Maestras

Ciclo de entrevistas públicas

Susana Torres Molina

Maestras es un ciclo que comenzó en 2018 coproducido por el Rojas y Bosquejos, grupo integrado por Maruja Bustamante, Marina Jurberg y Lucía Panno. En su primera edición se entrevistó "Maestras de Teatro", con participación de formadoras en actuación y directoras. La segunda serie de entrevistas fue a "Maestras de Artes Visuales", del que participaron también especialistas en oficios relacionados con los aspectos visuales de la puesta en escena: vestuario, iluminación, escenografía y más. Damos aquí comienzo a la tercera entrega: "Maestras de Dramaturgia",

La entrevista que reproducimos a continuación fue realizada por Maruja Bustamante.

Según ella misma nos cuenta: "La idea central de este ciclo es poner en valor la pedagogía y explorar qué sucede en los talleres y las aulas cuando hay una maestra guiando el proceso. Buscando material pedagógico que reflejara las perspectivas femeninas en la dramaturgia nos dimos cuenta de que había una gran carencia. Por eso, el objetivo principal de **Maestras** es generar ese material que tanto nos faltaba".

Las dos ediciones anteriores se pueden leer en las Revistas del Picadero del Instituto Nacional de Teatro. También se encuentran disponibles para volver a ver en la página web del Rojas

En esta oportunidad presentamos la entrevista a Susana Torres Molina, de quien Maruja dijo antes de comenzar la entrevista: "quiero decirles que yo cada vez que la nombro me paro y la aplaudo".

Susana Torres Molina

Entrevistada por Maruja Bustamante

Los comienzos

Maruja Bustamante: ¿Cuál es tu línea de investigación como docente? ¿Cuál dirías que es el principal obstáculo o desafío para vos como Maestra? ¿Y cuáles son las preguntas que te hacés a vos misma cuando enseñás?

Susana Torres Molina: ¿Obstáculos? No, trato de trabajar poniendo obstáculos a los demás, pero no con aquellas cosas que significan un obstáculo para mí. Justamente lo que intenté fue ver cuál era mi singularidad como docente, dónde me sentía más potente. Y creo que tiene que ver con la práctica, el entrenamiento y la investigación.

¿Qué es lo que te gusta investigar?

Todo. Ampliar los márgenes de la práctica cada vez más. Incursionar en lugares que yo también desconozco. Estimular al alumno para que se arriesgue, para que se anime. Que no se quede en aquellos lugares que ya son conocidos y transitados. Eso es lo que más me entusiasma cuando estoy dando cursos o talleres.

En una entrevista mencionaste la relevancia de Beatriz Matar en tu formación y cómo eso condicionó tu lugar como Maestra, así como también dijiste que no tenés un método específico y que no transitaste una formación sistemática como dramaturga. ¿Cómo pensás que eso influye en tu tarea como docente en el acompañamiento de procesos? ¿Qué cosas de tu formación autodidacta o asistemática permanecen y cuáles abandonaste? ¿Cuáles reciclaste o resignificaste? ¿Desarrollaste un método personal, una técnica?

Para responder te tengo que contar mi vida. Empecé con Beatriz Matar en los años setenta. Era su primer taller de entrenamiento actoral y yo no pensaba ni ser actriz ni escribir teatro ni ser directora. Fui ahí porque me parecía que era un lugar para poder jugar y lanzarme más hacia el afuera, siendo alguien que era muy introspectiva, que leía mucho, que escribía mucho.

Ahí estuve cuatro años que fueron muy buenos porque empecé a escribir teatro sin saber que estaba haciendo teatro. Como yo ya escribía, cuando había que improvisar me armaba la escena, ponía los personajes. Mis compañeros decían: "¿Me podés hacer una escena con un matrimonio que se quiere separar pero que no tienen dónde ir a vivir?". Venía otro y me pedía otra escena y así empecé a escribir escenas, conociendo los resortes de la actuación.

Después escribí una obra breve, *Extraño Juguete*, que se estrenó en el teatro Pairó. Y fue muy interesante porque Beatriz Matar hizo uno de los tres personajes, o sea que fue como un círculo virtuoso muy gratificante con la maestra que me abrió la puerta. Si bien yo nunca sufrí tanto como en el primer año. Iba y me sentaba atrás de todo y rogaba que no me llamaran, que se olvidaran de mí, que no tuviera que pasar al frente. Silvia Bailé, aquí presente, por el contrario era muy histriónica. Ella disfrutaba y hacía payasadas y yo la miraba embelesada.

Tomé mucho de la sensibilidad y la inteligencia de Beatriz Matar. Ella

veía que había algo ahí, se daba cuenta de que mis trabajos, con todo el esfuerzo que implicaban, tenían cierta profundidad. Había mucho esfuerzo y mucho cuidado por los detalles. Lo que ella hacía, porque yo cada vez que me iba juraba que nunca más iba a volver a esa tortura, era tirarme algo. Me decía: "¡Qué bien lo que hiciste! Esa parte estuvo muy bien, muy sensible". Yo me iba ya con algo y a la semana siguiente volvía. Eso fue el primer año. Después ya me fui relajando más.

Cuando Beatriz dirigió su primera obra *El baño de los pájaros* me dio el papel protagónico, y en mi primera obra, *Extraño juguete,* ella trabajó como actriz. Fue una experiencia fantástica. Si estuve cuatro años con ella fue por su inteligencia, su sensibilidad y el poder ver más

allá del resultado. A los que le salía de taquito les exigía más y frente a los que veía que se esforzaban siempre tenía un estímulo, un incentivo. Yo trato de hacer lo mismo en mis talleres. Siempre incentivar, porque estimular al otro también me estimula a mí. El hecho de incentivar es como otorgar una tierra firme para que la persona pueda avanzar. En cambio si criticás y enjuiciás en una zona de aprendizaje, todo se vuelve como una arena movediza: cuanto más te movés, más te hundís. Eso me quedó muy grabado porque gracias a su sensibilidad, a su percepción, a su inteligencia, se abrió una puerta desconocida para mí. Yo ahí empecé a escribir teatro sin saberlo, hasta que se estrenó una obra mía. Pero el hecho de haber transcurrido todo ese recorrido, del sufrimiento inicial a ser de pronto protagonista de una obra, fue gracias a que encontré a esa Maestra. Fue un primer gran encuentro.

