veces sentimos que hay un espectador o que habla, o que tose, o que se levanta y uno dice “¿qué hace acá?”, como diciendo “somos todos parecidos menos él”. Sobre todo en una ciudad como Buenos Aires, que tiene una calle Corrientes que no existe en ningún lugar del mundo –Broadway no es así, el West End de Londres no es así–, que reúne teatros y librerías... Toda esa circulación, todo ese embrollo de lazo que

se genera es realmente una maravilla. Es el único lugar donde nos gusta que haya multitudes. Siempre digo lo mismo, siempre pongo el mismo ejemplo. Uno dice: "Fui a ver una película el otro día. Fui a una función doce y media del mediodía y no había nadie, había una parejita y yo solos y fue genial, lo pasé bárbaro". En el teatro eso no se puede, tenemos un instinto: nos gusta estar amontonados en el teatro. Cuando el cine está repleto es una pesadilla... ahora les echamos la culpa a los celulares, al pochoclo... pero antes les echábamos la culpa a otras cosas. Es curioso, el cine no genera lazo social, pero el teatro y la música en vivo sí lo generan... Y eso es así porque en ese escenario hay gente viva. Es decir que ahí se genera una especie de módulo muy interesante. Y es curioso también si se fijan en este fenómeno: ustedes van a ver una obra –por ejemplo una comedia, que es divertida–, pero justo ese día pasó algo –hubo elecciones, digamos–, y no asistió mucho público. En una sala para cuatrocientos somos sólo cincuenta, somos poquitos: eso se siente... Y en las situaciones de risa uno se ríe menos, se inhibe y se expresa menos. Cuando está lleno se anima más. Es curioso: cuantos más somos, más anónimos somos, es decir que menos nos pueden identificar. Es muy curioso cómo podemos estar totalmente en el anonimato, porque vamos a eso. O sea: estoy presente, pero ¿qué es eso? Es que en realidad el espectador de teatro es un gran *voyeur*; es decir, vamos a ver cómo otros disfrutan de lo que hacen entre ellos. Y la condición de eso es que no me miren, no estar incorporado. Yo tengo el derecho, y pagué para poder espiar y gozar del goce ajeno.

Cuanta menos gente hay, más se me puede identificar, y entonces me inhibo más, me expreso menos como espectador.

Ni hablar del fútbol, ni hablar de los estadios donde se genera una marea humana gritando... Es curioso cuando pasamos de ser espectadores a ser público. Nosotros vamos como espectadores y a veces nos transformamos en público. ¿Qué quiere decir esto? A mí el fútbol no me gusta, pero una vez en Barcelona me llevaron a ver un partido amistoso entre Argentina y Cataluña, y de pronto me pasó que me transformé en público: empecé a gritar con las jugadas de Argentina, y no me reconocía a mí mismo. Yo no hago esas cosas: pasé de ser espectador a ser público.

¿Se entiende la diferencia? Me acuerdo también que una vez estaba en Londres y fui a ver un musical. Fui solo y al lado mío había un señor que también estaba solo. Yo había comprado la entrada a último momento y el señor me decía: "En realidad tendría que haber venido mi mamá, lo que pasa es que la compré hace tanto que mi mamá se murió" (*Risas.*) Era *Chicago*, y en un momento, durante el segundo acto, la orquesta arranca y empieza a hacer participar al público; yo, claro, no tenía con quién unirme... y de pronto éramos como hermanos con ese señor, fuimos cómplices y nos transformamos en eso que se llama público.

Cuando esto ocurre, sentimos que fuimos parte de un acontecimiento –al estilo de lo que Badiou llama *el acontecimiento*–, y eso se inscribe en nosotros de una manera que es imposible de desterrar del alma. Es como el amor: siempre vamos a buscar que eso vuelva a ocurrir, y ocurre muy pocas veces; pero una vez tuvo que haber ocurrido para que nosotros sigamos yendo al teatro y nos banquemos a los tontones y nos banquemos cosas que no nos gustan porque sabemos que alguna vez puede ocurrir, y no necesariamente por la excelencia de la obra, sino porque tal vez se junten ciertas cosas: esa obra, ese elenco, ese director, ese año, esa primavera, yo... y algo ahí ocurra.

Marta Lewin: Me resultó interesante el tema del lazo social entre los espectadores y pensaba cómo explicás el efecto en la sala chica, tan en auge en nuestra Buenos Aires de los últimos años. En las salas chicas de teatro alternativo, por ejemplo, se pueden contar los espectadores y sin embargo se produce ese fenómeno que describías.

Javier Daulte: Sí, es de otra naturaleza, es a otra escala, pero para mí en términos conceptuales se da el mismo fenómeno. Yo empecé en el teatro alternativo, cuando pasé a trabajar en la calle Corrientes dije "¡Guau, esto es el público!", pero no por la cantidad, sino porque al ver a la gente que va al teatro alternativo me digo: "Podría ser mi amiga. Podría conocerla. Seguro conocen a alguien que yo conozco". Más o menos siento que se visten como suelo ver que se viste la gente que conozco; todos podrían estar sentados conmigo algún día comiendo o participando de una misma mesa.

Cuando empecé a trabajar en la calle Corrientes, y miré a la gente, dije: "¿Quiénes son?". No sabía quiénes eran. O sea, no reconozco a nadie. Y me ahí dije "¡Ah!". Porque lo interesante del trabajo de uno, del acto creativo –ya que por ahí empezamos–, es que uno trabaja... ¿para quién?, ¿quién es el destinatario? Puede ser una novela, o una obra de teatro, o una pintura... y justamente un sentido muy interesante empieza a ocurrir –para mi gusto– cuando ese destinatario es absolutamente insospechado. Que ustedes vayan a ver mis obras es parte de lo esperable para mí, pero si aparece un jugador de fútbol –de estos que se pasan la mitad del día en la peluquería– yo digo "¿qué es esto?", y empiezo a pensar: ¿por qué vino?, ¿lo invitaron?, ¿y por qué...?, ¿porque estará de moda? Empiezo a especular cosas por fuera y creo que ahí cobra sentido: esto está destinado –y ahí vuelvo a Badiou–, no es ni a uno ni a todos, es a cualquiera. Y ustedes no son cualquiera. Cuando veo a cualquiera siento que sí algo pasó... ¿se entiende?

Pasolini cuando escribió teatro decía que a los obreros y a los estudiantes había que cobrarles entradas carísimas, y que había que regalarles las entradas a las señoras con tapados de visón. Claro, porque ése era el *cualquiera* para Pasolini. Si iban los

obreros sindicalizados o los estudiantes era porque iban a escuchar lo que querían oír. En cambio, ¿quién es ese otro, ese cualquiera, ese completamente otro? Y cuando uno hace tele ni les cuento, sobre todo porque uno además no lo ve. A mí me pasó, curiosamente –por razones de calendario y de agenda muy estúpidos–, que durante la hora de emisión de los dos programas que hice últimamente yo estaba solo en mi casa. O sea que los veía solo, y era imposible pensar que eso lo estaba viendo más gente. Era imposible. Uno lo sabe porque lo sabe: hay un rating que indica que lo vieron tantas personas, pero aun con Twitter, y aun con todo... no sé adónde está llegando, no sé a quién le llega.

