UNA ENTREVISTA CON ALICIA MUÑOZ *

POR

SHARON MAGNARELLI

Albertus Magnus College

SM: Quisiera empezar por decirte que me encantaron todas las obras tuyas que leí. Me di cuenta al leerlas que lo que más me gustó de *El pobre Franz* eran las características que se encuentran en casi todas tus piezas. Me refiero al hecho que, de las cinco obras que leí: *El plantado*, *Ciudad en fuga*, *El año de la peste*, *La taberna del cuervo blanco* y *El pobre Franz*, cuatro tienen lugar y se basan en el pasado histórico y tres tienen lugar en países lejanos: *Franz*, en Austria; *La taberna*, en París, y *El año de la peste*, en Londres. Sin embargo, como te dije el otro día, no hay ninguna duda de que estas obras tienen mucho que ver con y mucho que decir sobre nuestra actualidad. Pero mi pregunta es doble. Primero, ¿por qué tanto interés en lo histórico? Y segundo, ¿crees que al colocar a tus personajes y las acciones de tus obras en lugares y momentos lejanos les quites algo de la amenaza que pueden tener para el público contemporáneo? ¿Fue ésta la idea al hacerlo?

AM: El hecho de que sean generalmente momentos históricos pasados, los elijo especialmente. Empecé escribiendo todo tipo de obra; empecé escribiendo siempre sobre la actualidad. Pero después, cuando encontré esa forma, ese mecanismo, lo seguí explotando, porque me permite lo que no me permite nuestra actualidad. Es decir, la realidad en este momento está embarullada y yo estoy metida adentro con mis pasiones, con mis deficiencias, con mis cosas, y me cuesta trabajo desentrañarla, tomarla objetivamente, lúcidamente. Es decir, siento que quiero decir determinadas cosas, pero si yo tengo que tomar los personajes y las situa-

* Se hizo esta entrevista el 9 de agosto de 1984, en Buenos Aires. Agradezco a la Comisión Fulbright la beca que me permitió viajar a la Argentina durante el verano de 1984 y llevar a cabo una serie de investigaciones y entrevistas.

ciones de la actualidad, me veo obligada a juzgar a la gente que conozco y a la que seguramente no estoy juzgando bien por las pasiones del momento. Entonces, usar un momento histórico parecido, un ciclo que fue concluido ya, me permite a mí tomar distancia, tomar personajes que ya los puedo juzgar porque ya cumplieron su ciclo de vida. Incluso los puedo juzgar por completo. Y por otro lado (eso ya es algo personal, digamos, del país nuestro), nuestros problemas históricos parten de algo que ya advirtió un pensador argentino, Víctor Massuh, que es lo que se llama la desmesura. Es decir, nosotros somos muy exagerados para todo. Hoy echamos la culpa de todo lo que nos pasa a la colonización, a la Iglesia, a los militares, a la industrialización; echamos la culpa a todos los males argentinos. Bueno, Massuh sostiene que, en su momento, las cosas no fueron malas, ni la industrialización, ni la colonización, ni el tamaño del país, ni toda la cantidad de tierra desocupada que tiene el país, ni la inmigración. En su principio todo fue para bien. Lo que pasa es que llega un momento cuando la inmigración, la industrialización, lo militar, todo se exagera y se convierte en un mal. Entonces a mí me conviene mucho teatralmente tomar el momento de nuestra historia en que se produce esa exageración, tomarlo en el momento en que todavía no era malo. Entonces, históricamente, da una claridad de en qué momento se pasó del bien al mal. Busco no una época distinta porque sí, sino voy rastreando la historia. ¿En qué momento se produce esa desmesura, esa exageración?

Me sirve ese sistema porque me da mucha lucidez y mucho campo para volcar las ideas con más claridad. Además, la obra es más perdurable porque está dada en un ciclo histórico que concluyó en un determinado momento, o sea, que no depende de la realidad actual. Lo histórico me sirve para esto porque pasan los años, pero la historia sigue siendo perdurable porque pasa en un momento que es inamovible. Eso en cuanto a por qué busco lo histórico.