El método

¿Desarrollaste algún método o alguna técnica personal?

Yo no empecé dramaturgia desde un estudio sistematizado. En esa época tampoco había mucho. No existía aún la EMAD. Estaba la UNA, pero no sé si ahí había maestría, seguro que no. No sé qué había de dramaturgia. De pronto me encontré siendo dramaturga desde la práctica, como en casi todo. Después tuve que sistematizar algo de lo que a mí me interesaba cuando tuve que hacer un plan de estudios porque me convocaron de la UNA.

¿Qué debe tener una consigna para funcionar? ¿Inventás ejercicios?

Todo el tiempo invento ejercicios. Cuando volví de España en los años ochenta, empecé a hacer talleres de investigación creativa durante quince años o más y fue un mix de todas las cosas que a mí me interesaban. Era para gente que, por alguna razón, no se sentía creativa o que estaba bloqueada. En general no eran actores. Era para cualquier tipo de personas. Tenía un montón de psicólogos, psicoanalistas y abogados. Trabajábamos la escritura, la danza, y había mucho juego. Nos divertíamos mucho y era muy movilizante porque todos tenían que producir cosas. Había consignas de una semana a la otra y tenían que traer un trabajo desde cualquier disciplina artística. Hubo hasta

gente que cambió su profesión: abogados que dejaron de ser abogados. Pasaban cosas increíbles. La gente que creía que no era creativa, que creía que los creativos estaban tocados por una varita mágica, se daba cuenta de que no era así. Cuando les das consignas, les das ejercicios en un ambiente contenedor, sin exigencias, donde no se sientan enjuiciados ni criticados, pasan cosas maravillosas. En los quince años que hice talleres jamás nadie dijo: "No, yo no puedo hacer esto", si bien eran cosas que nunca habían hecho. Ahí me entrené mucho. Muchos de los ejercicios que hice después en los talleres particulares o en la UNA tenían que ver con ejercicios que había implementado en estos talleres, que eran todo el tiempo inventar, crear o sacar de algún lado.

Cada cosa que a mí me llamaba mucho la atención y que me parecía inquietante o atractiva la llevaba a los ejercicios. Por ejemplo, en un momento uno de los ejercicios fue escribir un diario a la manera de los hikikomori, que son esos adolescentes japoneses que se encierran en sus casas, no salen más y quedan rodeados de todos sus dispositivos tecnológicos. Y a mí me impresionó la cantidad de miles de hikikomori

que había y que se sostenían porque siempre tenían una madre que les dejaba la comida en el cuarto y que no salían excepto a la noche, quizá cuando ya estaban todos durmiendo. Quedé impactada por eso y enseguida trato de ver qué pueden hacer los demás también con eso y en la UNA y también en los talleres particulares, les hice escribir, por ejemplo, una semana de un hikikomori en su casa, encerrado con los dispositivos. Era una propuesta muy interesante porque tenían que hacer el trabajo de meterse en el lugar de alguien que se encierra, que está ahí con sus pantallas y ver qué pasa en esa cabeza. Me pareció que era muy movilizante.

Era estimular la idea de que se puede escribir a partir de investigar un tema y no solo desde la inspiración.

Nunca dejo que salga mucho desde la inspiración, excepto cuando ya están con un proyecto personal. Pero si no justamente lo que hago en los talleres es mucho entrenamiento, ejercicios de prácticas. Quizás en algún momento alguien dice: "Yo quiero continuar con esto", o quizá a partir de ahí se les ocurre algo. Cuando empecé a dar el cuatrimestre en la UNA les puse como consigna armar una obra breve, que fuera referida a algo de la historia reciente: el peronismo, las Malvinas, la década de los setenta. Todo decían: "Pero yo no sé nada de esto" o "yo ni había nacido". "Bueno, investigá". Fue fantástico porque se conectaron con temas que no hubieran elegido y lo que sucedió fue muy interesante.

¿Cómo estructurás o pensás una clase?

Hay dos momentos muy diferentes. Cuando yo hacía mis talleres de creatividad y mis talleres de dramaturgia hacía lo que se me cantaba, a mi aire. Inventaba ejercicios. Aquí presentes hay algunos alumnos que han estado en mis talleres particulares. Nos sentábamos y empezaba con ejercicios diversos que iba creando, y por supuesto siempre tenían que traer algún ejercicio que yo les daba la semana anterior. En lo que yo me he especializado es en la práctica. Mucha práctica, mucho entrenamiento, e investigar. Investigar justamente aquello que no les sale *motu proprio*. Hacía lo que se me iba ocurriendo y lo que iba surgiendo en el momento, que es en lo que yo siento que tengo más habilidad. Eso es lo que yo hacía en mis talleres. El tema fue cuando me convocaron de la UNA. Ahí fue tremendo. Yo venía haciendo todo a mi

aire. Escribía sin haber hecho nunca un curso de dramaturgia. Dirigía sin haber hecho nunca un curso de dirección. Cuando llegué de España tenía una obra escrita para presentar. Acá había como cuatro o cinco directoras en los ochenta pero todas estaban con mucho trabajo, y entonces dije: “La dirijo yo”. Si total ya me habían dirigido, había hecho cuatro años con Beatriz Matar. Me puse a dirigir y no paré. Pero nunca estudié dirección concretamente. Todo iba de esa manera en mi vida, y de pronto me llaman de la UNA: “Queremos que te hagas cargo de un cuatrimestre de la Maestría”. Y lo primero que digo es: “No. Yo soy autodidacta”, que no sé qué quiere decir, porque nadie se enseña solo ni se instruye solo, estamos todos influenciados y contagiados. “No, yo no. Llamá a alguien más idóneo, alguien con más formación teórica,

académica". Yamila Volnovich, que era la que me llamó, se quedó medio sorprendida. Yo seguí con lo mío. Me vuelven a llamar: "No, no tengo estudios académicos. No es por ahí lo mío" y me responde: "Pero es que justamente te llamamos por eso, porque nos interesás por tu producción dramatúrgica. Bueno, pensalo". Era la segunda vez que me llamaban y lo consulté con algunos amigos cercanos y con mis hijos y me dicen: "¿Pero vos estás loca? Te están llamando y seguís diciendo que 'no', que llamen a otra persona. Justamente te llaman porque les interesa lo que vos podés hacer o proponer". Y ahí algo me cayó. Además, no es mi estilo rehuir a los desafíos y esto para mí era un gran desafío.