¿Qué es ese no saber en relación con ese espectador totalmente ignorado, totalmente azaroso, con ese espectador que es cualquiera, con ese espectador ni siquiera soñado? Que venga un día un señor y me diga:

–Perdón, ¿vos sos Javier?

–Sí.

–Te quiero decir que cuando yo vi tal obra tuya me cambió la vida.

Y eso podría no haberme llegado nunca. Quiero decir, ésa fue una casualidad, pero uno eso lo va a ignorar, esto está bajo la premisa, pero ésa es la excepción, que alguien te encuentre y te diga eso, porque uno no lo puede llamar a Shakespeare para decirle que a mí me cambió la vida cuando leí *El cuento de invierno*.

Ahí está qué es la trascendencia. Cuando algo trasciende, es eso. A veces uno cree que la trascendencia es como una especie de coronación, y no: nada más es eso. Hay un lazo y uno desconoce esa relación. Con los pensadores nos pasa todo el tiempo... No sé, para mí Woody Allen es como un amigo, y es muy raro que esa persona no tenga la menor idea de que uno existe.

Es una relación muy curiosa, es muy –muy– rara, y seamos o no seamos artistas eso nos pasa a todos: por ser padres, por ser docentes, por ser personas. Y a ustedes ni hablar: alguien puede venir y decir “me llegó esto de lo que hiciste”. Y en esa relación es donde creo que aún curiosamente nos singularizamos como humanos de una forma realmente impresionante; eso para mí es como lo más humano que se puede pensar.

Marta Lewin: No sé si lo que te voy a preguntar está en relación con lo que estás diciendo... A mí me parece que sí. Me llama la atención tu nivel de productividad. Tantas obras. Es casi imposible hablar de toda tu producción. Ahora decís que estás escribiendo un libro... ¿Tiene que ver con esto que nos estás contando de llegar a la mayor cantidad de posibilidades de gente? Lo pensaba recién, y me llama la atención esta cosa tuya de teatro, televisión, ahora una novela...

Javier Daulte: A mí me gusta mucho lo que hago, yo la paso muy bien. A mí de entrada no me fue bien, tardé mucho hasta que me empezó a ir bien... Por eso estudié la carrera de Psicología y me recibí. O sea me fue lo suficientemente mal en el teatro como para poder terminar una carrera. (*Risas.*) Pero yo ya había tomado la decisión de que me iba a dedicar igualmente a esto aunque no pudiera vivir de esto. ¿Por qué? Porque me daba mucho placer, como a la gente que le gusta ir a jugar al fútbol los miércoles... Y si me gusta mucho, ¿por qué no lo voy a hacer todos los días? Entonces cuanto termino una obra quiero empezar con otra, si la paso bárbaro... Y sí, yo sé que produzco mucho.

Marta Lewin: ¿Pero lo pasás bárbaro en el momento creativo también?

Javier Daulte: Sólo en ese momento... No es que no la paso bien después, pero ése es el mejor momento. Acabo de estrenar una obra en el Cervantes –*Ni con perros ni con chicos*, un musical–, y la pasé tan bien trabajando que cuando terminó el proceso y ya no había más escenas para resolver, me acuerdo que le dije al elenco: “Estoy con un duelo y tengo una tristeza”... porque yo quería que siguiera, quería continuarlo. La paso realmente muy –muy– bien.

Cuando escribí la novela ya estaba un poco saturado del teatro... Pero por una circunstancia concreta: en España me había obligado a dirigir dos obras al mismo tiempo, y eso es tremendo. Siempre supe que hacer dos cosas de la misma naturaleza al mismo tiempo no está bueno. Yo puedo estar ensayando una obra de teatro y escribiendo tele, puedo estar en una novela y estar haciendo una obra, pero hacer dos cosas iguales al mismo tiempo me mató. Entonces dije: “Tengo que ventilar, tengo que descansar”. Pero me pregunté: “¿Qué es descansar?”... Si vivimos una vida tranquila; estamos sentados en una silla re-cómoda, cuando tenemos sed vamos y tomamos agua, tenemos hambre y comemos algo, bajamos y tomamos un café... Me dije: “Si es una vida bárbara, ¿qué es descansar?”. Descansar es hacer otra cosa... Vos decís “Me la pasé todo el año leyendo artículos y simposios y cosas, voy a descansar”... y te comprás cinco novelas... (*Risas.*) Entonces es cambiar la lectura, pero descansar no es dejar de leer. Y para mí no es dejar de escribir, entonces para descansar dije: “Me voy a meter en una novela”.

¿Qué es descansar? Es hacer algo improductivo, pero es hacer. ¿Por qué digo improductivo? Porque como no soy novelista, dije: “Voy a hacer algo que no sirva para nada”. Después la terminé y me gustó, la ofrecí en una editorial y la publicaron... Pero en principio el propósito fue hacer algo que no implicara el salirme de mi ámbito más íntimo y más personal.

Pero no creo que yo sea muy productivo, yo creo que la gente es muy vaga.

Marta Lewin: ¿Ah, sí?

Javier Daulte: Sí, es muy vaga, muy vagoneta. Por ejemplo, yo no puedo entender cómo de pronto alguien te dice: "Tuve que escribir esta escena y entonces por eso no pude leer". ¿Pero cuántas horas tiene tu día?, ¿qué hacés? Yo me la paso boludeando en Internet, puedo escribir... y de pronto es una cuestión de concentración... y hay algo como que trabajo y no trabajo, pero cuando me concentro... ¿cuánto me puede llevar tal cosa? Yo a los ensayos llego y empiezo a ensayar, no pierdo media hora charlando de cómo estaba el tráfico. Y al final del ensayo me voy y no me preguntan nada, porque trabajo mucho en el momento en que hay que trabajar.

Pero no me lo propongo. No es que digo "tengo la meta de trabajar mucho". Se da. Y además, eso sí –acá viene mi neurosis–, siempre tengo la sensación de que no hago nada. Tengo una culpa con la existencia en la que digo: "Estoy desperdiciando mi vida, no estoy haciendo nada". Pero porque creo que fuimos educados en la idea de que el trabajo es sacrificio y cuesta, y el arte es costoso y se sufre, el artista sufre... y toda esa huevada espantosa, y entonces si uno no está sufriendo es como que no hace nada, porque no llega al monto de sacrificio que se supone que tiene que tener el trabajo. Es una imagen que todos tenemos, incluso desde las caricaturas, desde *Mafalda*: el papá de *Mafalda* llegaba de trabajar con una cara de depresión como si viniera de Siberia. Y uno tiene que volver del trabajo chocho de la vida. Hay una idea de que si trabajo menos es mejor. Todos los arreglos laborales en el mundo tratan de que los trabajadores tengan menos horas de trabajo. Y después cuando más ocio tienen se cagan suicidando porque no saben qué hacer con su tiempo libre.

El problema no es trabajar menos, el problema es trabajar mejor. No es una cuestión de horas si te gusta tu trabajo. Obviamente que estar horas y horas cosiendo botones para Zara es alienante. Pero no es nuestro caso ni es el caso del conjunto de las personas que están involucradas o incluidas en una actividad artística.

