

## Dramaturgia en el cuerpo propio y en el grupo. Entrevista a Catalina Landivar

Mariana Gardey  
gardeymariana@gmail.com



Foto: Clara Giorgetti.

Catalina Landivar (Tandil, 1987) es dramaturga, actriz, directora y docente teatral, con el título de Profesora de Teatro (Facultad de Arte, UNICEN). Cursó la Maestría en Dramaturgia en la UNA (Buenos Aires). Se forma como dramaturga con Mauricio Kartun, Patricia Zangaro, Leonel Giacometto, Lautaro Vilo, Ariel Barchilón, Alejandro Tantanian, Susana Torres Molina, Ana Alvarado, Marco Antonio de la Parra, Ariel Farace y Sebastián Huber. Desde 2015 integra el grupo Proyecto Mondo, con el que ha recorrido gran parte de Latinoamérica presentándose en festivales de Argentina, Colombia, Ecuador, Guatemala, El Salvador, Perú y México. Entre sus espectáculos se encuentran: *Marapez*, *Lucy y Bruno*, *Un plan lunático*, *ImproMondo*, *5x5 Historias improvisadas*. Es docente en el Club de Teatro (Tandil), donde coordina montajes escénicos de niños, adolescentes y adultos. En 2014 participa del programa Panorama

Sur, coordinado por Alejandro Tantanian y Cynthia Edul. En 2015 escribe en colaboración *Las noches vencidas. Palimpsesto*, espectáculo estrenado en el FIBA (Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires). Dicta talleres de Dramaturgia desde 2012, y realiza trabajos de escritura para grupos de teatro independiente, escuelas y productoras audiovisuales. En 2014 estrena *Marapez*, donde es dramaturga y actriz. Es coautora y directora del espectáculo *Martino Gomaespuma*. Desde 2014 forma parte en Tandil de la organización de La Bufanda, festival de espectáculos para toda la familia que nuclea a artistas locales y regionales vinculados al teatro infantil. En 2019 es seleccionada para participar de la Residencia Artística Can Serrat (España), para desarrollar un proyecto de escritura y vincularse con artistas de diversas disciplinas y nacionalidades. Su obra *Marapez* fue seleccionada para formar parte del II Ciclo de lecturas dramatizadas de Tejiendo Redes (México). Su trabajo ha recibido varias distinciones: el Premio Teatro del Mundo por la dramaturgia de *Marapez*; Proyecto Mondo obtiene el premio Teatro del Mundo por su espectáculo *Lucy y Bruno*. Recibe el Premio ATINA a la Mejor Dirección, Mejor Dramaturgia (junto a Eugenio Deoseffe) y Mejor Espectáculo Infantil por *Martino Gomaespuma*. Esta obra gana además el Premio Nacional Javier Villafañe como Mejor Unipersonal y Mejor Realización y Diseño Audiovisual/Multimedia.

En esta entrevista sobre la dramaturgia de Catalina ahondamos especialmente en su obra *Marapez* (2014). Remitimos también a la lectura de *Pensar las palabras* (2019). Tanto el texto dramático como el ensayo mencionado están publicados en este mismo número de la revista.



**Mariana Gardey: ¿Cómo surgieron tus ganas de ser dramaturga? En la presentación en Tandil del libro *Micromonólogos* (2015), que compiló Mauricio Kartun, comentaste que con él empezó tu interés, ¿no? Cuando lo tuviste como profesor en Práctica Integrada y en Dramaturgia, en la carrera de Teatro de la Facultad de Arte...**

Catalina Landivar: Sí, puramente por la dramaturgia sí. Pero en realidad, yo siempre escribí; de chica escribía cuentos. En la escuela me encantaba escribir, hacer redacciones. Siempre estuve vinculada a la escritura desde un lado muy intuitivo. Y en la Práctica Integrada tuve la experiencia de tener que escribir, lo que me impulsó a empezar a indagar. Como resultado escribí un monólogo, que además lo actué; ahí empezó ese interés. Al año siguiente, en 2008, hice dos talleres: uno con Leonel Giacometto, que venía invitado por la Biblioteca de Dramaturgos de Provincia, dentro de las Jornadas de Dramaturgia que organiza el CID. Fue un taller de tres días, en el estacionamiento de la ex Usina donde funciona la Facultad de Arte, que estaba destruido: tuvimos que elegir un lugar; después esa escena se montó, así que fue una primera experiencia linda. Para ese taller escribí una obra breve que se llamaba *Cat Chow* (como el alimento de gatos); a esa escena después la dirigió Alejandro Páez, y actuaban Belén Errendasoro y Sergio