Lo cuento porque a veces también estás instalada en tu trayectoria, tus logros, tus premios y todo, pero también una ha sufrido de todo, ha tenido mucho miedo. Me parece importante esto porque, para mí, Maestría, Institución y Universidad eran tres alarmas rojas que me enceguecían. No podía pensar, porque yo no había ido a la universidad. A los veinte años tenía dos hijos. Y nunca había sistematizado ningún estudio de nada. Todo había empezado así como lo cuento: empecé a escribir, salió la primera obra, salió la segunda. Era un desafío. Bueno, llamé y dije que sí. Cuando dije que sí, llamé a un colega que también estaba por un cuatrimestre en la Maestría, porque entré ya medio asustada. Le pregunté qué hacía, cuál era su tema, qué es lo que desarrollaba. Y me dijo muy serio: "Yo trabajo sobre la estructura. Me interesa mucho la estructura dramática. Trabajo sobre la tragedia griega, en tensión con las obras postdramáticas". Yo me empecé a marear, me bajó la presión y pensé: "¿Qué voy a hacer?". Le di las gracias, me dio un libro así de grueso que nunca leí y me fui. En mi pantalla mental me aparecía: "Catástrofe". Porque yo ¿qué sé de tragedia griega? Sé lo básico, nunca me interesó como para ahondar. Aterrorizada, entré en pánico. Tenía como un mes y medio hasta el comienzo de clases. Me empiezan a mandar instructivos, requisitos, la metodología, los objetivos generales y específicos, criterios de evaluación. Cosas que yo nunca había hecho en mi vida. Por suerte uno cuenta con amigos. En este caso una amiga que me conoce desde hace mucho tiempo, y que más o menos sabía mi recorrido, me dijo: "Tranquilizate, vamos a pensar". Yo no podía pensar porque yo estaba totalmente capturada por este imaginario de que no tenía este perfil. Y este es el malentendido: ellos me llamaban a mí porque les interesaba lo que yo producía, y yo sentía que tenía que

ser otra para cumplir con lo que ellos querían. Otra que no tenía nada que ver conmigo. Después me di cuenta del malentendido, pero en ese momento estaba capturada por las pasiones tristes de la comparación, de la carencia. Mi amiga me dice: “A ver, en qué sos buena, vos?” Mi respuesta fue que soy buena en ejercitar, en estimular, en la práctica, en entrenar. “¿Ahí vos te sentís fuerte, te sentís potente? Entonces concentrémonos en eso y vamos a trabajar sobre eso. Y poné todo lo que a vos te gustaría hacer: qué ejercicio, qué propuesta, qué estudio de trabajo”. Ahí fue como que algo se descomprimió y entendí que no tenía que hacer una cosa que no soy, que nunca hice, que no es lo mío. Porque así como yo había sobredimensionado lo que era lo académico, los marcos teóricos, los posgrados, la maestría, todas esas palabras, también había de alguna manera desvalorizado la práctica que yo tenía, toda mi producción, lo que había escrito y dirigido, y un montón de obras que había hecho. Ahí todo empezó a encajar, después del pánico, y pude armar un plan de trabajo con todo esto, que yo sabía que era mi fuerte. Así fueron mis talleres: fueron práctica, entrenamiento. Fueron

como un laboratorio. No les di ningún libro para leer, excepto por ahí novelas o cosas que les recomendaba. Por ejemplo *Claus y Lucas*, que lo leí y quedé enloquecida. Les dije que lo lean porque es escritura teatral. Pero no les daba libros de teoría ni de estudio, porque lo que menos leo es teatro, y menos teoría teatral. Me interesa alimentar el oficio pero desde otros lugares, con otras inquietudes artísticas. Me enriquecen el cine, la literatura, la música. Y así pasaron siete años en los cuales todos entrenaron muchísimo y todos escribieron una obra breve al terminar el cuatrimestre. Yo me enteraba de que en las otras materias debían la obra de fulano, de zutano. Se les iban acumulando los trabajos y además les daban muchísimo para leer. Bueno, yo no les di nada para leer, pero en los siete años que di clases, todos terminaron su obra breve. Fueron más de setenta u ochenta obras, y muchas se estrenaron. Entonces sentí que pude volver a lo que era mi fuerte. Y en un momento decidí que ya estaba bien para mí, que ya estaba cumplido el desafío, así que luego renuncié.

Docencia, colectivo de autoras y argentores

¿Tu rol en Argentores y en la Colectiva de Autoras dialoga de alguna forma con tu rol de docente?

Todo se va retroalimentando. Yo en Argentores estoy hace mucho trabajando en el Consejo de teatro, y está muy bueno porque nos ocupamos de los derechos autorales, de los problemas que tienen los autores y autoras. Es un ambiente muy placentero con compañeros, compañeras y colegas. En algún momento estaba muy fuerte la colectiva de actrices con todo el tema de Thelma Fardín; y junto con Adriana Tursi y Mariela Asensio, alguna de las tres dijo: ¿por qué no hacemos una colectiva de autoras? Y ahí comenzamos. Supongo que tiene algo que ver con esto de inaugurar cosas porque está buenísimo que nos juntemos, que democraticemos la información cuando hay premios, cuando hay concursos, cuando se puede compartir algo de lo que cada una está haciendo.

¿Qué lugar tiene la incomodidad, el misterio, la angustia, el obstáculo, la sensación de fracaso, el temor, la resistencia en los procesos de aprendizaje y procesos creativos?

Toda una lista de emociones. Una pasa por todo eso: angustia, tristeza. Tenés que atravesar obstáculos. No es que te sentás y surge. Porque si surge fácil seguramente estás repitiéndote. Entrás en zonas probablemente desconocidas. Que te vaya sucediendo todo esto cuando entrás en ese fluido que algunos llaman “inspiración”, es genial. Lo interesante de la dramaturgia es que los personajes te toman a vos. Lo que vos hacés es escucharlos y seguirlos. Estás atravesado por los personajes y si los dejás que improvisen, sin estar dirigiéndolos y manipulándolos, te llevan a lugares que por ahí nunca hubieras llegado desde lo psicológico o desde las ideas que uno tiene y cree maravillosas. Al dejarlos en su organicidad te van llevando y eso es lo mejor que te puede pasar. Llegas ahí y decís: “¿Cómo llegué a esto?”. Te sorprendés, y si eso pasa es probable que lo que estás escribiendo esté bueno y que sorprenda también a los demás.