Myriam Carrasco: Vi varias obras tuyas –casi siempre en el teatro *underground*, no en el comercial–, y en casi todas vi algo así como que vos desplegás algo que al público lo crispa pero que a vos te debe hacer muy bien porque largás el tema de la familia. Vi *Nunca estuviste tan adorable*, vi *Caperucita*, vi *Criminal...* y son obras que de repente despliegan una cantidad de temas que al público –a nosotros, público– nos produce un efecto. Y no sé si preguntarte cuánto estás involucrado en querer que al público le produzca ese efecto o simplemente sale de vos todo eso como una catarsis. Porque son cosas que a mí me gustaron mucho, son muy creativas para mi gusto, pero es interesante cómo desplegás el tema de la familia y del psicoanálisis en *Criminal...* Es

decir, me parece que son cosas que por algún lado te tienen que haber pasado. No sé si soy clara en lo que estoy diciendo.

Javier Daulte: Sí. La creación literaria abrevia en tres continentes: la investigación, la imaginación y la memoria. Entonces en algunos casos esas cosas se mezclan en forma diabólica y no podés reconocer qué hay de búsqueda, qué hay de recuerdo y qué hay de pura imaginación. Cuando digo investigación es búsqueda a veces filosófica, a veces no es solamente una búsqueda histórica. Hay otros casos en donde algo es previamente ficcional, es decir es la imaginación y nada más que la imaginación. *Criminal*, por ejemplo –una comedia policial muy divertida: dos psicoanalistas y un paciente–, fue una especulación totalmente teórica mía, pura imaginación. De hecho los personajes, si uno los ve, se da cuenta de que son *A, B, C, D...* Les puse los nombres con esas iniciales, pero era un juego matemático para mí. Otro caso es *Nunca estuviste tan adorable*, donde el noventa y nueve por ciento son recuerdos o vienen de recuerdos; y *Caperucita*, donde la mezcla entre las tres cosas es diabólica, o sea, por un lado yo viví en una casa con tres generaciones de mujeres y al mismo tiempo yo no estoy en esa historia, al mismo tiempo es *Caperucita*, al mismo tiempo hay una elaboración teórica, es decir, ahí hay un recuerdo recordado e imaginado... Pero uno usa todo, y –vuelvo a decir– yo trato de escribir las obras que me gustaría ver. Y a mí me gusta –si se puede– que nos ocurran cosas, que nos ocurran cosas emocionales, que nos podamos divertir, que nos podamos sorprender, que nos podamos emocionar.

Lo que yo nunca hago –y estoy hablando por boca de otros, porque yo soy muy malo analizando mi propia obra, pero sí sé qué dicen–, lo que nunca hago es dar de comer en la boca. Como que la conclusión no está... Y para mí mis obras son réquete recontra claras, para mí son re-fáciles, y trato de que sean así –es decir que el relato sea fácil–, y nunca me preocupo por lo que quieren decir. Yo siempre digo que yo no *quiero decir nada: yo digo*. Son dos cosas distintas: ¿por qué querés decir? Decilo...

Mercedes Cardoso Cúneo: En tu obra *Personitas* hay como un juego lúdico que es interesante, que algo querés decir pero uno tiene que meterse para poder pensarlo. Pensaba entonces cómo ves lo lúdico en el teatro.

Javier Daulte: Lo lúdico en el teatro para mí es fundamental. Yo creo que cuando escribo todas mis obras siempre echan raíces en mi infancia, siempre. Y no es que hablo del pasado, de hecho *Personitas* ocurre en los años cuarenta, cuando yo no había nacido, o sea que es prehistoria. Lo que echa raíces en mi infancia de *Personitas* – y ahora voy a lo lúdico– es el hecho de imaginar el deseo que yo tenía –un deseo enfermizo– de tener hermanos pequeñitos, para torturarlos, obviamente... (*Risas*.) Y me

di cuenta, no hace tanto, de que eso lo puedo hacer con una obra. Y por otro lado también está un poco la idea de los infinitos. Hay un mundo en sí mismo, que es un punctum, y luego por otro lado están los otros vistos por los extraterrestres –o Dios, o quién se les ocurra–.

Para hacer dramaturgia yo digo que uno debería hacer dos cosas. ¿Qué debería estudiar? Debería estudiar magia, y por otro lado tendría que tratar de crear un juego de mesa. Hay algo de crear un juego, yo trato de crear un juego y después divertir, pasarlo bien con él.

Ya ir al teatro a ver gente grande haciendo esas cosas es un juego, un juego maravilloso. Vamos a ver ese juego, y –claro– para no avergonzarnos de que vamos a participar de un juego queremos y reclamamos contenidos importantes y qué sé yo. Pero en realidad vamos al juego: es una jornada lúdica.

Vuelvo a decir: creo que el teatro no es un lugar donde uno se vaya a cultivar; uno va a pasarla bien, y cuando uno ve de qué forma es partícipe de ese juego lo disfruta muchísimo. Lo que pasa es que el juego en los adultos es peligroso. Me acuerdo de que cuando era chico iba al club y veía el salón del juego de truco, donde se juntaban los grandes a jugar al truco. No se podía pasar cerca porque eran unos gritos, furia, se tiraban sillas... Digo, eso era el juego... (*Risas.*) Es decir hay un nivel de pasión, valga la redundancia: hay tanto en juego en el juego que es aterrador. Es muy loco cómo somos capaces –porque lo vivimos desde que éramos chicos y jugábamos– de apropiarnos de las reglas de un juego y hacerlas valer, y eso se vuelve hasta violento. Hay gente a la que no le gusta jugar por la violencia emocional que implica. A mí al TEG no me gusta jugar, primero porque pierdo siempre, pero me genera pensamientos violentos, odio... tengo una especie de primo mayor al que cada vez que veo sólo me acuerdo de que me ganaba al TEG, y es algo que no voy a poder superar nunca.

El juego es tremendamente peligroso –peligroso en ese sentido–, y entonces tratamos de mantenernos un poco alejados, incluso vemos a espectadores que a veces se involucran con lo que está ocurriendo y quieren cortar, porque no aguantan que esa ficción sea un juego que afecta tanto. Y eso me encanta, por eso cuidado con la palabra juego porque a veces lo sentimos como que le baja el valor y yo creo que es todo lo contrario, lo pone en unos niveles de fuerte violencia emocional. Y sobre todo a los varones. Cuando algo te hace llorar, decís: “¡Cómo puedo ser tan estúpido!”. A mí me encanta llorar en el cine, pero en el cine es más anónimo; cuando iba con mi hijo y venía la parte de llorar en las películas de chicos, mi hijo dejaba de mirar y me miraba a mí a ver cuándo empezaba a llorar... (*Risas.*) ... y era la parte donde más se divertía.

Verónica Díaz: Siguiendo un poco con *Personitas*, que de alguna manera es una de las obras que compartimos con el espacio de *Controversias* para ir a indagar también

un poco más tu mundo, a mí me da la sensación de que en esa obra vos no sólo planteás el juego sino que planteás qué factores sostienen la posibilidad de que todos jueguen o qué pasa al final cuando pareciera que ya no hay más posibilidad de seguir jugando. Eso por un lado... Y por el otro: cómo los materiales de la escena son un poco juguetes –a mí me tocó esa silla y al final de todo entonces pude ser espectadora de todos los espectadores saliendo– y había algunos que se asomaban al mundo *Personitas* a ver si existían y había otros que pasaban de largo como si eso no hubiese ocurrido.