En cuanto a los temas extranjeros, me fueron impuestos. Soy desesperada ferviente de lo argentino. Sobre todo porque hay muchísimo para escribir. Te diría que está casi todo por escribir. Entonces tengo así mis metas; son todas escribir sobre la historia argentina, sobre todo lo que nos pasa a nosotros. Pero en esos tres casos fueron cosas que me vinieron de afuera y que hice generalmente sin pensar que iban a tener otra tendencia. Una de ellas, *El año de la peste*, fue escrita para un estudio donde yo estaba estudiando con un director. Fue escrita para los alumnos, inclusive en forma de *sketch*, para que dos o tres alumnos pudieran ir ensayando separadamente. Después se armó y se vio que era un espectáculo que gustaba. Como había consenso de que tenía que salir afuera, entonces salió comercialmente afuera. En cuanto a *La taberna*, fue también

por amistad con un grupo de teatro que quería hacer la obra de Schnitzler *A la cacatúa verde*, que fue una obra corta. El planteo era lindo, pero estaba sin desarrollar. Hoy día no tenía mucho sentido. Entonces me pidieron, primero, que sólo la desarrollara un poco. Cuando la leí, dije: esto da para otra cosa; déjenme hacerla toda de nuevo. Entonces la hice como posponiendo lo que era mi plan. Y *El pobre Franz*, cuando comenzó, fue para una obra que se iba a hacer una vez y nada más para un homenaje a Kafka, que pidió la Embajada de Austria, también como un compromiso que no estaba en mis planes. No me resultó difícil en estos casos; me interesaban los temas y los personajes. No importaba dónde pasaba. Es decir, en el caso de *La peste* me interesó tomar gente en situaciones límites. Es lo mismo que pasa con *Ciudad en fuga*; es un poco la peste nuestra. Lo que pasa es que el director que me lo pidió necesitaba para sus alumnos manejar elementos del teatro isabelino, y para el alumno argentino, manejar textos de Shakespeare es muy duro; le cuesta muchísimo.

SM: A nosotros también.

AM: Claro, pero tenemos que traducirlo más todavía. Nosotros estamos muy lejos de eso; es durísimo. Entonces Daniel me pidió que tomara una historia de esa época, un poco de ese estilo más o menos, pero que el idioma fuera fácil al actor argentino para hablarlo sin que se traumatizara. Entonces estaba hecho un poco así, a lo isabelino. Quería un estudio. Francamente no fue hecho con miras a quedar.

SM: ¡Qué lindo! Otra constante que se encuentra en casi toda tu obra (creo yo), aunque quizá menos en las piezas que tratan de la peste, es lo que podríamos nombrar una mezcla de los niveles de fantasía y realidad (aunque no me gusta la palabra «niveles», porque sugiere una jerarquía que creo no existe). Pero, de todas formas, en *El pobre Franz* tomas trozos de la carta, que de alguna manera son realidad, porque la carta sí existe, pero que de otra manera son una creación (ficción) de Franz —son escrituras—. Estos los combinas con escenas de la supuesta realidad que, al fin y al cabo, son creación tuya, y uno nunca llega a saber cuál es la verdad, cuál es la mentira, cuál es la ficción. Claro, éste es el mensaje. De la misma forma, en *El piantado* alternan los sueños o las ilusiones de Cacho con la realidad supuestamente más objetiva, que, al fin y al cabo, no lo es, etc. Igualmente lo haces con *La taberna*, hasta el extremo de que no sabemos cuáles momentos son teatrales, simulacro. ¿Por qué tanto teatro dentro del teatro, tanta ficción dentro de la ficción, tanta insistencia en que el teatro es sólo teatro? Además, ¿ves el mundo como un gran teatro?