Cuando en tu trabajo como docente aparecen estos sentimientos que te acabo de decir, ¿qué hacés? ¿Qué pensás que es lo mejor que puede hacer una Maestra frente a las zonas oscuras?

Bueno, primero acompañar y estimular al alumno. No quedarse en ninguna crítica ni enjuiciamiento. Nunca tuve algo muy denso, no sé cuál es tu experiencia, pero yo no lo tuve. Pero sí hay bloqueos y ahí yo les digo que escriban sobre el bloqueo. O sea que en vez de pelear o resistir, que empiecen por poner: "Estoy bloqueada. No sé qué me pasa. Me siento una estúpida porque no puedo avanzar". Y que sigan, que se metan ahí. En algún momento van a poder continuar. O sea, más que evitarlo, más que resistirse, es necesario internarse en el mismo bloqueo.

¿Y qué pensás de lo contrario, cuando empieza a ocupar mucho el placer, el amor en el proceso de aprendizaje, la idea del final feliz? ¿Qué te pasa con eso con respecto a la escritura si te viene una alumna y dice "yo quiero todo bien feliz"?

Está bien, yo no la voy a coartar en su ingenuidad. La hago escribir y después le digo: "Esto es muy previsible, podría ser más interesante si lo complejizas un poco". Tratar de trabajar desde ahí. Pero en general yo he tenido gente bastante interesante, con muchas zonas luminosas, pero también oscuras, neuróticas —en el buen sentido—. Porque somos eso. Nunca apareció algo muy naif, de final feliz, quizá porque ya mientras va escribiendo la voy corriendo de ese lugar.

¿Qué mirada tenés como escritora y como Maestra en relación con las categorías de escritura: conflicto, acción, personaje final, peripecia?

Yo no las enseño. Pero digo que para transgredirlas primero hay que saberlas. Hay que conocer bien qué significa conflicto, peripecia, etc. Pero eso va surgiendo de la práctica; cuando ya escriben vamos viendo. No tienen que estudiar eso y después creer que tienen que cumplir con esas categorías. Estoy muy abierta a que las rompan y a que sean fieles a lo que tienen ganas de escribir. Mientras que sea potente e interesante, bienvenido sea. Ahora está de moda un tipo de texto que se llama *narraturge*, que es como una narración dramática. Si me vienen con un texto interesante y que tiene fuerza, adelante, bienvenido. Porque también hay quienes pueden cumplir con todas estas premisas y escribir cosas muy pobres, muy convencionales.

¿Qué significa para vos tener la autoridad de Maestra?

No sé si hay una autoridad de maestra. Me gusta acompañar los procesos. Me gusta crear un clima muy cómodo, exigente en el sentido de "vamos a trabajar", pero al mismo tiempo cómodo y también de juego. Mi autoridad es quedar en buenos términos y relaciones y muchas veces con mucho afecto con casi todos los que fueron mis alumnos en algún momento de la vida. Eso para mí es lo mejor.

¿Qué te pasaba cuando dabas clases en tu casa?

Excepto los siete años de la UNA, siempre di clases en mi casa. Y yo me siento muy bien, muy cómoda, me gusta. El último año en la UNA yo ya había avisado que me iba y no querían que me fuera. Se trasladaron

a Rodríguez Peña y Corrientes porque estaban en arreglos en la sede de French. El lugar nuevo era frío, había que subir tres pisos por escalera. Entonces pregunté si no podían venir ellos a mi casa porque la verdad que era frío y no había dónde tomar algo. No era como French, que tenías un bar en la esquina. No sé qué les dije y se ve que para congraciarse conmigo, porque yo ya les había dicho que me iba, los últimos dos meses vinieron los alumnos a mi casa. Y fue divino porque traían comida, tomábamos café y laburábamos muy bien. Era un buen ambiente. ¿Por qué tiene que ser todo tan sacrificado, morirse de frío y todo eso? La verdad es que estuvo lindísimo. Así que, no. No tengo problema en que vengan a mi casa.

¿Tenés referentes docentes a los que les preguntás cosas? ¿Qué hacés cuando no sabés qué hacer?

Cuando no sé qué hacer, siempre algo voy a sacar de la galera. Pero si vienen a mi casa tengo preparado todo lo que vamos a hacer en esa clase, en ese encuentro. Tengo todo organizado. Y en la UNA, también. Yo tenía organizado todo desde el primer día. Aparte, como obviamente tenía que equilibrar lo que yo sentía como carencia, dije: "Voy a armar un plan y vamos a cumplirlo a rajatabla". Y entonces dividí el grupo en tres o cuatro y les dije: "van a entregar los textos tres días antes para que todos los leamos en nuestra casa, para que cuando vayamos al encuentro todos hagamos la devolución de ese trabajo, y vamos a tener tantas devoluciones y tal día se entrega la obra". Y así fue. Entregaban la obra por mail. O sea que ya iban a la clase habiendo leído la obra del compañero o la compañera, y todos evaluaban ese trabajo.

Después me enteré de que en otras cátedras no las leían o las leían en la clase misma; y los docentes decían: "Bueno, ¿quién quiere decir algo?". Claro, estaban los que hablaban siempre y otros que por ahí eran más tímidos y no hablaban nunca. En el último año una chica me dijo —ya era el tercer cuatrimestre— que era la primera vez que ella hacía devoluciones, porque claro, hablaban siempre los mismos, los demás no les preguntaban nada. "Qué bueno es hacer devoluciones, porque entonces tengo una mirada mucho más profunda de los trabajos". Era muy activo. Todos leían, todos hacían devoluciones. Creo que en eso me ayudó mucho el hecho de dirigir. Vos sabés bien que cuando dirigís tenés que tener muy organizado todo.

¿Tenías un sistema de devolución? De decirles: "Bueno, la devolución va a ser así".