Entonces también para ver cómo vas planteando el juego, si hay algo de esta escenografía-juguete.

Javier Daulte: Claro, sí, hay algo que yo diría que es el fin de los juegos, el fin de la ingenuidad, que para mí es tremendo, y al cual creo que yo no llegué; yo sigo creyendo en las *Personitas*... o sea en la caída de la ilusión, que es cuando los grandulones se dan cuenta de que su mamá está hecha un vegetal –pobrecita– en una habitación... Lo trataron de sostener tanto tiempo que cuando se cae, se derrumba de una forma... Pero sobre todo lo ubiqué yo también en una época –los cuarenta– en donde en la sociedad había un grado de creencia... En el diario, tras el accidente de Roswell, salió –el 9 de julio de 1947– “¡Cayó una nave extraterrestre!”, y la gente lo creyó. No es que decía “pareciera”, o “es un trascendido”... No: “¡Cayó una nave extraterrestre!”. O sea nadie dudó. Había algo donde todo era posible, y además era una época donde realmente la Unión Soviética estaba creando algo que cambiaba el mundo. Es decir: la idea de la novedad era posible.

Ahora estamos en una época donde ya nada nuevo puede pasar y por eso lo ubiqué en ese lugar, donde la ingenuidad era un valor, por decirlo de algún modo.

Y sí, toda la escenografía, todo elemento es un juguete, es como mandar a hacerte a medida tus juguetes.

Creo en los juguetes de adultos, lo que pasa es que el juego... Me voy a meter en una zona que nunca pensé, así que por ahí digo pavadas, pero hablando de la productividad todo lo que no produce juego en el teatro no tiene sentido, entonces no nos juntamos a jugar. Me acordaba de esa época de los jueves de los varones o la canasta de las chicas, el sábado de carreras, o lo que sea... existían esas costumbres. No se perdió el sentido lúdico, pero sí perdió encuadre; antes el encuadre tenía en la vida un espacio, hoy... “Che, ¿sabés que estoy tomando un curso de no sé qué donde se hacen juegos y entonces”... Todo es curso, porque lo que no pagamos o no cobramos no tiene valor. Y creo que lamentablemente es eso: no tiene valor, y si lo hacemos –o sea la cosa absolutamente fuera de la circulación del dinero– es sospechoso, es raro: “Está un poco enfermo”, “¿qué hará?”, “¿por qué lo hace?”... suena patológico. Decíamos recién la mesa de póker de los jueves: quizá más de uno pensó en ludópatas y esas

cosas... (*Risas.*) Antes era un tipo que perdía toda la plata jugando a las cartas y ahora es un alcohólico ludópata. Digo, ¿dónde está el espacio? El arte en ese sentido siempre se preservó, porque el hecho comercial también siempre fue parte del asunto.

Enrique Alba: Esto último que estabas diciendo es muy interesante. No es lo que quería preguntar pero tiene algo que ver, porque esto de que el encuadre es el dinero me parece que realmente es una cuestión que habría que pensarla mucho. Pero lo que más quería preguntarte era sobre este tema del goce, del goce ajeno que vos mencionaste al principio. Parecía vinculado al espectador, pero me daba la impresión de que también estaba vinculado al creador, en el sentido de que también hay un goce con el goce ajeno en el creador, en el que crea la obra. Y me parecía que era muy interesante la diferencia que vos hacías entre espectador y público, porque fundamentalmente quería apuntar a una cuestión que es lo que más me intriga, en el sentido de que quizá parece más fácil hacer obras para el espectador, en el sentido de que podría ser mi amigo, en el sentido de aquel con el cual puedo identificarme más, con el cual podemos tener algo en común... Pero qué complejo debe ser hacer obras para los insospechables, para los que son ajenos, para aquellos con los cuales uno no se puede identificar. ¿Cómo se hace esto?, ¿cómo se puede hacer gozar con el goce del diferente? Es tan difícil en estos momentos en nuestra cultura gozar con el goce del diferente, porque uno siempre trata de gozar con el goce del que es un semejante, no con el goce del diferente. Me parece que tiene consecuencias políticas muy fuertes esto –además del teatro–, esta posibilidad de poder gozar con el goce del diferente.

Javier Daulte: Sí, claro, qué es la llegada al futuro si no –justamente– esa separación de esos afectos primarios para los cuales hacemos las cosas bien para que nos sigan queriendo; entonces las cosas que uno hace como artista también primero son para papá y mamá, que me vienen a ver, para el maestro, luego para los colegas, luego para aquellos artistas idealizados... Creo que una sana evolución del artista es cuando lo hace para cualquiera.

También depende desde qué punto de vista estemos viendo el término goce, pero uno diría que también tiene que ver con la exogamia, es decir con lo completamente distinto, con el otro completamente otro en donde realmente hay un nacimiento, una fundación individual de uno como ser en la cultura; o sea el ser que está en papá y mamá, el maestro. Cuando uno no puede salir de ahí, y se aterroriza, es el artista que realmente no puede dar ese paso desgarrador, sangriento, como sabemos que es hacia la cultura; y otro sí, es aterrador pero luego se vuelve la única salida, el único camino.

Y salir es muy violento, es también aterrador... Lo que vos decías del goce del artista, yo creo que el artista es un donante; su donación está destinada a cualquiera,

pero entre esos *cualquiera* tiene que estar él mismo, tiene que estar el mismo creador. Si en mi creación yo sé algo que ustedes no saben y se la voy a donar para que ustedes sepan eso que yo sé y tal vez ustedes no sabían, eso no es un artista, eso es un dictador, eso es un manipulador, eso es un perverso.

El artista es alguien que crea algo porque se sumerge en misterios que le pertenecen y que no le pertenecen, y esa obra es capaz de generar pensamientos y sensaciones novedosas a otros y a sí mismo. Si la obra no le habla al creador sino que el creador les habla a otros a través de la obra... ése no es un creador, es un perverso.

En mi obra *¿Estás ahí?* hay una pareja –en realidad ella está muerta, eso se descubre a lo largo del primer acto, y luego él convive con ese fantasma durante mucho tiempo hasta que finalmente se va–. En un momento de la obra, por una cuestión de procedimiento, para darle una coherencia, una lógica a lo que pasaba con los personajes, el protagonista dice una frase que se ha citado hasta la locura: "*Cuando lo tenés ahí adelante al amor es imposible. Sólo se ama al que estuvo, no al que está*". Yo escribí esa frase porque necesitaba que él tuviera una lógica, pero dije: "Eso lo dice el personaje". Esa obra se estrenó en el Cervantes hace un montón de años y una señora viene y me dice después de la función:

–¿Vos pensás esto que dice la obra?

–¿Qué dice la obra?

–Que el amor cuando lo tenés delante es imposible, sólo se ama al que estuvo, no al que está.

–No.

–Pero eso es lo que dice la obra.

–No, eso lo dice el personaje.

–Por favor, lo dicen en la obra pero eso es lo que piensa usted.

–No, ni lo dice la obra ni lo pienso yo. Lo dice el personaje y lo piensa el personaje, y la obra no dice nada.