Saltapé. La consigna consistía en elegir un rincón de ese lugar muy venido a menos, y trabajar a partir de una fotografía. Mi rincón estaba horrible, había restos de comida de gato, feo, feo, con feo olor. En mi obra había una pareja que salía del trabajo -eran compañeros ahí- y hablaban de los gatos, se vinculaban. Después hice otro seminario, a distancia, con Patricia Zangaro, a través del CELCIT. Entonces en 2007-2008 fue cuando empecé a vincularme más con la dramaturgia, y muy rápido dije: Quiero estudiar Dramaturgia en Buenos Aires, cuando termine la carrera de profesora de teatro. Y fue lo que hice: me fui al IUNA en el 2010. En ese taller con Patricia Zangaro teníamos varias consignas, que ella iba proponiendo. Es muy buena profesora de taller *online* Patricia; muy dedicada. En sus devoluciones te intervenía un poco el texto, a diferencia de otros talleres donde eso no se hace; te marcaba con rojo, te decía: Fijate esta parte... Y escribí varias cositas, pero entre ellas una que se llamaba *Chukker*, una obrita corta - *chukker* se llama el tiempo del partido de polo. La dinámica en ese caso era que teníamos que generar una imagen, pero después ella las mezclaba con las de otros compañeros. Fue interesante porque yo tuve que escribir a partir de la imagen de otro, que era una imagen de un lugar venido a menos también, un galpón lleno de cosas; y mi imagen era una cama de una mujer enferma, toda cuidada, una ventana y un piano... Al principio dije: Ay, yo quiero escribir sobre *mi* imagen. Pero después me resultó interesante la propuesta. Esas fueron las primeras experiencias que tuve, antes de irme al IUNA en Buenos Aires, que fue mi experiencia más intensa de formación. Fueron dos años fuertes: aprendí muchísimo. Fue una bisagra porque me fui a vivir sola a Buenos Aires, y sobre todo porque me vinculé con otros maestros, y también con compañeros, muchos extranjeros. Tengo amigos de México, de Colombia, de Brasil, que los hice estando en Buenos Aires, y hoy seguimos siendo muy amigos. Fue súper interesante, fui una alumna dedicada. Cuidaba nenas a la tarde y estudiaba. Fue un proceso lindo, inolvidable, de un grupo comprometido.

**MG: Para la materia Dramaturgia de Kartun, en la Facultad de Arte, ¿escribiste alguna obra?**

CL: Sí. Kartun te da varias imágenes y vos tenés que elegir. Yo trabajé a partir de la imagen de una maestra, en la Sala de Profesores...

**MG: ¿La relacionaste con la maestra de tu monólogo de Práctica Integrada?**

CL: En realidad no, pero había algo de ese universo de las maestras que... En mi familia hay mucho maestro; una prima de mi mamá es maestra rural. A mí me llamaba la atención, porque ella vive en La Pampa, en un pueblito, y siempre contaba que tenía tres alumnos, y era además de maestra la Directora y la Secretaria, y eso me encantaba. Y mi maestra rural sale un poco de ahí. En esta obra también, capaz que sí, me pegó esa imagen; es la historia de una maestra con un estudiante más joven, un practicante. Siempre me cuestan los títulos: le puse *Figura-fondo*. Esa fue la obra que presenté para rendir Dramaturgia en Tandil; después la usé también para entrar al IUNA. Y la experiencia con Kartun bueno, yo a Kartun lo admiro mucho. Pero estando acá en Tandil, no te das cuenta de lo que él es. Y el esfuerzo y el compromiso

que ha tenido con esta Facultad para venir durante treinta años, a dar dos materias. Imaginate que una se “achancha”, dice: Ay, no tengo ganas de viajar, y él siguió viniendo... Además de lo que era fuera de la cátedra: contabas con él para confiarle cualquier cosa... La verdad que es una persona fuera de serie; todos lo admiramos, yo particularmente: me parece un tipo increíble, y en Dramaturgia aprendí mucho con él. Al IUNA fuimos varios de Tandil a Buenos Aires: Alan Darling, Pehuén Gutiérrez, yo... Lo que tiene de bueno el IUNA es que tenés varios profesores. Después hice otros talleres: con Marco Antonio de la Parra, en el CELCIT, que estuvo súper interesante... De hecho, *Marapez* se terminó de configurar en ese taller: teníamos que exponer proyectos; el tipo escribía en un pizarrón blanco así (gesto), vos le decías... Yo no me animaba, y el último día un compañero me levantó la mano, y yo ya tenía la idea de *Marapez*, pero más *naif*; no era tan oscura como terminó siendo. Y él iba escribiendo tipo una carta, en el pizarrón. Trabajaba con la dramaturgia a partir del sueño. Y así él, escribiendo -mientras yo hablaba-, fue el que me enrareció un poco el material. Me lo oscureció, me dijo: Esta nena vio algo que no tenía que ver; tiene un trauma familiar. Después que hice ese taller de cuatro días, empecé a escribir *Marapez* de corrido.

**MG: Y de los dos años de la Maestría, ¿surgió alguna obra?**

CL: Sí, *Loquita mía*. Fue la última obra del Taller, con Alejandro Tantanian. A Tantanian también lo respeto mucho. Estuve en Panorama Sur con él, y formé parte de una obra que se estrenó en el FIBA (Festival Internacional de Buenos Aires) de 2015. Me convocaron, éramos nueve autores de distintas ediciones de Panorama escribiendo para esa obra, con una dirección conjunta de tres directores. Se llamó *Las noches vencidas. Palimpsesto*, e hizo funciones en el 10° FIBA. La idea era que cada dramaturgo pudiera dar cuenta de su estética personal. Tantanian explicó el procedimiento “palimpséstico”: de los nueve, el autor 1 escribió una obra breve; el autor 2 la recibió y la versionó en otro texto; ese otro texto fue entregado al autor 3, que creó el suyo a la luz del 1 y el 2; y así hasta llegar al autor 9, que terminó la obra. Una de las preguntas centrales que recorrió el proceso fue: ¿Qué sería hoy una escritura urgente?

**MG: Y el texto tuyo que integra *Palimpsesto*, ¿cómo se llama?**

CL: *Pegarme una cachetadita de sexo. Meterme la lengua dura en la boca. Ensuciarme los colmillos con sus olores*. Es el cuarto texto.