Como todos ya la habían leído en sus casas cuando iban ese día hacíamos un montón de ejercicios. Hacía un ejercicio que me encantaba, porque te morías de frío ahí. Justo me tocaba en invierno. Creo que era el primer cuatrimestre y había un momento, a las nueve de la mañana, en que hacía mucho frío y como todos se acostaban tarde empezaban a estar somnolientos. Entonces yo me levantaba y decía "¡Mancha venenosa!" y empezábamos todos a correr por el lugar jugando a la mancha venenosa. Para entrar en calor y para que se despertaran. Después nos sentábamos y ya los veía a todos muy rozagantes. Cada vez que yo veía que decaían jugábamos a la mancha venenosa porque trabajaba mucho con las energías físicas para la escritura.

Yo, por darte un ejemplo —lo tomé de otra maestra— para que mis alumnos den una devolución, les digo que piensen qué funciona y qué probarían. Entonces tienen que armar esa listita: qué funciona y qué probarían. No sé si tenés algo por el estilo.

No. Yo ahí los dejaba libres. Quería que la leyeran y vieran qué podían aportar a la compañera o al compañero en cuanto a qué funciona y qué sienten que no. Estaba buenísimo porque ya la habían leído antes, y además yo pedía que la devolución en lo posible la trajeran escrita. Porque eso les daba mayor posibilidad de elaborar algo más pensado. Y eso funcionó muy bien.

Política, cuerpo y entusiasmo

¿Qué es para vos la dramaturgia?

Es crear un micromundo, vivo, de mucha condensación, y que al mismo tiempo es un artificio. Tenés que lograr que sea verdadero en un tiempo muy acotado.

Me gustó lo que dijiste, de que hay que poner el cuerpo antes de escribir. En la escena también hay que poner el cuerpo.

Yo armé un decálogo para la UNA. Me armé mi propio campo teórico de lo que me interesa, de lo que me gusta investigar, y el cuerpo lo puse

en primer plano. Tenés que ser consciente de que escribís desde un cuerpo para otros cuerpos ficcionales que van a ser encarnados por los actores y actrices. Entonces el cuerpo tiene que estar muy presente. Trabajábamos mucho ciertas cosas que yo veía. Por ejemplo un texto sobre alguien en una situación límite o muy desesperado por alguna razón, no puede ser un texto prolijo con puntos y comas, y frases completas. Se supone que el personaje está en una situación tremenda. No podés escribir así, porque es una persona con la emoción alterada, balbuceante, con un pensamiento desorganizado. Por lo tanto no vas a escribirlo con comas, puntos y con frases completas. Entonces, por ejemplo, antes de un ejercicio los hacía hiperventilar o que salieran corriendo por algún lado. Les daba cinco minutos, volvían y ahí los hacía escribir. No los dejaba ni sentarse; y así, con la respiración agitada les decía que escribieran una nota a alguien porque estaban en una situación de peligro. Y cambiaba muchísimo porque se daban cuenta que no se podía escribir prolijito, fumando un pucho y tomando un café. O sea, tenés que tener el cuerpo afectado para escribir para cuerpos afectados. Cuando tenés más oficio ya no necesitás salir a correr por la calle, pero sabés que hay algo de tu respiración y de tu aire que hace que las frases sean entrecortadas, no organizadas, que balbucees, que repitas. Ya lo sabés. Eso era muy interesante, trabajar con las energías físicas también.

Lo político es una dimensión que atraviesa tu producción artística. ¿Cómo se traduce este posicionamiento en tu trabajo como Maestra?

No, la política no atraviesa mi obra (aunque podríamos decir esto de que todo es político). Pero hay obras muy puntuales que tocan temas de nuestra historia reciente y hay otras que no, pero es un tema que a mí me interesa. Tanto es así que pensé que estaba bueno que jóvenes —la mayoría eran muy jóvenes— tuvieran que trabajar sobre sucesos recientes de nuestra historia y que tuvieran que investigar y leer, porque son temas que me interesan.

¿Qué te gustaría que le pase a alguien que asiste a tu taller?

Que estén entusiasmados. Me parece que el entusiasmo es lo mejor que te puede pasar. Ver que están entusiasmados con lo que están haciendo, en ir, en producir con el grupo, compartir, es una fiesta. Es

el alumno ideal el entusiasta. Estar "*en theos*" dicen que es estar con la divinidad, en un estado de entusiasmo.

La primera clase, evolución. Arte y trabajo

¿Qué cambió y qué permanece entre tu primera y tu última clase?

Bueno, la última clase no la conozco aún. En tanto que mi primera clase ¡fue hace tanto! Todo es un proceso. Yo creo que para mí los talleres de creatividad fueron un gran aprendizaje de cómo manejar grupos, cómo ser estimulante para que se animen a hacer cosas que nunca habían hecho y que no creían que podían hacer. Y eso me dio la experiencia necesaria que después me facilitó el tema de la escritura.

¿Qué relación hacés entre arte y trabajo? Te lo pregunto en referencia a frases como "ganar dinero a través del arte" o gente que dice "yo no voy a escribir teatro comercial".

Yo no pienso en escribir una obra para ganar plata. No se me ocurre. Me encantaría, obviamente, ganar plata con una obra, pero no creo que pueda hacerla simplemente por eso. Me he dicho a mí misma que mi vida tiene que ser mi mayor o mi mejor obra de arte. Tener una vida muy plena, muy rica, muy interesante, entusiasta, curiosa. Para mí esa es mi mejor obra artística. Después creo que se van encadenando las cosas, y cuando siento que ya no estoy disfrutando y que hay algo como de repetición —que fue lo que me pasó en mi último año de la UNA— no continúo, porque no me gusta seguir en lugares donde ya no siento esa inquietud o que empieza a ser todo muy cómodo. Y no sé lo que vendrá porque estoy como en una bisagra. Porque muchas cosas que me interesaban ya no me interesan y estoy viendo qué cosas nuevas me interesan, pero trato de ser bastante fiel a mis procesos.

Docencia vs. escritura

¿Cómo influye la docencia en tus hábitos de escritura? ¿Se retroalimentan, se obstaculizan?

Bueno, ser docente lleva mucho tiempo. Sobre todo en la UNA, donde esos cuatro meses eran muy intensos. Pero también siento que

cuanto más hacés, más hacés y cuanto más te dejás estar, hacés menos. Así que yo creo que también ahí lograba organizarme mucho más y lograba escribir. Quizá en momentos en donde tengo más tiempo libre me desorganizo y van pasando las horas sin darme cuenta. El tema de la atención es fundamental. El tema de estar atenta a ver cómo uno puede ir haciendo lo que quiere hacer.