Me enojé y me fui... (*Risas.*) La mujer tenía razón, en la obra decía eso. Que yo no esté de acuerdo no es un problema para la señora, sino que es mi problema. Entonces me di cuenta de que puedo no pensarlo, pero sí tengo que ser susceptible a pensar eso que yo escribí, y tengo que ver qué hago con eso. Porque yo no creo en eso, pero tengo que ser también susceptible de dejar que esa verdad –que no es la mía sino que es la de la obra– me afecte, y en tal caso hacerme cargo de eso como autor pero no como dueño de la verdad. No es qué pienso yo del amor y luego lo escribo; yo escribo una obra y esa obra dice algo sobre el amor que yo tengo que ser capaz de escuchar.

Y ahí creo que está la diferencia. Entonces, respondiendo la pregunta sobre el goce, es cuando yo también puedo tener una experiencia de goce como creador, pero en realidad no es ya como creador sino como espectador de mi propia obra.

El goce del creador –cuando crea– es un goce yo diría netamente sexual; es de una gran, gran sensualidad el acto creativo. Si nosotros decimos que a partir del acto sexual se puede crear a un ser humano –ni más ni menos–, entonces también crear algo es un movimiento tremendamente sensual. Hay algo que tiene que ver con la seducción, hay algo donde un grupo de personas creando algo pueden tener una vinculación muy erótica puesta en un lugar donde los cuerpos no están erotizados, sino que está erotizada la tarea. Y ese goce es muy diferente después al goce de la función, el momento en que eso se está mostrando. Es como el momento en que yo miro una pintura y el momento en que el artista está encastrado de colores haciendo la pintura: son dos momentos muy especiales, muy diferentes; uno no podría existir sin el otro, pero son cosas completamente diferentes.

Silvia Zadoff: Quería preguntarte cómo se transmite el acto creativo, pero no me refiero al público, me refiero a cuando vos tenés una idea... ¿cómo transmitís esa idea a los actores, al iluminador, al escenógrafo, al vestuarista?, ¿cómo lográs que capten y se arme esa conexión para que capten tu idea y la puedan convertir luego en el teatro que vos mostrás?

Javier Daulte: Cada caso es diferente. Puedo decirte cómo trabajé en *Amadeus*, cómo trabajé con Darío Grandinetti, como trabajé en *Novecento*... podría darte ejemplos puntuales, ya que eso también tiene gracia, y es muy difícil generalizar.

Hay creadores y creadores. Hay creadores que no se ocupan de todo; yo sí, yo me meto un poco en todas partes porque todo –en realidad– responde a una sola cosa. Yo siempre digo: “Todo es dramaturgia”. ¿Qué quiero decir con eso? Todo colabora para contar la cosa que hay que contar y realmente todo está colaborando para eso. Entonces desde ese lugar es que a todos –el iluminador, el actor, etc., etc.– hay que volverlos cómplices, para que nosotros podamos contar lo que queremos contar.

Es interesante porque vos me preguntaste cómo transmitís, cómo se transmite... Yo creo que siempre hay que tratar de crear conceptos, porque si no creás conceptos uno va a hacer algo que a otro artista le va a molestar mucho, que es decir:

–Yo quiero que me hagas un sombrero así.

–¿Por qué?

–Porque me gusta.

Entonces el otro debe sentir: “Andate a un sastre y que te lo haga”. No a un vestuarista, que es un creador. En cambio si uno parte de un concepto está marcando muy claramente una línea, línea sobre la cual después se va a discutir si eso está bien o está mal, y el otro creativo se va a sentir muy respetado y muy libre; pero dentro de un concepto.

Cuando a un vestuarista, a un escenógrafo, a un iluminador le decís "Bueno, hacé lo que quieras", se quieren matar, porque ¿qué hay en *lo que quieras?*, ¿qué es *lo que quieras?*

Eso pasa con todo. Viene un productor y te dice: "Hacé lo que quieras, te doy toda la plata que necesites"... Es imposible.

Entonces siempre para mí es elaborar un concepto, ese concepto es complejo porque parte de una idea –ya sea de una obra que uno está creando, ya sea de una obra que ya está escrita–, pero en general el concepto tampoco tiene una razón de ser; pero establece claramente un punto de partida, es un gran mojón que nos permite tener una referencia.

Marcos Korembli: Dudaba si llevarlo a nuestro campo: hablar de psicoanálisis cuando estamos hablando de teatro, que es un tema más divertido, pero la verdad que no podía evitar asociar mucho de lo que vos contás de tu encuentro con el espectador respecto de lo que son nuestros encuentros con los pacientes; y cuánto en un encuentro uno siente que tiene algo de cosa significativa y el riesgo –justamente– cuando eso no se da y sentimos que estamos en un tipo de encuentro ordinario que no nos suscita desear.

Me parece que vos lo tenés como muy aferrado esto, en el sentido de que estás muy preocupado y muy sensiblemente metido en la posibilidad de que haya un verdadero encuentro. Por eso me preguntaba por algo de esa experiencia.

Javier Daulte: Yo creo que el trabajo del psicoanalista es un trabajo creativo, y en ese sentido se parece más a un ensayo que a una función. No es que todo lo que yo aprendí durante un ensayo lo voy a aplicar. Yo aprendí algo, no sé dónde, y lo que tengo que hacer es en ese momento lograr algo que antes no estaba, que algo cobre un sentido que nunca había cobrado. Y en ese sentido es exactamente igual, por eso cuando yo ensayo –me toman siempre el pelo– hago una pausa, como que me quedo... porque hay algo que es *ahora*. Digamos que ir a un ensayo con todo abrochado no tiene ningún sentido.

Es lo mismo que les pasa a ustedes con los pacientes; ustedes pueden tener todo claro, pero cuando llega el paciente lo tienen que escuchar y no hay ninguna otra cosa que hacer...

Lo mismo pasa con los actores: no es lo programado, en el momento del ensayo está en juego la cosa. Entonces ser creativo en un ensayo no es tan fácil, porque ser creativo es también mostrar un poco el culo... y entonces en ese sentido hay gente que no quiere y tiene todo programado. Porque cuando uno está creativo también se puede equivocar.

Fernando Frankel: Me gustó mucho lo que queda para desarrollar, el tema que vos trajiste de la perversión del acto creativo. A mí me da para responderme preguntas que muchas veces me hice, cuál es el sentido que tiene para la persona que hizo la obra ser tan puerco.

Pero le digo que me conmovió escucharlo, quizá lo sabía pero hay que trabajar la perversión nuestra; cuando hay creatividad uno queda libre de estar haciendo cualquier cosa, y lo digo por el bienestar que uno siente cuando termina una sesión y un trabajo creativo con el paciente... y el juego.

Marcos Korembli: Vuelvo al rol del espectador. Cuando preguntaban por el goce, yo creo que el espectador tiene que gozar y establecer un contacto afectivo con los actores y con la obra; y creo que eso realimenta a los actores y a la obra. Ésa para mí es la mayor diferencia con el cine, porque al cine vos entrás, se oscurece todo y todo ocurre detrás de la pantalla. Y en el teatro ocurre en el entre, ni en los actores ni en el espectador, ocurre mucho en el entre.

Y estaba pensando en el ejemplo que pusiste de la mujer. Me parece que ella gozó e interpretó la obra, pero quería asegurarse de que ésa no era la verdad existente, porque ella se identificó con la obra, y era casi el aplauso para la obra que había visto: el que pudiese pensar que eso era tuyo y no de la obra.