**MG: ¿Cómo fue tu experiencia en Panorama Sur?**

CL: Lo organizan Tantanian y Cynthia Edul. Lo que hacen es un encuentro de veinte días, donde tenés a la mañana taller con Alejandro, a la noche vas a ver obras -en el año nuestro vimos *Fauna* de Romina Paula, y *Apátrida* de Spregelburd-; después tuvimos charlas con ellos dos en los desmontajes de sus obras. Fuimos también a clases magistrales en el Malba -con Ricardo Bartís, Vivi Tellas, Cipriano Argüello Pitt,

Rubén Szuchmacher y otros-, “re” intenso. Ellos hacen una convocatoria, y éramos algunos de Argentina, otros de Brasil, México, España, Bolivia, Uruguay, así, mezcla. Y generan un intercambio de dramaturgos de Latinoamérica que nutre y amplía. Todos tenemos esas tres semanas para escribir. A mí me quedó una obra a medio terminar; se llama *El hombre que se perdió en lo frío*. Me basé en una noticia de un montañista desaparecido que encontraron después de cincuenta años en los Alpes Suizos; el cadáver apareció tal cual, con el documento en el bolsillo. Mi obra cuenta cuando le llevan el cuerpo a sus padres y a la novia de ese momento.

**MG: ¿Y la terminaste?**

CL: Mi Panorama Sur fue en 2014, y la terminé en 2015. No está del todo terminada, le falta un cierre. Arranca bien, pero el final está apurado... Para esa obra, con André Felipe -un amigo de Brasil- escribimos ambos a partir de la misma noticia. Queríamos hacer un trabajo conjunto, pero terminamos haciendo dos materiales distintos a partir de esa misma nota. Él escribió un monólogo más breve, y el mío quedó sin terminar. Pero bueno, Panorama Sur te queda abierto, y los contactos, los amigos, la gente...

**MG: ¿Por qué, cuando le hicieron la entrevista a la gente del *Club de Teatro* en lo de Vicky Fuentes para el libro, vos dijiste que tu primera intención era quedarte en Buenos Aires? ¿Qué pensabas hacer allá?**

CL: No sé, pero yo creo que me fui de Tandil para irme del todo, y después volví. A mí me encanta Buenos Aires; de hecho cada vez que voy me quiero quedar. Capaz que algún día puedo generar otra cosa, o... No es que rompí el puente, tengo amigos; siempre voy a hacer alguna cosita, un taller, siempre. Es un lugar fundamental para la formación. Yo siempre le digo a Esteban Argonz que participe de Panorama -Esteban es muy bueno escribiendo-; que escuchar a otros docentes le abriría la cabeza. A mí me hizo ese efecto. Él siempre me manda sus textos para que los lea; quiere hacer *Perra mala* -la obra que va a aparecer en este número de *Aura* con *Marapez*-; ojalá la monte.

**MG: Sí, me encanta cómo escribe Esteban; tendría que ir. Además de teatro escribís cuentos y poemas...**

CL: Sí, recién ahora escribo un poco de poesía. Tengo una libretita. En realidad, la poesía me llega un poco más, porque me he vuelto cada vez más atenta a la poesía del teatro, cuando escribo teatro. Entonces, cuanto más voy puliendo lo coloquial -a mí me sale muy fácil lo coloquial, el diálogo; me fluye mucho-, más va apareciendo en el diálogo esa precisión. Al pulir me viene la necesidad de escribir poesía. Y me gusta. No leo mucha poesía, pero algo escribo.

**MG: ¿Y tu escritura en colaboración? El caso de Proyecto Mondo... Coescribiste *Lucy y Bruno*, y tenés un trabajo de guión en *ImproMondo*...**

CL: En *ImproMondo* no escribo, porque es bien de improvisación. La gente del público nos da letra.

**MG: Ah, como *Vivo*, de Marcelo Savignone...**

CL: Sí, tal cual. Proponés una palabra, tenemos la estructura del juego pero de ahí sale todo.

**MG: Y en *Improvisación*, ¿te formaste con Pepo Sanzano?**

CL: Sí, con Pepo; y después haciendo. Hice algo de Clown, también con Pepo y con Claudio Martínez Bel. De “*Impro*”, tengo un montón de ganas de tomar clases con otras personas. En *Lucy y Bruno* dirigimos con Clara Giorgetti, y del texto teníamos algunas ideas. Yo en algún momento escribí una especie de cuentito inicial. Después se fue disparando para otros lados con la improvisación de Gastón Dubini y Marianela Vallazza -actores sumamente comprometidos, muy precisos, fuertes y conectados entre ellos. Y estaba la necesidad nuestra de tener un espectáculo para viajar también; entonces fue un proceso bastante ágil, fluía. Y después sí, yo bajé el texto; siempre estoy muy atenta a esta palabra o esta otra, soy bastante detallista. Esto no funciona... El trabajo de la escritura, y el del dramaturgo más todavía, es musical, porque es la palabra dicha por alguien. En *Lucy y Bruno* fue eso: Esta palabra cambiala... Que sigue estando hoy en mi escritura. Y algo que solemos hacer en el grupo es dirigir de a dos. Con Clara hacemos una buena dupla de dirección, porque tenemos a la vez miradas parecidas y miradas distintas: nos vamos complementando. Y siempre estamos puliendo el texto: Esta palabra no, saltala, bajala, falta información... Esa mirada está en el grupo: *Un plan lunático* se reescribió mil veces; debo tener ochenta páginas de esa obra que fui escribiendo y cambiando a partir de las improvisaciones de los chicos. Me gusta mucho escribir viéndolos. Estoy atenta y abierta a que vaya siempre en proceso, cambiándose.

**MG: O sea que el texto escrito también es muy dinámico: se va modificando no solo en el proceso de ensayos sino después de estrenada la obra...**

CL: Sí. Con *Lucy y Bruno* pasó muchísimo. De hecho, salió de viaje con un preestreno, y fue cambiando cantidad, a medida que avanzaba. Con unos límites flexibles, dudas de que con el público infantil hubiera algo que no terminara de funcionar: siempre pasa. O que hubiera información demás; estaba muy discursiva al principio.