Viste que a veces dicen: "tal docente me enseña tal cosa, pero después cuando escribe no hace eso". ¿Pensás qué te pasa? ¿Estás cerca de lo que vos transmitís o tal vez te alejás?

No. Yo creo que todo lo que transmito lo he pasado por mi experiencia y se ve también en mis trabajos, en lo que yo hago. Sí creo que mi docencia de la dramaturgia está influenciada por el hecho de que yo dirijo teatro, con importancia de los actores, de los cuerpos. No es una escritura ligada a la literatura, como algunos que vienen más desde ese lugar. Lo mío está muy focalizado, le doy mucho énfasis a lo que va a suceder en el escenario. Y todo lo que yo enseño, con ese decálogo que me armé, es lo que a mí me interesa, lo que pongo en práctica.

¿Te copiás? ¿Copiaste a alguien?

No sé si copio. No creo. Por ahí sí soy muy influenciable. Me ha pasado de leer a Marguerite Duras por ejemplo y de pronto escribo un texto con cierta influencia de ella. Me queda algo de la musicalidad del escritor. O haber leído a Julian Barnes y escribir una obra con esa misma ironía. Sí algo de la influencia, sobre todo de la musicalidad de las frases, eso sí me ha pasado. Pero copiar, no.

¿Qué pasa, qué sentís y qué hacés si aparece la violencia en las clases, en los textos?

No hubo ninguna escena de violencia en el grupo. Sí creo que alguna vez en el primero alguien se enojó y se fue. Algo pasó pero ya ni me acuerdo. No debe haber sido muy importante. Y en los textos, si alguien quiere escribir algo muy violento lo iremos viendo. Si es gratuito, si es morboso inútilmente porque no dice nada, lo hablaremos. Yo no lo descarto. No le voy a poner ninguna censura.

¿Te considerás parte de alguna tradición de dramaturgos o dramaturgas? ¿Pensás que venís de una línea?

Me gusta mucho Griselda Gámbaro. También me gusta como trabajaba Tato Pablovsky, la complejidad de los personajes. Eso de mostrar un torturador que es amoroso con su hija, su mujer y su mamá, y después está esperando que venga alguien para torturarlo. Eso me parece muy interesante. También me gustan Harold Pinter, Samuel Beckett, Sara Kane; me gusta mucho la dramaturgia intensa, la que va al hueso.

Esta es la pregunta obligada del ciclo: ¿Cómo fue para vos hacer tu carrera siendo mujer?

Nunca me dijeron: "No hagas eso. No podés hacer eso". Nunca pedí habilitación de nadie. Te repito: empecé a escribir, salió la obra, la hicieron. Seguí escribiendo. Llego acá, no hay directoras y digo: "Voy a dirigir". No dije "¿Te parece que puedo dirigir? Voy a preguntar a los directores". No. Dirigí. Después se me ocurrió hacer talleres de creatividad. No había talleres de creatividad para todo tipo de personas, pero dije: "Voy a armar algo porque me parece que puede estar muy bueno". Después hice talleres para gente con HIV, que en ese momento se estaban muriendo porque no existían los cócteles, y me pareció que la creatividad podía ser un muy buen reforzamiento de las defensas. Hice talleres de creatividad en Devoto, con presos con HIV. Yo misma me digo, he hecho cantidad de cosas. Porque me han interesado, me han entusiasmado. Porque eran un desafío. Sentía que ahí iba a aprender. Nunca he dejado de hacer nada y nunca me han dicho: "No podés hacer eso porque sos mujer". No tengo ningún registro de eso. Tampoco tengo ningún registro de haber pedido permiso a nadie. Fui haciendo, haciendo, haciendo. Estoy hablando de que puse un teatro en la calle Ravignani en una época en que la gente decía: "¿Qué? ¿Hay que cruzar la Avenida Juan B. Justo?" Todo mal con los tiempos, pero bueno, lo hice.

Bien, ¿queres agregar algo más?

Que me sentí muy cómoda. Que me encanta tenerte a vos ahí preguntándome, y que la verdad que como sabía que iba a hablar de la docencia también me puse a pensar en todo esto y en lo que había sido también la situación de cuando me llamaron de la UNA. Uno lo ve después y dice "qué ridículo", pero en ese momento el pánico en que

entré fue increíble, tan parecido al pánico del primer año con Beatriz Matar. Y me parece que está bueno contar que uno ha hecho muchas cosas, tiene muchos logros y todo, pero que ha tenido momentos de arenas movedizas y de mucha inseguridad, tomada por fantasías de mandatos que vaya a saber de dónde salen. Y entonces uno desvaloriza lo que es, por querer ser algo que no es. Y eso también es importante comunicarlo, porque no es tan fácil poder enfrentar eso. Me preparé con lo de la UNA, hice todos los programas. Mi amiga chequeaba y qué sé yo, pero igual quería ir muy tranquila y muy segura. Mi hijo, que es psiquiatra, me había dado un libro sobre EMDR, que es una terapia que trabaja con los dos hemisferios cerebrales. Entonces fui a hacer cuatro o cinco sesiones de terapia EMDR para vencer el trauma de la maestría, para vencer toda esa alharaca académica. La cuestión es que el día que empecé en la UNA, fui con una tranquilidad increíble, pero había tomado todos los recaudos. No fue todo de taquito: hice terapia y todo.

Público: Yo puedo aportar algo sobre otras cosas que Susana brindaba. Yo fui su alumno en la UNA y algo muy valioso que tiene, aparte que aprendí mucho sobre la tensión dramática, no soltar a los personajes

y todo eso, es su generosidad. Siendo su alumno, en un momento me compartió un material suyo en proceso y me dijo: "¿Qué te parece? Dame tu opinión". Y para mí era mi ídola y se podía poner a la par de uno y confiar también en la mirada de uno. Así un montón de otras situaciones. Creo que es una gran Maestra, y a la vez es muy generosa como persona y se alegra mucho del desarrollo y el crecimiento de todos. Así que, ¡gracias Susana!