Me parece que si no se da este interjuego entre el espectador y el actor se empobrece el resultado; me parece, eso es lo que te pregunto.

Javier Daulte: La relación del espectador con el actor es un tema sumamente importante y no siempre es la misma. Ésa también es una cosa que yo empecé a entender con la diferencia entre el teatro alternativo y el teatro comercial. Cuando uno trabaja con actores que no son conocidos y famosos, el espectador tiende a ver al personaje. Cuando los actores son famosos el personaje está muy oculto detrás del actor: "Yo fui a ver a Darín", "fui a ver a Marrale", "fui a ver a Oscar Martínez".

En *Amadeus*, con Oscar Martínez y Rodrigo de la Serna, el personaje de Salieri – que hacía Oscar– es más malo que la peste. Yo, ya advertido de que tiene que ver con algo relacionado con la figura –cuando digo "la figura" me refiero a los actores famosos–, creé alguna dramaturgia más allá de la obra. Yo decía: "Oscar, el público te quiere y entonces lo van a querer a Salieri" (*Risas*.) Y es tremendo, pero no se puede luchar contra eso; es decir que hay algo donde el espectador va a ver a "sus actores". Y el teatro tiene esa cosa tan rara, que es que al final los actores salen y miran a la gente. Sobre ese momento uno dice "es lo de menos"... pero nos lo llegan a sacar y es insoportable no poder aplaudir. A uno de los tantos Festivales Internacionales de Buenos

Aires vino una obra de Romeo Castellucci, que es un creador italiano muy controvertido, muy interesante. Él trajo *Orestea*, la *Orestíada* hecha de una forma muy –muy– extrema. Había híper obesas metidas en peceras –una cosa espantosa–, hombres mutilados, Agamenón lo hacía una persona con síndrome de Down... era una cosa muy, muy, muy interesante, muy pesada, donde los propios prejuicios y las propias cosas hacían más a la obra; es decir, era como que eso era más terrible que los griegos, que la historia, porque que uno como espectador no soportara ver a una persona con síndrome de Down haciendo de Agamenón... Y si algo faltaba, en el final no salían a saludar; salía sólo el chico Down a saludar. Y era tan violento, tan violento que uno se iba mal, enojado. Y al mismo tiempo uno decía estas cosas de las que hablábamos antes. ¡Qué loco que nos violente tanto un hecho artístico! Había mujeres gordas, y está todo bien, y cuál es el problema con el síndrome de Down, y con alguien a quien le faltan los brazos... Es decir, a nadie le cortaron los brazos para poder hacer la obra, ni nadie engordó trescientos kilos a una mujer para meterla en la obra. Y sin embargo se volvía insoportable, y no había nada truculento, nadie era lastimado en escena y sin embargo era muy interesante. Pero lo peor era que no salían a saludar... O sea, necesito esa descarga, mirame a los ojos, mostrame que estamos en el mismo lugar al mismo tiempo.

Marcos Korembli: ¿Y por qué no lo hacían?

Javier Daulte: Porque es un hijo de puta Castellucci... (*Risas.*) Generaba una experiencia interesante, algo muy interesante de ver. En el momento no me gustó nada, pero se volvió absolutamente imborrable. Y además en la *Orestíada* esas imágenes me quedaron, o sea vi la tragedia griega.

Silvia Wajnbuch: Quería preguntarte, vos hablás de un acto creativo en la escritura, un acto lúdico. ¿Qué pasa con eso cuando pasás a dirigir a los actores?, ¿modifica tu escritura inicial?, ¿quizá la termina? Hablaste de conceptos que transmitís al escenógrafo, pero me parece que en el caso de los actores quizá tengan que entrar directamente en tu juego lúdico, donde está la cosa infantil en juego en el sentido de recuerdos, de temas personales...

Javier Daulte: No, con los actores es lo mismo. Tenemos que entender qué parte formamos de este cuento. Muchas veces se cree que el trabajo de dirigir a un actor es involucrarse con la psicología del personaje y –por otro lado– con la psicología del actor.

A mí no me interesa eso, en tal caso lo que uno puede entender de la psicología de un personaje es tan elemental que no vale la pena ponernos a discutir. Digamos: sí, es obvio que Hamlet tenía un problema con la mamá, no hay más que leer la obra.

Yo creo que es entender qué lugar ocupa –en este caso– el actor, qué necesita la totalidad de ese actor. Cuando a mí los actores me preguntan “¿cómo es el personaje?”, yo siempre doy la misma respuesta: “El personaje va a ser como nos convenga”.

Porque a veces hay una lógica de decir –voy a dar un ejemplo medio pelotudo– “es el asesino”, entonces leen la primera escena y, como es un asesino, está perturbado. Entonces yo les digo: “Mirá, no conviene porque el público se va a dar cuenta al minuto cero de que es el asesino” (*Risas.*) Nos conviene que por cuestiones de procedimiento. ¿Qué efecto quiero lograr con este policial? Quiero lograr que el público no sepa, no pueda sospechar, sospeche de otro... Tengo que ver qué efecto y además por el efecto que yo quiero lograr tomo decisiones. Entonces digo: “No, tu personaje es lo más divino del mundo, un tipo amable, un tipo simpático y educado”. “¿Pero por qué mata?” Y ahí meto alguna cosa psicológica –uno puede inventar cualquiera: todas van a funcionar–, y en cuatro líneas uno puede hacer de alguien educado y amable un asesino serial.

Y cuando eso está logrado, si el actor necesita sustento psicológico para poder hacerlo, yo se lo doy. Y lo que nunca quiero es que el actor me cuente... O sea, no quiero saber de su psicología porque yo me meto mucho con lo emocional. Yo me meto en lo emocional: necesito que los actores sean emocionales, y justamente la mejor forma para poder exigirle lo emocional es no meterme con lo psicológico, porque si uno se mete con lo psicológico siente que está metiendo mano en la intimidad de él. Entonces ahí yo no me meto para nada, y los actores ya me conocen y saben que por ahí no va. Pero sí en el trabajo emocional y en la construcción. Es en relación a un todo, y a veces depende del elenco. Es decir, hay personas que por ahí uno cree que deberían hacerlo así, pero resulta que a la actriz que llamaron para ser la esposa es así y entonces no; esta mujer muy masculina va a feminizar a este hombre... entonces tengo que hacer otras elecciones.

Es un móvil, todo es un gran móvil, entonces una decisión lo afecta todo.

Myriam Carrasco: A mí me interesaba sobre todo esta idea del espectador inesperado, que me hacía acordar a Macedonio Fernández con su lector salteado. Salirse de esa cosa homogénea de una lectura que empieza por el principio y termina al final, sino pensar en un lector que puede entrar en cualquier momento –eso es el lector salteado de Fernández–, porque me parece que esto apunta a la idea de la exogamia. Y en ese sentido ninguna obra que sea endogámica entra en la cultura. Por eso me parecía importante y me interesó la figura del espectador inesperado.

Javier Daulte: Sí, también tiene que ver con lo público, ¿no? Es decir, es el primo que nos hace matar de risa y al que le decís "tenés que actuar", pero sube a un escenario y no hace reír a nadie.