**MG: Y al grupo, ¿le quedó el nombre *Proyecto Mondo*?**

CL: Por ahora sí. Y el grupo de *Improvisación* se llama *ImproMondo*. Somos casi los mismos, pero

identificamos que hacemos “impro” cambiando el nombre.

**MG: En la escritura en colaboración de Proyecto Mondo, igual el rol de dramaturga principal lo seguís teniendo vos, que sos la que arma...**

CL: Sí, soy la que escribe. O sea, *Lucy y Bruno* es de todos, no es mía, es un trabajo colectivo; pero soy yo la que escribió la sinopsis inicial, bajó el texto, lo terminó de escribir. En general, de la cuestión del palabrerío me ocupo sobre todo yo. Me dicen: Cata, “chusmeá” esto, y voy “chusmeando” lo de escritura; pero todos escribimos y trabajamos a la par. Somos un grupo y confiamos en la mirada de los otros. Ahí encontré bastante azarosamente, porque se dio así, un grupo de compañeros increíbles... Los chicos son creativos, conectados; somos todos medio “loquitos” por el teatro, entonces trabajamos de modo muy fuerte. Muy profesionales, y está buenísimo. Me permite desarrollar esa parte de dramaturgia, porque digo: Che, chicos, tengo esta versión, ¿la hacemos? Y ellos: Sí, hagamosla. Es algo que por ahí no lo encontrás en otro lado. De golpe estamos ensayando y ellos confiaron en la propuesta que yo les llevé, digamos.

**MG: ¿Notás diferencias en tu escritura teatral, de un texto a otro? Por ejemplo, de *Loquita mía a Marapez*. ¿O no querés parecerle a la de tu obra anterior? ¿Tenés temáticas que te interesa profundizar?**

CL: Yo creo que *Marapez* sí, es como... nació más un monólogo, forma que no venía buceando tanto.

**MG: Sí, podría tranquilamente ser un cuento llevado a escena...**

CL: Sí, *Marapez* salió más cercano a la narrativa. De hecho, yo la trabajé con Julia Lavatelli.

**MG: ¿Cuál fue el rol de ella en la escritura de la obra?**

CL: Hubo una primera versión, que era una nena que veía el suicidio de su mamá, mucho más desde la niña. Se la mostré a Julia, y ella lo primero que me dijo fue que había una parte que no estaba tocando, que era la cuestión más sexual de la chica; había una cosa de demasiado niña ahí. Y que si lo iba a actuar yo, había que asumir esa parte. Porque en un momento dije: La voy a interpretar yo; lo cual también fue todo un proceso. Primero la quería dirigir, pero después tuve ganas de actuar. Y ahí le dije a Marcela que la dirigiera; ella se entusiasmó. Cuando Julia la leyó tuvimos cuatro o cinco encuentros, y me bajó línea muy buena. En la primera versión, la madre tomaba pastillas, se suicidaba: era más obvia. Julia me hizo trabajar en la ambigüedad de esa muerte; entonces aparece esa muerte de la madre, donde nunca queda claro si se tira o se resbala. A partir de su mirada lúcida, sus devoluciones, las charlas sobre la obra, yo iba modificándola, entregándole material, mirándolo. Julia también tuvo una mirada muy fuerte cuando vio el ensayo general: toda la última parte de la casa que se viene a menos, vino porque Julia me dijo: No se

termina de entender lo de la casa. Y era tal cual, estaba muy escueto. Entonces escribí cinco hojas más para dos semanas antes del estreno, cuando estábamos con los últimos retoques. Julia fue muy importante para el trabajo de texto en ese momento. Construyó muchísimo.

**MG: ¿Y cómo se te ocurrió llamarla a Julia? Porque vos estás acostumbrada a escribir sola, en principio...**

CL: No sé; igual siempre comparto los textos. Con mis amigos: Fijate, leé -les digo. Y esta era fuerte, y más asumir hacerla, un unipersonal... Le faltaba, yo quería otra mirada; me guió muy bien su supervisión.

**MG: Entonces el proceso de creación de *Marapez* recorrió distintos momentos: la escribiste sola, y luego sumaste la supervisión dramática de Marco Antonio de la Parra y de Julia Lavatelli...**

CL: Sí; en realidad la primera imagen que tuve de *Marapez* fue mucho más de *clown*: veníamos de hacer *Zupremo*, con Eugenio Doseffe, en un tono completamente distinto. Y se me vino una chica con piloto amarillo, con un pez en una bolsa, parada en medio de un patio muy venido a menos, en invierno, muerta de frío... Estaba enojada con su madre, escondiéndose de la madre. Esa fue la primera imagen. Entonces empiezo a generar una especie de texto, pero no me convencía. Ahí voy al taller con de la Parra. Y le dije: Yo tengo esta idea, le conté; él empezó a darme algunas puntas, y me dice: ¿Qué vio esta nena? ¿De qué fue partícipe? En general a mí los personajes de nenes me llaman la atención. Me gusta mucho la literatura juvenil, y siempre estoy por escribir algo más para chicos; tengo una novelita a medio terminar, me encanta. Me gustaba esa idea del personaje niño; los nenes son testigos de muchas situaciones sin quererlo -porque están escuchando ahí, porque no se pueden ir. Además el niño es curioso; yo de chica era muy “chusma.” Mi mamá hablaba en código, pero yo ya sabía sus códigos. De la Parra me hizo entrar en esta cosa un poco más oscura, y la nena de piloto amarillo con el pez se fue enrareciendo más, dejó de ser *naif* para volverse más grave. Ese patio, que siempre fue una imagen muy fuerte que se me había aparecido, y esos gatos, se volvieron otra cosa más... Otro caldo.