AM: Sí, sí. Creo que tengo una visión bastante teatral de la vida. Yo

lo he notado inclusive en cosas que me afectan muchísimo, como, por ejemplo, la guerra de las Malvinas, algo que íntimamente me conmovió. Pero también me maravillaba el elemento dramático que tenía eso. Tenía que parar mi cabeza para no crear una situación teatral de un hecho real, llevándolo más allá. O sea, de pronto una situación se produce exasperando a la realidad, buscando más allá de la realidad, y eso me resulta teatral fundamentalmente. ¿Qué hay detrás de la pared? ¿Qué hay más allá?

Me gusta el engaño del teatro con el público, como, por ejemplo, en *La taberna*. *La taberna* tiene la ficción y la realidad sin advertir al público. Entonces me llamaba la atención que el público decía, por ejemplo, en la escena del rufián: creí que era cierto y resulta que no. Bueno, pero lo otro tampoco era cierto, pero lo otro lo creían. Lo que yo les dije que era verdad lo creían, y los engañaba haciéndoles creer lo que no era cierto. Ese juego a mí me fascina —cómo el público entra y cree—. Aparte, a mí como espectadora de teatro, me gusta cuando me hacen creer las cosas, porque me cuesta creer lo que me quieren hacer creer. Entonces, cuando un autor o una puesta en escena me hace creer las cosas, me fascina porque no veo al actor; no veo los papeles pintados. Entro en el juego. Creo que esto es un gran juego, apasionante para mi gusto. Entonces me gusta utilizar este juego teatralmente. Me gusta inclusive el traje, el disfraz, esas cosas que saquen al actor de su traje de todos los días y de su lenguaje de todos los días, que lo vea arriba del escenario y que no sea el mismo que se ve abajo. Me gusta la composición...

SM: O sea, reconocer el teatro como teatro, ¿verdad?

AM: Sí. Creo que es fundamental. Pasó una época en el teatro muy naturalista que hizo perder mucho ese gusto al teatro. Uno veía arriba, en la escena, situaciones muy cotidianas. Eso de creer todo se ve muy bien en la televisión. En cambio, el teatro permite una fantasía que la televisión no. En el teatro uno puede hacer cualquier cosa.

SM: Bueno, mencionaste el lenguaje. Desde tu punto de vista, ¿cuál es la relación entre el lenguaje cotidiano, el que usamos todos los días para comunicarnos, y el que se usa en una pieza teatral? ¿Son iguales? ¿Crees que el lenguaje literario sea imitación del cotidiano, o es otra cosa completamente distinta?

AM: Acá se hicieron pruebas en un momento en que estaba muy de moda el teatro naturalista. Se hicieron experimentos de poner en una mesa de café un grabador y grabar la conversación de las personas que estuvieron hablando. Era espantoso, un desastre. Había mucha repetición. En el lenguaje ordinario usamos unas cien palabras de las miles que tiene el castellano. Usamos mucho la grosería. Nuestro lenguaje no fue así hasta

hace unos años. A principio de siglo, por ejemplo, y en los años cincuenta, cuarenta, nuestro lenguaje era muy rico. Era un lenguaje lleno de metáforas, quizás retórico, pero riquísimo; pero se fue perdiendo. Hoy día es un lenguaje pobrísimo. Entonces yo considero que ir a escuchar una obra de teatro donde se dé esa pobreza es un desperdicio. Entonces trato de que mis personajes sean personas muy simples, que en la realidad no tengan un lenguaje muy importante, pero yo trato de buscar la mayor cantidad de palabras posibles que pueda decir esa persona, que suenen como que son dichas por ella, pero evitando reiteraciones, evitando la cosa burda.

Esa es una cosa que investigué mucho, y quizá te hayas dado cuenta, al leer las distintas obras, que tengo bastante facilidad para escribir a la manera indicada. Por ejemplo, en *El año de la peste* no hay palabras arcaicas. Es una obra donde los personajes pasan por la fundación de Buenos Aires, son todos españoles y hablan a la manera de ellos, a pesar de no hablar ese lenguaje. Uno lo lee o lo está escuchando y parece que son los españoles clásicos, pero yo saco de ese lenguaje la mayor cantidad de palabras actuales que suenen a la manera de entonces. Eso me ayuda mucho a enriquecer el lenguaje. El cuidado del lenguaje me interesa mucho. Yo me siento agredida cuando me dan un lenguaje pobrísimo que no es artístico. Aparte, yo creo que lo teatral es un hecho artístico. Más que la realidad me interesa ver la realidad pasada por la vista del artista.