Uno se da cuenta de que hay una eficacia dentro de un sistema, de un lenguaje tremendamente limitado, del cual todos conocemos demasiado esos mismos códigos y entonces nos divierte, pero porque contamos con una cantidad de información que hace que eso redoble su valor. Cuando alguien logra eso sin que haya esos códigos previos, ahí algo se vuelve público; y cuando un artista logra eso establece luego con el público una relación como de familia y le empiezan a aparecer los códigos. Entonces hoy Francella se asoma y hace reír porque ya lo conocemos, como al primo que hacía reír en la familia. Yo lo fui a ver en *La cena de los tontos* en Mar del Plata –que era maravilloso–, y a mí me pasó como espectador. O sea, se habla del tonto, del tonto, del tonto, del tonto durante veinte minutos... y de pronto él abre la puerta para entrar al departamento, asoma la mano y el teatro se cae de risa, yo incluido. Y era muy genial porque te reías de Francella antes de verlo. Y ahí es otra vez el primo. Pero para que eso ocurra Francella creó un código que se convirtió otra vez en nuestro primo; pero empezó genuinamente porque tuvo talento para hacerlo.

Silvia de Grazia: Pero cuando aparece en *El secreto de sus ojos* con otro papel totalmente distinto... sorprende. Yo tardé no sé cuánto tiempo en saber que era él, aunque sabía que era él.

Me estaba acordando de la película *Julio César*, que en realidad es una obra de teatro filmada por presos. Ahí se sobreimpone mucho ese hecho; uno sabe que son presos, y además los autores de la película –que son dos– lo usan, porque te olvidaste un poquito que son presos, pero al final de la obra –que es muy impresionante y muy fuerte– uno piensa que alguno de ellos es asesino también, porque hay un asesinato en la obra, y es imposible no pensarlo. Pero si te lo llegaste a olvidar, al final de la obra se ve cómo se los llevan a todos a las celdas, pero como un uso, para saber quiénes son los actores.

Javier Daulte: Es igual si un actor es un preso, un actor es un famoso, o es alguien con síndrome de Down... trabaja con otros elementos. En una obra sobre el conflicto entre Israel y Palestina, por ejemplo, el autor hizo que los personajes israelíes fueran interpretados por actores palestinos y viceversa. Y eso generó una cosa que triplicaba el efecto de la reflexión, porque se vuelven semánticos otros elementos que son extras a la obra. Es como decir: vamos a hacer una obra de teatro acá sobre un asesinato, sabiendo que en este lugar se cometió un asesinato alguna vez. Genera otro tipo de efectos y son efectos que vamos a ver. Volviendo a la perversión: "Yo hago esto

para obtener ese resultado”, yo sé el resultado que quiero obtener, eso es lo perverso; que es la demagogia, para ponerle un nombre más simpático; pero la demagogia es lo mismo y la dictadura es lo mismo...

Verónica Díaz: Es manipulación.

Javier Daulte: Manipulación. Cuando no lo hago, creo un sistema porque puede generar efectos. ¿Qué efectos puede generar? No lo sé y no interesa saberlo; justamente lo que interesa es no saberlo. Si interesa saberlo es lo mismo que la publicidad, o sea lo hago para vender y punto, o sea yo sé lo que quiero: vender yogur.

Myriam Carrasco: Habías comentado que no eras nada conocido cuando comenzaste y quería preguntarte si pensabas que pasaste a ser exitoso por el crecimiento, por una evolución; o si tenías alguna otra hipótesis en relación a ese cambio que lograste.

Javier Daulte: No sé si fue Woody Allen el que dijo que el ochenta por ciento del éxito es estar en el lugar adecuado...

Myriam Carrasco: En el lugar adecuado en el momento adecuado.

Javier Daulte: Sí... Yo creo que cuando arranqué era post dictadura y había una gran desorientación respecto de la función de la dramaturgia, porque en el final de la dictadura con Teatro Abierto y cosas que por ahí algunos conozcan, la dramaturgia pasó a tener un sentido político y social... y luego, como las cosas que sólo se podían decir en algunos teatros se podían decir por tele, no se entendía para qué servía el teatro. Entonces la dramaturgia tuvo una fuerte crisis que abarcó toda la década de los ochenta, donde surge el Parakultural y una cantidad de manifestaciones performáticas de teatro donde el autor no estaba: Batato Barea, Urdapilleta... Es decir, todas las grandes novedades teatrales de los ochenta no cuentan con un autor. Recién en los noventa surgimos una generación de dramaturgos, porque en algún sentido recién en los noventa el teatro recuperó la especificidad de su lenguaje, que tiene que ver con “Vamos a hacer teatro”, “vamos a investigar teatro”. No solamente el teatro está para denunciar a los militares... y ese tipo de teatro logró encontrar su lugar.

Cuando yo escribía *Criminal* –que era una comedia–, se suponía que el teatro tenía que decir grandes verdades y estar comprometido con la dura realidad argentina. La consideraron una obra que no tenía el más mínimo interés. Cuando esa función del teatro ya no fue tan primordial y –como decía– recuperó su especificidad en el lenguaje,

hoy dicen que es un clásico. La obra es la misma, cambió la época. Y creo que mi gran mérito fue no ceder: "Y... si me va mal con esto, lo siento, pero yo sé que es esto". No ceder. Por suerte no cedí, porque yo sabía lo que había que hacer, pero no la iba a pasar bien, no lo iba a saber hacer. Yo decía: "Ya están los que saben hacerlo", y por suerte no cedí.

Y después sí, me fue bien, me fue muy bien, me fue recontra bien... Pero por suerte, y lo vuelvo a decir, no me fue bien de entrada, no me fue bien a los veinticinco años. Entonces cuando vino el éxito supe disfrutarlo y verlo y no creer que yo tenía algo que ver con eso, porque eso es "creérsela".

Verónica Díaz: Pensaba en ese lugar un poco de resistencia de la idea de no ceder, sobre todo porque en general en distintas épocas se han dado bastantes vínculos con el contexto o el lazo social o la sociedad; ésta parece ser una temática que te interesa. ¿Desde dónde pensás que hay un lugar de resistencia, aun como autor, si tiene que ver con el tema que querés abordar, si tiene que ver con la forma en la que para vos el teatro tiene lugar? ¿Dónde está ese lugar donde decidiste no ceder y seguir adelante?

Javier Daulte: Es una pregunta difícil... ¿Qué es no ceder? En realidad no ceder es algo que todo el mundo lo asemeja con la voluntad. Es decir: yo no puedo hacer otra cosa. Si el mundo no me comprende, me la voy a tener que bancar.

Una vez estaba en el Pompidou con un amigo y había una pintura de Newman que era un lienzo vertical, angosto, blanco -todo blanco- y una raya amarilla. Y entonces mi amigo se enojó y me dijo: "¿Por qué esto está acá?, ¿por qué esto está acá? O sea, es una tela pintada de blanco y una línea amarilla". Y yo le dije: "Vos sabés que tenés razón, pero esto tiene que tener una respuesta, dejame pensar". Me acuerdo de que me senté en un banco y la miré, y la miré, y la miré... y encontré la respuesta. Dije: una tela pintada de blanco con una línea amarilla realmente lo hace cualquiera, cualquiera que tenga dos manos -o una, incluso- lo puede hacer; pero hacer una línea amarilla sobre un fondo blanco todos los días durante veinte años no lo puede hacer cualquiera, para eso se necesita una convicción que no podemos entender, y si alguien tiene esa convicción se convierte en Newman y está en el Pompidou.