**MG: Nació como obra teatral, entonces. No como un cuento...**

CL: Nació muy desde un lugar narrativo, un monólogo, pero siempre con tintes escénicos. Si tengo una primera idea de teatro, se me viene rápido. No le puedo escapar al teatro, aunque hoy indago también otras cosas.

**MG: De los personajes de la obra, la que está en escena es una sola. Y los demás que aparecen nombrados por ella: la abuela, el gato, la mamá, el regalador de mallas, el señor, ¿tienen algún referente real?**

CL: El regalador de mallas apareció por Julia, en la segunda versión. No me acuerdo exactamente cómo fue, pero ella me mencionó esta cosa del... De hecho Julia, cuando yo le mostré la primera versión, con un vecino que le enseña a Mara a tirarse a la pileta, y por ahí se mete con ella al agua, le digo: Pero tampoco puede quedar muy borde que... ¿Y por qué no?, me dijo ella. Julia me hacía jugar un poco con ese borde sexual entre ellos: ¿Qué pasó con esa chica y ese chico? Que nunca nos enteramos, que no sabemos bien quién es él. A mí, en general, los personajes femeninos me salen mucho más fácil que los masculinos. Por ahí, si me pongo a escribir un varón me sale también, pero a la primera no están. En *Un plan lunático*, por ejemplo, no hay padres; los padres siempre son satélites, desaparecen. Y en *Marapez* estaban ella, la abuela, la mamá; el único varón era el gato, *ja*. Entonces aparece este regalador de mallas como satélite masculino necesario, pero tampoco interviene mucho. Después, si es algo que es real, bueno: mi familia es una familia de mujeres. Yo soy melliza, y tengo una hermana menor; y mi mamá es una persona muy fuerte en nuestra vida, igual que mi abuela materna. Y tengo dos primas mujeres, una tía mujer -la hermana de mi mamá, que falleció. Hay una cosa muy fuerte de mujeres. También tengo a mi papá, pero desde que soy muy chica no vive con nosotras. En *Marapez* el padre no se nombra.

**MG: Y la abuela de *Marapez*, ¿tiene algo que ver con la tuya?**

CL: La primera imagen del gato es real: mi abuela encontró dos gatos muertos en su pileta; ella tenía una pileta muy grande. Ahí un vecino había tirado gatos, recién nacidos. Había uno muerto y uno vivo. Y al que quedó vivo lo tuvieron trece años mis abuelos. No se le perdió, como dice la obra. Se le fue para morir, en realidad; ya tenía como quince años. Esa primera imagen sí es de mi abuela; pero la abuela de *Marapez* no es mi abuela. Y después hay cositas: el agua de lluvia; mi mamá me contó en algún momento que mi bisabuela se lavaba el pelo con agua de lluvia... En todo lo que escribo siempre hay alguna cosa que resuena, que está, que es del propio universo -como nos pasa a todos los que escribimos. Un montón de gente me preguntó: ¿Pasó de verdad? No, mi mamá está viva, y me dirige la obra... Y mi abuela está viva también, ja.

**MG: En una entrevista de *El Eco de Tandil* decís: Hemos dejado fragmentos nuestros en esta obra. ¿A qué te referís?**

CL: Fue muy especial que a la obra la dirigiera mi mamá, y que a mitad del proceso llegara Esteban Argonz, para romper un poco. Fue fuerte el proceso de ensayos de *Marapez*. Primero porque es un unipersonal, y actuar sola me fue difícil. Fue un proceso largo: ensayamos como ocho meses. La llegada de Esteban como asistente equilibró, descontracturó un poco -Esteban es una persona súper comprometida. Y era el único varón, hacía falta, ¿viste? Porque todo tan mujer, tan mujer, una hablando de la madre, la mamá muerta, mi mamá ahí... ¡Ay Dios! Y hacer la obra era intenso: yo terminaba agotada. Es fuerte, es fuerte... Y se empezó a correr el rumor: Ay, ¡es re fuerte! Yo la quiero ir a ver pero me dijeron que es re fuerte.

Fue una obra que no tuvo mucho público. Porque se corría esa, que era muy fuerte. Y lo fuerte es difícil, a veces: ¿qué hacés contra lo fuerte? No todo el mundo se lo banca. En realidad no es tan fuerte. Qué sé yo, es la historia de una chica que cuenta cosas de su vida, como puede hacerlo cualquiera.

**MG: Y, por momentos es angustiante *Marapez*. Quizá porque todos tenemos algún agua estancada adentro; todos tenemos a veces algo que nos agobia, que escapa a nuestro poder de resolverlo. Pero yo salía del teatro acongojada y feliz al mismo tiempo, porque había visto una obra bellísima, con mucha poesía. Una obra “fuerte” es una obra que te conmociona, no te quedás detrás del vidrio mirando. Y con esa conmoción, una recupera la humanidad, la posibilidad de sentir, de sufrir, de alegrarse. *Marapez* no da para verla e irse a comer, no es un plan de pizza. Es mucho más.**

CL: Hemos dejado partes nuestras ahí, sí. Porque es una obra muy maternal también: habla de la madre todo el tiempo. El agua es como la maternidad. Fue fuerte para nosotras hacerla, y siempre queremos volver a hacer alguna función. Estamos con muchas cosas y no podemos, pero... Fue un año lindo, mucha agua...