SM: Pues claro. Podemos sentarnos en un banco de parque si queremos ver pasar la realidad.

AM: A mí no me mueve ir al teatro a ver algo que veo cotidianamente si no pasó por el filtro del artista.

SM: Siguiendo con lo mismo, hay muchos críticos, más que nada los feministas, que dicen que hay un lenguaje femenino y otro masculino. ¿Estás de acuerdo? ¿Crees tú que tus personajes masculinos hablan el mismo lenguaje que tus personajes femeninos?

AM: Este es un problema que vengo teniendo desde la primera obra. Mis primeras dos obras ganaron un concurso. Una ganó un premio; la otra, una mención. Era un concurso cerrado, es decir, bajo seudónimo. Cuando se abrieron los sobres y se supo que era yo una mujer, se asombraron porque el lenguaje parecía que era el de un hombre. A partir de ahí me empezó a perseguir siempre eso. Es decir, acá todavía no está superado eso. Cuando una persona desconocida le lleva a un productor, director, lo que sea, una obra, si es una mujer, directamente no la lee porque considera que es demasiado femenina. Es decir, hay una cosa en contra a partir de ahí. Yo tuve un poco la suerte de salir de concursos anónimos, donde no tenía ese prejuicio, y siempre me recalcaron eso.

A mí personalmente lo que se llama literatura femenina no me gusta, pero no porque haya sido escrita por mujer y no por hombre, sino porque creo que hay determinadas mujeres que escriben en un estilo medio cursi (que no es exclusivo en las mujeres), que se dio por llamar femenino, y que no tiene por qué una mujer tener siempre ese estilo. A mí, la literatura escrita por ese tipo de mujeres no me interesa. Me fastidia porque la encuentro cursi. Yo me siento distinta frente a la literatura de una mujer cuando una mujer tiene el estilo suficiente para escribir sin imitar a nadie y sin caer en cursilerías. Es eso lo que me molesta de la literatura de algunas mujeres.

SM: Y, claro, los hombres pueden escribir lo cursi también. Pero no contestate mi pregunta acerca de si los personajes masculinos de tus obras hablan el mismo lenguaje que los femeninos.

AM: Sí, sí, salvo que necesite poner una mujer cursi y voy a utilizar un lenguaje cursi. En mis obras yo trato de usar las personalidades que corresponden a cada personaje. El lenguaje depende mucho de las clases sociales. Si utilizo un ejecutivo, tiene un lenguaje afectado, incluso medio amanerado. En cambio, si yo utilizo un colectivero, no voy a tener ese problema. O sea, que elijo personajes que me permitan utilizar libremente el lenguaje, si son mujeres. También según las clases: altas, medias, cursis, porque acá hay una clase media que es terrible, porque quiere ser *snob* completamente, quiere ser más de lo que es, y no es nada. Entonces vive imitando lo de afuera y lo que le llega. Entonces de eso me escapo directamente.

SM: En tus obras casi todos tus protagonistas son hombres, ¿verdad? En efecto, la gran mayoría de tus personajes son hombres. ¿Por qué? ¿No te interesa crear personajes femeninos, o no son interesantes las mujeres? ¿Es esto de crear personajes masculinos otra forma del escape de que hablamos al principio?