Si no lo podés evitar, termina convirtiéndose y empieza a cobrar un sentido, porque detrás de esa línea hay un misterio, algo tiene. A mí me gusta más Rothko con esas cosas rojas y qué sé yo... Y uno dice: "¡Ahí hay algo! Eso no lo hace cualquiera". Y sin embargo pueden parecer manchones en una tela.

Uno no lo puede evitar. Si uno lo puede evitar hay que no hacerlo. Si yo pudiera no hacer lo que hago, me pondría una mercería y sería más feliz. Ésta es una profesión

muy expuesta, con muchos momentos que son duros, y eso cuando te va muy bien... Pero si uno pudiera no hacerlo no lo haría.

Es maravilloso también no poder no hacerlo, aunque no cobrase... a mí cuando me dicen "trabajás en el teatro, trabajás en la tele, ¿cobrás distinto...?". Primero que yo no sé por suerte qué cobro de nada de lo que hago, y segundo yo trabajo siempre igual. Suelo aceptar trabajos que haría gratis, y después si hay plata tratar de cobrar lo más posible. Pero si no lo haría gratis no acepto ese trabajo, realmente si no lo haría gratis no hay que hacerlo. Hay que poder hacerlo gratis –por supuesto cobrando la mayor cantidad de plata posible–, pero si el dinero es poco también hay que hacerlo. No hay peor automutilación que no hacer lo que uno quiere porque no te pagan lo que querés.

Marcos Korembli: Quería preguntarte cómo era esto de que lo emocional no es la intimidad, un poco porque uno generalmente piensa que lo más íntimo es lo más emocional; por lo menos nosotros los analistas en general creemos que es así: que lo más íntimo es lo más emocional, por eso me llamó la atención eso...

Javier Daulte: Lo más íntimo es la palabra... Los actores no se exponen tanto como los autores, como los que escriben... y no es autobiográfico, pero sí es una radiografía. Vos le ponés la emoción, pero es otra forma de emoción que la del autor, y lo transforma y no veo lo que hay detrás. Por eso necesitan la palabra ustedes, por eso es tan difícil psicoanalizar animales, porque los animales sí son emocionales –porque tienen emociones–, pero sin discurso no se puede hacer nada. Y además la emoción bien usada es la gran varita mágica que tenemos los que hacemos arte, porque es la gran pócima mágica para engañar a todo el mundo. Cuando éramos chicos si lográbamos una buena emoción conseguíamos que no nos tomaran examen; era una cuestión emocional, y cambiábamos las palabras: en vez de decir "no estudié" decíamos "se enfermó mi tía". Y es un engaño. Entonces yo te puedo engañar a través de la emoción, entonces justamente evito que entres en mi intimidad porque te engaño con la emoción...

Silvia del Campo: Pero es la emocionalidad del personaje también.

Javier Daulte: El personaje no es nada, son líneas escritas en un papel. El personaje es el instrumento emocional del actor, pero con ver su emoción no vas a conocer nada de él. Es genial cómo a veces hay actores que hacen personajes de malos y la gente cree que son malos. Entonces nos engañan. Cuando Darío Grandinetti hacía *Baraka* la gente decía: "Che, no sabía que Darío era gay" (*Risas.*) Pero es curioso cómo la emoción nos engaña y la palabra no.

Mirta Jeifetz: Eso debe ser algo de la magia.

Javier Daulte: Claro, es la magia, hay que hacer trucos. La magia es hacer trucos, es engañar. Siempre le digo a la gente: "Nos pagan para engañarlos", y está buenísimo... (*Risas.*)

Graciela Andrés: Pero la necesitamos.

Javier Daulte: Claro. Me acuerdo una vez de un mago que hacía los trucos tan cerca que yo decía:

- Pero se ve todo, ya sé cómo hacés.
- Pero lo gracioso es que esté cerca.
- No, lo gracioso es que yo no me dé cuenta.

Mónica Vorchheimer: Tengo dos consultas, doctor. (*Risas.*) Cosas que me hiciste pensar. Una cosa –por ejemplo– que yo no aguanto en el teatro, si me conmoví mucho, es el momento en el que salen los actores a saludar y el aplauso. Ese momento que vos marcaste como tan necesario... Yo necesito ver alguna congruencia entre los actores y esa experiencia teatral y cómo me afectó. Si veo demasiada ficción, demasiada teatralidad, no lo aguanto, me estropea todo. O sea que eso entra en contradicción con lo que dijiste.

Y lo otro es algo que no entendí nunca: yo viví un par de años afuera y me pasaba algo muy particular con el cine, que siempre pensé que tenía que ver –creo que Sarita lo mencionó– con ese efecto regresivo que tiene la sala oscura del cine... Lo que me pasaba era que me generaba, independientemente de la película, una sensación muy cargada de despersonalización; ver cine mientras vivía afuera, me llevó mucho tiempo poder ir al cine, salir de la sala, acordarme que estaba en Madrid y no sentirme despersonalizada.

Siempre pensé que tenía que ver con la oscuridad y esa cosa regresiva parecida al sueño, pero con lo que vos contaste del valor del aplauso en la experiencia teatral me hizo pensar que esa teoría no debe ser correcta, porque el equivalente en el cine de eso son las letritas... Los créditos... hay un tiempo ahí que es una suerte de transición desde la experiencia regresiva al despertarte, levantarte del asiento y salir afuera a la luz.

Entonces, doctor, ¿tiene alguna explicación para esto? (*Risas.*)

Javier Daulte: A ver, en el teatro todo es mentira, el saludo también, a veces el saludo se actúa...

Mónica Vorchheimer: Y se ensaya.

Javier Daulte: Yo para dar la despedida y el primer saludo digo: "Háganles sentir que ustedes pasaron una experiencia tremenda haciendo esta obra".

Mónica Vorchheimer: ¡Qué desilusión!

Javier Daulte: "Y luego recién en la segunda salida empiecen a sonreír." Digamos, es el arte de engañar.

Y lo otro está bueno. Sí, el cine nos enajena... Me acuerdo de una vez que me reí solo en el cine mientras veía una película y me decía: "Mirá qué divino, estar en Madrid... Yo estoy en Madrid... Había llegado el día anterior. Es decir, te saca completamente, no tiene espacio ni tiempo; el teatro sí, el teatro es este lugar y en este marco, o sea está muy delimitado el espacio-tiempo en el teatro. En el cine no, hay algo que, es cierto, se vuelve más primario.

Y sí es cierto lo que vos decís: cuando yo con una cosa me emocioné mucho y veo que los actores están muy alegres saludando, digo: "Hijos de puta, que mantengan". Como que necesito ver de a poco. Pero es parte del engaño; yo me río de ese efecto también, tenés razón, pero yo me río. (*Risas.*)

Verónica Díaz: Como en la ópera, cuando el protagonista se muere, muerto total, se baja la cortina... Después se sube la cortina y saluda... Y uno se queda ahí como diciendo: ¿qué le pasó?

Marta Lewin: Muchísimas gracias, Javier. Me encantó. Fue un placer tenerte entre nosotros.

Aplausos.