**MG: Respecto del agua, de los símbolos en la obra: a medida que la escribías y la ensayabas, ¿pensabas en los significados de esos símbolos que aparecen? (agua, pez, *Marapez*).**

CL: *Marapez* se llamaba distinto. Julia tuvo que ver en ese cambio. Al principio se llamaba *Mara Pez y la pileta invierno*. Un título “re” largo. A mí me gustaba lo de la “pileta invierno”. Pero después, Julia me comentó: Bueno, pero ellos ya son uno. Claro, ella veía *Marapez*, es junto: están los dos. Un montón de gente me preguntaba: ¿Por qué *Marapez*? Porque Mara es la chica y tiene un pez, no tiene mucha explicación... Pero se armó algo... Al principio había una cosa de Sirena. Yo tenía una cita, en la primera versión de la obra, que me encantaba -la puse como epígrafe. Era sobre el mito de una sirena: *Así permita el Dios del Cielo que te vuelvas pez*. Siempre estuvo el agua, el agua, el agua. Después alguien me dijo: El agua es la maternidad; entonces dije: Claro. Y al símbolo del pez no lo pensé, la verdad.

**MG: El pez aparece más como una mascota en la obra; que llena la soledad de Mara.**

CL: Aparece como una mascota. Julia quería que hubiera un pez de verdad; y nos habíamos enroscado. Era loco, porque cuando íbamos a las veterinarias y decíamos que era para una obra de teatro, hacían caras: ¿Cómo van a hacer? A la tercera vez que fuimos fue: No, Cata. Y después pensamos: Tiene que ser agua podrida, ¡sí en el texto el agua está podrida! Había algo del agua, pero agua estancada. No era un agua que fluía demasiado; eso sí estaba claro.



**MG: Eso estaba en el subtítulo de la obra, que es parte del título, ¿no?**

CL: Sí, “Un agua que no se cambió jamás”; queríamos buscar una frase que identificara un poco.

**MG: ¿Por qué esa agua está podrida, estancada?**

CL: Porque la casa está estancada. Tiene que ver con el deterioro, con el abandono. Con algo que quedó ahí. No están más la abuela ni la madre, no se sabe si está o no está el pez... Porque esa agua, ¿quién vive ahí? ¿Quién conoce lo que hay abajo? Ya no se sabe qué hay. A mí algo de ese final... Hay frases de la obra que yo digo: Están buenas. Ella con ese pez ahí, pensás: ¡Pobre! Pobre chica, una cosa de la soledad...

**MG: Un personaje bastante beckettiano: está solo y habla con fantasmas, con el pasado... Como Krapp, pero de nena.**

CL: Tal cual. Y revive lo que fue. Claro, esa mujer detenida... Porque en realidad ya es una mujer Mara. Entonces hay algo de esa agua estancada, del agua en los pies, de eso que se quedó...

**MG: En Buenos Aires hubo una obra, *Condición de buenos nadadores*, de Camila Fabbri. La hacían en la pileta del Club Vasco. Es un cuento de ella, que lo llevó a escena y lo dirigió.**

CL: En Buenos Aires hay varias obras de piletas, nadadores, hay momentos en que... Hay imágenes que se comparten.

**MG: Sí, estuvo *Nadar mariposa*, de Lucas Lagré...**

CL: Y yo tengo una obra a medio hacer -la tengo que terminar-, del mito de Salomé, que es en un club de natación también. Están el dueño del club, el padre -que es Herodes-, y Salomé, que es la chiquita que nada, una Lolita. A mí me encanta Lolita; en una época tenía fanatismo por los personajes adolescentes.

**MG: Tanto vos como Marcela Juárez han dicho que el texto de *Marapez* sufrió modificaciones a lo largo del proceso de ensayos. ¿Te acordás de cuáles fueron los cambios más grandes?**

CL: Fue todo vinculado al trabajo con Julia; porque empezamos a ensayar, y yo ya estaba reescribiéndolo. Apareció el regalador de mallas, todo fue medio junto: los primeros meses de ensayos, los comentarios de Julia, la reescritura del texto; y yo creo que a los dos o tres meses ya tuvimos un texto más definitivo. Después, hay cositas que siempre vas puliendo: Che, esto está demás... Aparte yo soy muy mala aprendiendo la letra: cambiaba el texto. Era una dramaturga que se tiraba en contra de su propio texto. Soy un desastre, a veces digo cualquier cosa.

**MG: Y el texto, ¿siguió variando después de estrenada la obra, o ya no?**

CL: No mucho. Hay una escena que siempre la digo distinta, que es la del sueño -nunca me la aprendo. Porque no me gusta esa escena; mamá dice que es la más linda, pero a mí me cansa; entonces siempre digo cualquier cosa. Como dramaturga o directora soy más “hincha”; pero yo como actriz soy un personaje.

**MG: Ese pasaje del sueño, las imágenes mentales, ¿tienen que ver con el taller del que me contabas?**

CL: Puede ser. De la Parra tiene unas miradas súper lindas. Decía: Cuando una obra está muy rígida, por ahí le hace falta soñarla un poco más. Lindísimo.

**MG: Cuando le preguntaron a tu mamá por el proceso de ensayos, ella dijo que ustedes se fueron metiendo en el mundo de Mara, para hacer la puesta; y fueron desentrañando qué materiales y objetos, qué imágenes se les aparecían. ¿Vos hiciste aportes tuyos para la puesta en escena de Marcela?**

CL: Muy poco. Capaz que ella te dice un montón, pero yo creo que no. Ella tenía bastantes imágenes. Fueron bien sus ideas, su claridad, su tono, sus objetos. Marcela es también la que compuso la música.

**MG: ¿Marcela?**

CL: Sí. Luego Francisco Margueritte y Guillermo Capelutti reacomodaron, y crearon la canción final; pero Marcela fue trabajando con el piano. Ella lo toca y compone siempre; pasa que no se le conoce mucho ese costado.