AM: No me lo propuse nunca directamente. Me resulta muy fácil acercarme a la psicología de los hombres, tratar de entenderlos, por qué proceden y cómo proceden. Y nunca hice discriminaciones entre el hombre y la mujer. Incluso tampoco me siento demasiado segregada. Generalmente me integré muy bien, sea al ambiente con hombres o con mujeres. Generalmente me llevo muy bien con los hombres. Tengo más amistades con hombres que con mujeres. En lo personal siento que son más francos que las mujeres. Con una mujer siempre hay que cuidar de más detalles. Tienen cierto manejo, no sé si social o qué, que a veces me fastidia. Tengo menos amigas mujeres, y las que lo son es realmente porque las encuentro francas, con las que no tengo que guardar ninguna apariencia, porque generalmente yo hablo con una mujer de ese tipo y no sé cómo

toma lo que estoy diciendo y si tengo que cuidar ciertas formas. Puesta a plantearme la psicología femenina, tendría que tener en cuenta todo eso, si no haría siempre mujeres como yo quisiera que fueran. Entonces pienso que yo, instintivamente, por ahí escapo, pero cuando siento que pasa por una psicología femenina, la pongo. No me la planteo especialmente.

SM: ¿No crees que tus personajes femeninos sean intercambiables con los masculinos?

AM: No, no. Por ejemplo, la última obra que hice es un monólogo para una mujer.

SM: Pero es la primera obra que se centra en una mujer, ¿verdad?

AM: Sí, pero yo he hecho monólogos para mujeres, en obras así por *sketch*, monólogos cortos.

SM: Sin embargo, yo no te veo muy preocupada por la posición de la mujer. ¿Es porque has superado tu condición de mujer por medio de tu trabajo y tu éxito o es porque rechazas o niegas esta «condición»?

AM: Yo siempre me he sentido persona. En la competencia, sí, siento esta condición; estoy como medio perdidosa. Pero eso me sirvió para ir más adelante. Yo siento que en la competencia del trabajo tengo que empeñarme para llegar, y eso me ayuda porque me hace llegar. Uno está más tranquilo porque sabe que nadie le dio el puesto. En lo personal, siempre me sentí una persona como cualquiera, quizá por la educación, por el medio. Nunca me sentí inferior especialmente. Ahora, dentro de la zona del trabajo, todavía hay cierto resquemor, sobre todo en lo intelectual. Pero yo tuve la suerte de que la primera cosa que han leído, apenas me han conocido, me han aceptado inmediatamente. Nunca ha sido un problema para mí.

SM: Entonces, ¿tú no te clasificarías feminista?

AM: No, para nada, porque en mi condición de mujer conozco mis ventajas y desventajas y las acepto así. En la competencia no encuentro grandes diferencias.

SM: Me alegro. De verdad has tenido suerte. Quisiera preguntarte también acerca de esa imagen que se encuentra al principio de *El año de la peste*. Empiezas la obra hablando de una flor: «Los cuerpos de los actores forman la figura de una flor cuyos pétalos están cerrados. Suena una campana... con el crecimiento de ese sonido los pétalos se abren, y del corazón de la flor surge la figura de la muerte.» ¿No te parece una contradicción empezar una obra que trata de una peste con la imagen de una flor? Por lo general, la flor es símbolo de belleza, vida, pero esta flor es la muerte. ¿Por qué empleas este contraste tan fuerte?

AM: Esa obra fue armada, como te dije antes, por escritos que se fueron haciendo sin tener en vista el efecto emocional. Cuando se fue