Público: Soy parte del Grupo del Castillo, alumnas del taller de Susana que siempre queremos volver y estamos siempre ahí dando vueltas. Empecé hace mucho tiempo a hacer dramaturgia en lo de Susana; y nunca escribí dramaturgia, escribía narrativa. Pero ella no me echó sino que se bancó que yo escribiera narrativa y me ayudó muchísimo. Y la generosidad de la que hablaba el compañero antes, realmente nosotras en el grupo la sentimos siempre. Es más, Susana me dio para dirigir una obra de ella. Yo nunca había dirigido en mi vida, no tenía idea de nada, pero ella me convenció de que yo podía. ¡Así salió!, pero bueno después terminé siendo asistente de dirección de Susana en varias obras. Mi compañera que está acá al lado producía las obras. O sea, no

era solamente que éramos alumnas sino que ya formábamos parte de un grupo, y de un afecto, de un cariño. Ahora somos amigas, nos seguimos viendo y seguimos compartiendo un montón de cosas. Por eso digo, docente, maestra, amiga, una generosidad que no se encuentra en cualquier docente.

Público: Nosotras éramos muy amigas en ese momento. Yo ahora no estoy muy bien de mi cabeza pero de todas formas me acuerdo muchísimo de ese trabajo en el que éramos mujeres haciendo de hombres, en la obra *Y a otra cosa, mariposa*, que para mí, fue lo más lindo de todo lo que hice en teatro. Éramos cuatro mujeres que hacíamos de varones, desde chiquitos hasta la ancianidad. A mí me tocaba el gordo Sardín, que no tenía novia, nunca tenía nada. Yo creo, ahora que me estoy acordando, que de todo lo que yo trabajé, es lo que más me gustó en mi vida.

Susana Torres Molina: *A otra cosa, mariposa* es la obra que yo había traído escrita desde España, a principios de los ochenta, que era una crítica al machismo. Cuatro actrices se transformaban en niños, después en adolescentes, después en treinta y pico en una despedida de soltero, después a los cuarenta y pico cuando están esperando a unas prostitutas que tienen la misma edad que sus hijas (que a sus hijas que no se las toquen). Después en viejos, y después los viejos se van yendo de la plaza y entran los niños. Era un trabajo de caracterización y de trabajo corporal tremendo; y ese fue el primer trabajo donde dirigí, porque quería que la dirigiera una directora y no había. Entonces lo dirigí yo, y fue realmente maravilloso. Es una obra que la siguen haciendo permanentemente, igual que *Extraño juguete*. Lo que hice fue llamar a amigas con las que me había formado. Silvia Baylé era la histriónica en los grupos de Beatriz Matar, y ella no quería ser actriz, quería dirigir cine, pero después siguió siendo actriz. Estaban también Susana Machin, Elvira Onetto, Lina de Simone. Y todavía tenemos un chat de "Mariposas"; seguimos conectadas, nos vemos y esto fue a principios de los ochenta y para mí es de lo más lindo.

Público: Quería agradecer a Susana pues el año pasado trabajamos un curso con su obra y contar que, aunque ella no es muy amiga de lo académico, su obra sí está muy estudiada académicamente. Dentro de

las analistas están: Claudia André, que falleció hace un tiempito, Lola Proaño Gómez, que tuvimos el gusto de tenerla en nuestro curso. Estudiar la obra de Susana con ella y con sus analistas académicas fue un lujo. Siempre digo que la obra *A otra cosa mariposa* es un antecedente claro de diversidad. Es una obra importantísima en términos de diversidad, estrenada en los ochenta.

Para dar cierre al encuentro, a modo de Homenaje, se invita a un alumno de la Maestra invitada a compartir unas palabras sobre ella. Se invitó a Pilar Ruiz a subir al escenario.

Pilar Ruiz: Bueno, gracias por la invitación; Maruja me preguntó si quería subir y hacerle un regalo a Susana, a lo cual por supuesto dije que sí. Es un honor para mí. Con Susana nos regalamos plantas, meriendas, cenas, libros, mensajitos, textos. Así que bueno, fue difícil y digo: "bueno, qué puede ser, qué puedo hacer". El año pasado el Instituto del Teatro me invitó a escribir sobre una influencia en mi obra. Me puse a pensar y decidí escribir sobre Susana. Y me pareció que el mejor regalo para este ciclo es leer esas palabras que también justamente hacen mucho foco en lo que ella enseña. Me parecía que eran las mejores palabras para que quedaran enmarcadas en este ciclo de Maestras. Estas palabras dan cuenta un poco de lo que Susana es como maestra y como persona, e incluyen una pequeña anécdota de cómo inició nuestro vínculo docente-estudiante y nuestra amistad, que también habla mucho de ella y su posicionamiento en la vida.

"A Susana Torres Molina, autora y directora, la conocí cuando comencé a estudiar teatro. En cada taller se la nombraba. Luego en la UNA la estudié específicamente en las materias "Historia del teatro argentino" y "Análisis del texto dramático". Recuerdo que para esas materias vi *Esa extraña forma de pasión*, en el Camarín de las Musas, y luego asistí a una charla en la facultad que ella dio para hablar de su obra. Varios años después conocí a Susana, a la autora y la directora, pero además a la persona. Eso fue en 2015 cursando la Maestría en dramaturgia en la UNA. Tuve el privilegio de tenerla como docente durante un cuatrimestre y luego —gracias a ella, a su generosidad y a su apertura—, cuando terminamos el proceso pedagógico, tuve el honor de pasar a ser su colega y su amiga, como nosotras nos llamamos. Ya

sabemos que ella nunca estudió dramaturgia ni dirección. No tuvo una formación formal en ninguna otra carrera. Esto lo quiero resaltar por la importancia que ella siempre destaca de la intuición y el deseo en el acto de creación.

Susana crea desde el deseo y la intuición. Estos dos elementos emergen por lo general cuando al momento de escribir hay menos racionalidad. Ella dice que al bajar los niveles de racionalidad crecen los niveles de *fisicalidad*. Crear desde el cuerpo y para el cuerpo es su principal premisa. La presencia de lo corpóreo es el denominador común en las obras de Susana. Sus personajes tienen volumen, respiran, se agrietan. Estallan en cada palabra. Esos cuerpos ficcionales capaces de cobrar presencia son el devenir de una escritura desde la fisicalidad autoral y no desde el intelecto. Durante sus clases Susana se ocupó de transmitir su ética frente al trabajo, alguno de sus procedimientos de escritura y, sobre todo, la actitud de abordar la dramaturgia como un hacer más corpóreo que intelectual.