**MG: Sobre tu trabajo actoral en *Marapez*, en una entrevista dijiste que en la continuidad de las funciones, en la repetición, apareció algo nuevo y diferente. En ese transitar el doble rol de autora y actriz de la obra, ¿aparecieron nuevos rasgos del personaje en tu proceso de composición actoral?**

CL: A mí me cuesta actuarla por estar sola. Porque en algún punto, vas perdiendo el registro, o no tenés muy claro el ritmo... Creo que todos los que hacemos unipersonales necesitamos la dirección muy cerca, para no perdernos. Sí fui sintiéndome cada vez más cómoda, más segura; en el fondo siempre estuve un poco insegura porque el texto era mío, ¿viste? Entonces era una doble exposición. A veces sí me cuestionaba: ¿Estoy siendo como actriz lo profunda que tengo que ser con este texto? Además es un texto que debe ser contenido, porque si se desborda la chica... Eso está trabajado desde la dirección. No es la

emoción permanente, que Mara lllore todo el tiempo, ¡porque te volvés loca!

**MG: Porque la emoción la genera igual en el público.**

CL: Tal cual. Entonces, ¿dónde pararse? Es algo que me voy preguntando. Cuando escribí *Marapez* no era yo la actriz. No sé si el personaje es mi imagen; yo creo que es otra. Podría tranquilamente haberla dirigido yo. Cuando decidí hacerla, dije: Sí, soy yo, con este cuerpo, ¿entendés? Julia me decía: Vos sos una mujer adulta. Soy yo con esta altura, que puedo jugar a ser niña pero también tengo que asumir ser adulta, con todo lo que eso conlleva. Fue un trabajo de ir fusionando mi impronta de actriz y mi rol de la escritora de la obra... Todo fue un desafío.

**MG: ¿Te acordás de cuántas funciones, cuántos meses hicieron de *Marapez* en el teatro?**

CL: Se estrenó en septiembre de 2014, e hicimos un mes y medio seguro; capaz que hicimos diez funciones al hilo, todas en el Club. Y en La Fábrica la presentamos para un curso de ingreso de la Facultad de Arte, el del 2015. Hubo una función para un Regional en Juárez; después volvimos al Club. Más adelante hicimos otra temporadita, algunas funciones más... En total hicimos unas veinte funciones; no muchas, la verdad. Y en el viaje de Proyecto Mondo sí, la hicimos en México, en Ecuador, en Colombia... En Cali (Colombia) fue lindo porque era en un espacio más natural, en un patio, en un borde de cemento que parecía una pileta; con un árbol atrás, hermoso. Hacía mucho calor. Y en Guatemala estuve en un teatro muy lindo y moderno de una Universidad. En México fuimos a un barcito cultural, que tenía el techo muy bajo, casi tocaba mi cabeza. Esa función fue la mejor de toda la gira: se dio algo muy íntimo. Es una obra que se ha podido adaptar, pasó eso. Se transformó, y en todos los espacios fue distinta.

**MG: De tu última obra para chicos, *Un plan lunático*, ¿qué quisieras destacar?**

CL: Estoy muy conectada con el teatro infantil, esa dramaturgia que no sé si tiene una particularidad, pero es algo que hago... Al texto lo escribí sola, pero después fue cambiando mucho -tuvo cinco o seis finales diferentes-, en el intercambio con los otros actores -somos Winny Ferraro, Gastón Dubini, Clara Giorgetti y yo en escena- y con las decisiones de Marita Vallazza, en la dirección. Como también actúo, soy muy “obse” todo el tiempo escuchando el texto. Empecé a escribirla en El Salvador y la terminé en Perú; pero terminó de funcionar en el trabajo de grupo para su estreno en Tandil, en octubre de 2017. Hoy la seguimos haciendo. La infancia que refleja la obra es más la nuestra que la de ahora; nos basamos en los recuerdos propios de esa época sin celulares y con patio para jugar afuera.

**MG: Proyecto Mondo nace como grupo en 2016. ¿Podés contar cómo surgió?**

CL: Marita, Gastón y Clara empezaron a trabajar juntos desde el 2012. Después me incorporé yo, y

proyectamos un viaje. Proyecto Mondo nace con la idea de viajar haciendo teatro durante todo el 2016. Nos armamos para presentarnos afuera: qué tenemos, qué somos. En el 2017 volvimos a Tandil juntos y seguimos así, trabajando como durante el viaje, que fue un año de trabajar y vivir del teatro. Luego incorporamos a Winny.

**MG: ¿Qué países recorrieron? ¿En qué espacios hicieron las obras?**

CL: Fuimos a Ecuador, Colombia, Costa Rica, Guatemala, El Salvador, México y Perú. Hicimos muchas funciones de cinco espectáculos -*El soplador de estrellas, Malas palabras, Lucy y Bruno, Marapez, ImproMondo*- en teatros, escuelas, universidades, plazas, hospitales, cárceles, bares, calles; donde salía trabajo, allá íbamos. Y dábamos varios talleres. Queríamos entrar en contacto con distintas culturas: intercambiar experiencias, vincularnos con otras formas de hacer y de crear. Salimos con una propuesta muy armada con todo lo que podíamos ofrecer. De las obras que habíamos hecho previamente en Tandil y no estaban pensadas para sacarlas de gira, tuvimos que reacondicionar la escenografía para que entrara en la valija; ese fue todo un trabajo de ingeniería. Conocimos grupos como Malayerba y La Rana Sabia en Ecuador, o La Candelaria en Colombia, con una fuerte tradición grupal -que es el modo de producción artística que más nos interesa.