armando nos encontramos con que teníamos catorce o quince *sketches* y todo daba un panorama de las mismas cosas. Entonces, recién con el director empezamos a armar la puesta. El armó la puesta. En sí, la imagen es del director, Luis Agustoni. Era un taller de teatro donde sus ex alumnos, que habían concluido su ciclo de estudios, hacían obras. La idea de la flor fue la de cómo de una cosa inofensiva, cotidiana, salía la amenaza de la muerte. Los actores estaban vestidos todos de rojo y negro. La muerte era una chica hermosa, con cabello largo, negro, toda vestida de blanco. Era una imagen hermosa. Era la parte dulce, porque en la peste el momento de la muerte era una gracia. No era espantosa. Y otra cosa: el personaje de la muerte partió de una necesidad práctica. El personaje del carrero era un muchacho alto, fornido, que era la imagen propiamente que hacía falta. El sacaba a los muertos de la escena, los cargaba y había dos cosas: una, que el actor empezaba a agotarse —había muchos muertos—, y otra, que no quedaba lindo; quedaba tosco. Entonces, buscando cómo poder hacer, al director se le ocurrió el personaje de la muerte. Es decir, se creó cuando ya estaba todo elaborado. Cuando un personaje caía muerto, sonaba la campanilla, y todos quedaban suspendidos en los ademanes que tuvieran. Salía el personaje de la muerte, acariciaba al muerto, que abría los ojos y la miraba. Entonces la muerte se lo llevaba mansamente, contento. La muerte era un descanso. Es decir, fue una manera de llevarse de la escena. Buscamos lo contrario a la realidad: se supone que cuando uno muere se va el alma y queda el cuerpo; acá se iba el cuerpo y quedaba el alma. Pero fue una de esas necesidades teatrales.

SM: Sin embargo, la figura de la muerte era una mujer. En cuanto a esto, tengo dos preguntas. Primera, ¿por qué crees tú insistimos tanto en nuestra sociedad que la muerte es mujer? Y segunda, a diferencia de la mayor parte de las representaciones de la muerte, la tuya no es vieja ni fea, sino joven. ¿Por qué?

AM: Bueno, en medio de ese terror tenía que dar la imagen de que era dulce y placentero morirse. En medio de ese terror, morirse era lo mejor que podía pasar. La muerte era dulce y placentera. Por eso se creó una chica que no habla en la obra. Para ese caso hacía falta que fuera mujer y tenía que ser una hermosura.

SM: Y ¿tú vas mucho al teatro?

AM: No demasiado. No lo que quisiera. Más que nada por razones de distancia. En realidad no vivo tan lejos del centro, una hora o poco más, pero, en general, yo escapo mucho ir al centro. Es más por pereza que por otra cosa. En un tiempo veía mucho, pero también me aburrí, porque me di cuenta que, de todo, un diez por ciento realmente valía la

pena moverse hasta el teatro. Soy bastante exigente como espectadora. Si es algo que puedo ver por televisión, no tengo por qué salir, movilizarme, perderme más de dos horas de viaje, si me da lo mismo. Por eso siempre, escribiendo, tiendo a la fantasía, al espectáculo, todo lo que tiene de bueno aprovechar el escenario y que a la vez sólo ahí se puede dar.

Además, en estos últimos tiempos mi pasión es leer la historia, memorias, autobiografías. Me interesa la historia, pero no desde lo histórico, sino que estoy buscando mucho todos esos libros olvidados, papeles olvidados, escritos en su momento, con los apasionamientos de su momento. Pero buscando la verdad a partir de lo que dijeron los protagonistas en su momento, cosas que al escribir parecieran escritas en ese momento, que no tengan esa cosa acartonada que tiene lo histórico.

SM: O sea, la historia como literatura, ¿no?

AM: Claro, porque te metes en lo que sean cartas, todo eso que son escritos por los protagonistas en su momento. Esto me apasiona.

SM: Tú no eres solamente dramaturga. También eres música. ¿Ves alguna relación entre las dos formas de arte, o son completamente distintas?

AM: No, no, sobre todo por el tipo de música que desarrollo. Si fuera compositora, sí, pero toco el violín, nada más. Así que no es muy creativo eso. Antes, sí, porque creaba canciones populares, pero ya no tiene nada que ver mi música.

SM: Para ti, ¿cuál de tus obras ha tenido más éxito, no en el sentido comercial, sino en el sentido de que tú lograste lo que querías?