Recuerdo uno de sus ejercicios del taller de dramaturgia. Cursábamos

en la sede de la calle Rodríguez Peña y nos hacía subir y bajar las escaleras del edificio a toda velocidad durante varios minutos. Después, con la agitación y la transpiración encima, nos daba una consigna de escritura y nos hacía escribir sin parar. Esa escritura, al ritmo del pulso cardíaco, mareaba la ficción. Ese cuerpo escribiendo soltaba el control racional generando libres asociaciones, dejando a los personajes hacer. Abriendo un nuevo campo de escritura dramática. Me interesa hacer hincapié en cómo trasciende el plano discursivo en las clases de Susana y en sus obras, para ser todo una práctica artística y terminar reflejándose en la obra.

Susana escribió obras con estructura clásica aristotélica, donde hay un conflicto principal y una clara progresión de la acción alrededor de ese conflicto, pero también indagó cómo romper la estructura lineal y temporal, cómo escribir para teatro una serie de situaciones que se desarrollan en diferentes momentos históricos y se cuentan en simultáneo.

Un elemento que se puede destacar de las obras de Susana como denominador común es el trabajo sobre el conflicto y la contradicción. Para ella, la contradicción en la dramaturgia es habilitar la posibilidad de que los personajes tengan una multiplicidad de dimensiones sin juzgarlos desde la moral de quien los escribe, sin ponerse pedagógico. Para eso, al escribir se propone explorar modos de existencia y afecciones que quizás ella misma rechaza. Al abrir esta posibilidad emerge la ternura dentro de la monstruosidad. Habilita el espanto de que un personaje violento, asesino, perverso, dictador, en determinado contexto, pueda ser amoroso y hasta puede generar identificación, empatía, comprensión, cariño en los espectadores. Escribir rompiendo el binomio bueno-malo. Escribir dejando que el personaje sea una multiplicidad de posibilidades a la vez porque en esa disputa, en un mismo cuerpo, aparece la escritura de lo bello/horroroso rompiendo los estereotipos absolutamente distanciados del mundo horrorosamente bello en el que vivimos.

Voy a contar brevemente una anécdota con Susana que quizás fue mi mayor aprendizaje. Durante esa cursada en la UNA yo escribí *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos*. En esa época yo trabajaba muchas horas en una escuela secundaria y el mejor momento que tenía para escribir era a la mañana muy temprano. Me levantaba a las cinco, escribía hasta las siete y me iba a trabajar. Susana, en sus devoluciones durante las clases de dramaturgia, insistía en que algunos elementos

del material que yo estaba escribiendo eran caprichosos y sugería suprimirlos. Yo no quería hacerlo. Durante varias entregas sostuve esos elementos y la situación en la clase empezó a ponerse tensa. Susana insistía en sus devoluciones y yo insistía en sostener esos elementos de escritura. Pero, como me gusta cumplir y tengo la autoexigencia a la orden del día, para evadir esa tensión decidí escribir la versión del texto que sugería Susana y en paralelo escribir la versión que yo quería. Parecía una buena estrategia, poco sincera, pero dejaba a las dos partes contentas. Pero ya no me daban las horas del día para escribir dos obras a la vez, la deseante, y la obediente. Tampoco me sentía cómoda haciendo eso. Pensaba que había algo del vínculo docente-estudiante que se traicionaba y no me gustaba. En una suerte de colapso, un día al finalizar la clase le pedí hablar en privado. Ella accedió. En esa conversación le dije que yo entendía lo que ella me sugería en las devoluciones de las clases. Pero que yo no quería hacerlo. Ella me escuchó y luego dijo: "Sí. Ya sé. No me expliques más. El punto es que todo eso que vos decís sobre la obra todavía en el material no se ve. Vos tenés que escribir la obra que vos quieras. Es tu obra. Lo que sí, tenés que trabajarla para que todo lo que es caprichoso deje de serlo. No me expliques a mí ni a nadie lo que escribís. Nunca salgas a defender tu obra, las obras se defienden solas. Pero para que eso suceda hay que trabajarlas incansablemente. Un día vos te vas a correr del todo y la obra no va a necesitar a la autora para contarse, explicarse, suceder. Si tenés que explicarla, la obra no está terminada. Ese es tu trabajo: escribí la obra que vos quieras, la obra que solo a vos se te devela, porque vos sos la autora, y no la que yo quiero. Pero ocupate de que se cuente sola."

Finalmente *De los héroes que no aterrizan en las islas de los cuentos* fue la obra que yo quería, o mejor dicho, la obra que a mí se me iba develando en cada momento de escritura, dejando los elementos que me interesaron desde el primer momento, pero descubriendo en el proceso con mucha prueba y error, mucho trabajo, cómo hacer para que haga sistema.

Susana, al finalizar aquel cuatrimestre se acercó y me regaló el libro de *Esa extraña forma de pasión*, y al fin de semana siguiente, fue a ver *En el fondo*, escrita y dirigida por mí que en ese momento estaba haciendo temporada. Creo que esos dos gestos dieron comienzo a nuestra amistad. Actualmente nos hacemos consultas laborales, nos compartimos los

textos para pedirle a la otra su mirada crítica y amorosa. Nos juntamos a almorzar o merendar. Nos gusta conversar al sol si es posible, para tomar vitamina D. Nos gusta hablar de teatro, pero más nos gusta hablar de la vida.

En un portal de autores y autoras se puede leer su siguiente frase: “Siempre puse el foco, la mira en que no hubiera distancia ni fractura entre mi obra y mi vida, y por eso las distintas vías expresivas que utilizo terminan siendo anecdóticas.”. Puedo decir que sí. Que es cierto. Eso lo puedo ver en su actitud ante los y las demás y en su campo de trabajo. Susana es un artista que sabe correr el ego, no celar sino, por el contrario, dar confianza, acompañar e impulsar a sus estudiantes, colegas y amistades a crecer en la actividad. Esa es su mayor virtud. Su capacidad de generosidad quizá sea mi mayor deseo de influencia para mi camino artístico. Todo lo otro, como dice ella, termina siendo anecdótico.