**MG: ¿Cómo trabajan en ImproMondo? ¿Cómo se gesta una obra? ¿Cómo crearon 5 x 5. Historias improvisadas?**

CL: En realidad, nosotros empezamos a hacer “impro” viajando con el grupo Proyecto Mondo. Antes habíamos hecho el taller con Pepo Sanzano. Cuando nos fuimos de viaje, llevábamos espectáculos muy de sala, y queríamos algo que nos permitiera trabajar en espacios que no fueran tan teatrales. Entonces le pedimos a Pepo que nos hiciera un entrenamiento -fue fugaz, unas dos semanas intensivas- antes de irnos. Él nos ayudó a armar una estructura de juegos de improvisación, y ahí nos dijo: Vayan con esto y prueben. Al principio estábamos muy inseguros; el viaje nos fue soltando. Pero algo que pasó es que nos fue bastante bien con “impro”. Mandamos las carpetas a lugares de distintos países con todas las propuestas, obras, talleres que teníamos para ofrecer, y la gente que nos recibía siempre pedía además un taller de “impro”. Entonces de golpe nos vimos también coordinando talleres. En Guatemala, unos chicos improvisadores nos invitaron a un festival de improvisación, así que el fogueo fue importante; y entrenamos en conjunto. Tuvimos experiencias de todo tipo: a veces nos veía muy poca gente, hicimos “impro” en un parque, cosas muy graciosas. Y que realmente nos hicieron salir a la cancha. Cuando volvimos de ese viaje, volvimos con ganas de seguir entrenando; le dijimos a Pepo, y en 2017 hicimos todo el año funciones de un espectáculo que se llamó *ImproMondo*. El formato de ensayo se llama entrenamiento: la “impro” está más vinculada a lo deportivo. Incluso la gente que se acerca a la improvisación no viene necesariamente del teatro. Hay cierto caldeamiento que tiene que ver con preparar el cuerpo y la mente,

porque tenés que estar muy despierta para improvisar. Y es impresionante cómo vas entrenando. Nosotros hoy, en comparación con cuando nos fuimos de viaje, somos otros jugando. Porque también nos conocimos mucho, entonces tenemos otra rapidez para saltar al abismo. Y después de hacer *ImproMondo* – que tiene esa cosa de juegos, más vinculada al *match* de improvisación –, dijimos: Bueno, hagamos un formato un poco más largo. Así nació *5 x 5*, que tiene como estructura 5 historias de 15 minutos cada una; es decir que las “escenas” tienen más desarrollo. Para este espectáculo también nos entrenó Pepo Sanzano. Y fue difícil: en los juegos de *ImproMondo* era todo mucho más breve; acá había que sostener la improvisación por más tiempo. Así que el trabajo fue ese: expandir las situaciones. Y empezamos a jugar con distintos géneros; la idea es que una persona distinta del público va diciendo sucesivamente 5 palabras, y eligiendo 5 géneros de un espectro que les damos, y nosotros contamos a lo largo de la obra 5 historias en clave de los géneros que los espectadores van eligiendo en cada función. Es muy divertido, porque nos sorprendemos entre nosotros, nos encanta. Queremos seguir indagando en la improvisación, y aprender más con otros maestros. Tenemos la intención de traer a alguien a Tandil para que nos entrene con un taller intensivo. Y también hay ganas de hacer “impro” para chicos, desde otra perspectiva adaptada a ellos: más musical, colorida, con otros recursos. Con géneros más vinculados a los cuentos, las películas para chicos, los personajes que conocen... Estamos pensándolo.

**MG: En la introducción a su libro de obras de teatro, Romina Paula escribió sobre “ese aquí y ahora del teatro, el que no se puede registrar”, poniendo la puesta en escena, el proceso de creación del grupo y las funciones concretas por encima del texto escrito que se vende en las librerías. ¿Cuál es el aquí y ahora de tus textos que no se puede expresar en palabras?**

CL: Yo no me puedo desprender del proceso de ninguna obra. Romina Paula también construye sus materiales con grupos muy puntuales, y a casi todos los que hacemos teatro nos pasa lo mismo: la dramaturgia es algo que surge de la escena o se transforma en la escena. Con *Marapez* pasó, fue un texto que mutó gracias a los demás. En el fondo, siempre es el otro el que termina tiñendo todo. Lo especial que me dio *Marapez* es que mi madre es la directora, y la obra habla de una madre muerta. Todo lo que pasó en ese proceso y en las funciones fue particular, y no está registrado por escrito; salvo en unas pocas entrevistas que no llegan a capturar todo, porque no se puede.

**MG: Actualmente ¿estás escribiendo alguna obra?**

CL: Tengo un proyecto más alejado del teatro: narrativo, muy autobiográfico. Me seleccionaron para una residencia de escritura en España, cerca de Barcelona, durante un mes (agosto), donde pienso escribir ese texto. Cada escritor va con su proyecto, y vos lo compartís con los demás. El título tentativo que le puse al futuro texto es *Iluminar los recovecos*; y tengo armada una estructura de capítulos de los distintos momentos de mi vida. Los temas son el amor, el apego, la sexualidad; preguntas a partir de eso. Es algo muy de

registro personal, de mi memoria física, desde una perspectiva visceral y sensible. Lo autobiográfico en este momento es algo que me resuena; tengo algunas cosas escritas ya. Estoy explorando la relación entre mis palabras y mi propio cuerpo. Este es mi primer viaje a Europa, y me voy sola. También quiero armar en algún momento una residencia para escritores en Tandil, que es un lugar tan propicio para escribir. Y seguir pensando en armar redes y puentes con otros artistas. Darle lugar a la creación y a lo sensible, siempre.

Tandil, 29 de marzo de 2019.