AM: La que me gusta más siempre es la última, pero *La taberna* me dio hace poco el espaldarazo de la gente. Fue cuando me conoció más gente. Pero siento que como obra no es mi ideal. Siento que *El pobre Franz*, por ejemplo, tiene una cosa que toca más a los sentimientos. Y *El piantado* llegaba muchísimo a la gente. Por ejemplo, la gente lloraba muchísimo, que no era muy común, pero tenía un humor exasperado que a veces llegaba a que la mitad de la sala se reía y la otra mitad chistaba para que se callaran porque en el fondo no era gracioso. Entonces interesaba la reacción que producía en el público eso. Satisfacciones, esas tres me han dado más en ese sentido. En este momento, el monólogo de la mujer es lo que me gusta.

SM: Y ¿cómo se llama esta obra en que trabajas ahora?

AM: Se llama *La coronela*, que es la mujer del coronel.

SM: ¿Cómo clasificarías tu obra si tuvieras que clasificarla?

AM: No sé, porque yo hice de todo. Trabajé durante dos años con Luis Agustoni, que es un director. Trabajé inclusive en su taller, presen-

ciando todas las clases que dio para sus alumnos. Entonces ahí probé de todo. *El año de la peste* fue la primera obra. Después hice una obra donde manejo el sainete que se hizo a principios de siglo acá y que hoy día gusta a la gente. Pero es un lenguaje ya envejecido. Entonces hice una obra a la manera del sainete, pero que hoy se entiende. Cuando tenía que estudiar Chejov, por ejemplo, escribí situaciones muy íntimas y psicológicas al estilo Chejov. Después usé lo cómico, lo dramático, el monólogo, todo. Todo lo fui probando.

Hoy ya superé esto de hacer de todo y sé lo que quiero hacer. Cuando empiezo una obra primero pienso: ¿qué es lo que quiero decir?, y después: ¿cómo lo voy a decir? Es decir, elijo teatralmente cómo me conviene hacerlo. Ahí entro, y después, de qué manera (es decir, la estructura), y la estructura está dada por la historia que voy a contar. Entonces, de a quedar bien. Entonces se me ocurrió usar la estructura de la tragedia; donde hay muchos personajes muertos. Escrito en forma clásica, no iba a quedar bien. Entonces se me ocurrió usar la estructura de la tragedia; pero la cuenta, viviéndola, una sobreviviente de la tragedia, la mujer del coronel fusilado, que desata toda esa tragedia. Entonces parecía un absurdo, pero la estructura de un monólogo dicho por una mujer me permitió meter dentro toda esa tragedia, y no utilizando la forma clásica, trágica. Pero eso no me sirve para otro tipo de historia. Yo creo que probé todo y sigo probando en cuanto a formas. No tengo claro si hay algún estilo, alguna forma. Siempre estoy buscando la mejor forma a cada historia que le viene bien.

No sé, podría dividir mi obra en lo anterior a *El año de la peste* y lo posterior. Antes de *El año de la peste* (ahí cae *El piantado*, la primera versión, porque fue rehecha después) me atenía a lo actual, a lo chiquito, a lo que me rodeaba; no iba más allá de lo que conocía y no usaba la fantasía para nada; no creaba. A partir de *El año de la peste*, donde todo lo que tuve para leer fue el diario del año de la peste, me permití crear (tenía que crear) un mundo que no tenía nada que ver conmigo. Entonces me di cuenta que podía crear y me da mucha más libertad. Inclusive *La coronela*, esta última, la escribí de esa forma.

Es la historia de un coronel que tuvimos nosotros en esa época; pero si yo tomara ese personaje, que era muy bueno, pero que no fue hecho mayormente, tendría que atenerme a los documentos reales, a la realidad de lo que le pasó, y eso me encorsetaba. Entonces preferí hacer un personaje paralelo, un personaje a quien le pasan las cosas que pasaban en la época, que puede compararse con ese coronel, pero que vive una vida mucho más desatada, y permite el estilo libre de crear. Yo no me documento mucho en lo histórico. Tomo solamente la ambientación y nada

más. Y me equivoco a veces. Shakespeare, salvando las distancias, comete los errores más locos, pero lo importante es el hecho artístico.

SM: Sí, es cierto. Casi todos los dramaturgos con quienes he hablado me dicen que no les gustan los críticos o que odian a los críticos. ¿Qué opinas tú de los críticos y por qué?

AM: Acá los críticos son bastante pobres en cuanto a la crítica, o sea, que nunca hacen críticas a fondo. Por ejemplo, un crítico dice que, evidentemente, esta obra es mi mejor obra, y me consta que no vio ninguna mía. Entonces esas cosas no me gustan de los críticos. La opinión de la crítica es una crítica muy personal, muy influida. Una buena crítica me ayuda, claro; lleva público.

Eso en cuanto al oficio crítico. Pero la crítica de mi obra la necesito imprescindiblemente. Yo no estreno nada ni muestro nada sin llevársela a determinadas personas que yo sé que me van a decir exactamente lo que es, sin envidias. Son personas que son amigos, que me quieren muchísimo, pero que no les va a influir tampoco el cariño y me van a decir la verdad. La verdad me mejora, y si me dicen esta obra no sirve, les creo. Esa crítica me sirve.

SM: Pero éstos no son críticos de oficio.

AM: Claro que no. Para mí la opinión de diez críticos de radio, de diario, es la opinión de diez personas, junto con la del espectador y la de cada persona que lo ve, y no lo veo un cuerpo sólido. A mí esta crítica no me sirve para nada; está llena de esnobismos y falsedad.

SM: Me parece que hay muy pocas dramaturgas acá en la Argentina. ¿No escriben las mujeres o no publican?

AM: Yo creo que hay muchas mujeres que escriben, pero hay pocas dramaturgas, como hay pocos dramaturgos, porque, sobre todo en la literatura teatral, hay muy poca escuela acá y muy poca unidad para aprender. Acá una persona que escribe teatro y quiere formarse busca en seguida un seminario de autores. Yo creo que eso es perder el tiempo, porque, salvo en las primeras cosas, una vez que un escritor escribió su obra ya no lo puede ayudar otro escritor, porque éste también tiene una visión literaria de la obra. En cambio, para mí hay que formarse con un director, porque él tiene una visión del escenario, de lo teatral, y me hace crecer. (He trabajado con dos directores, hombres. Quien está dirigiendo mi última obra es una mujer, muy, muy buena directora.) Con un director se sabe si la obra es teatral o no, si es portable o no, si la obra puede andar o no, qué defectos tiene. Aunque sea incapaz de escribir la obra, un director puede ver estos defectos. En cambio, entre autores pueden criticar la idea, pero no lo teatral, que es lo fundamental para mí. Acá cada director sueña con tener su propio autor formado. Los autores en general, cuando

escriben algo, creen que es perfecto y no aceptan que el director les diga esto está todo mal, hay que hacerlo todo de nuevo. Todos fracasan por ese lado. Es la falta de tener una escuela.

Por ejemplo, cuando se hace un concurso de obras, se presentan unas cuatrocientas obras (y una mayoría de mujeres), y para seleccionar el premio se hace lectura de las obras en la sociedad de autores. Yo he presenciado muchas de esas lecturas y te das cuenta que el uno por ciento son teatrales y el resto, aunque tengan valores literarios, no son teatrales. Entonces se gana un premio (acá hay muchísimos autores y autoras premiados), pero las obras nunca llegan a ponerse porque los autores no tienen la humildad de hacerlas de nuevo, empezar de cero, de ir a una teatro y ver cómo se trabaja.

Te digo que en este momento casi hay más cantidad de mujeres que de hombres que intentan escribir, pero no tienen estudio. Se supone que para otras cosas hay que estudiar, pero para el teatro no. Yo estuve dos años escribiendo para tirarlo, porque de ahí quedaron tres obras. No hay universitariamente un estudio de esto, el perfeccionamiento. Hay que hacerlo en privado. Aquellos que estudiaron, y estudiaron filosofía y letras inclusive, son los que peor escriben, porque se ven influidos por otros. Conocen tanto de otros que están llenos de las necedades de otros y les es imposible ser personales en lo que escriben.