

“Yo no soy un dramaturgo; siento que lo que hago es escribir y editar.”
Entrevista a Andrés Gallina.

Mariana Gardey
gardeymariana@gmail.com



Foto: Emiliano San Román.

Andrés Gallina nació en Miramar en 1983, y reside en Buenos Aires. Egresado de la carrera de Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata, está por finalizar su Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, con beca del CONICET. En la misma Facultad, es docente de la cátedra Historia del Teatro Universal -que tiene a Jorge Dubatti como profesor titular- en la carrera de Artes. Es Director de Publicaciones del Teatro Nacional Cervantes.

andres.gallina@hotmail.com

Esta entrevista de 2019 hace foco principalmente en su última obra, *Los días de la fragilidad*. Escrita en 2015 durante el programa Panorama Sur, fue publicada en 2017 por la editorial INTeatro en el volumen

Teatro 18, por haber recibido una mención en el 18° Concurso Nacional de Obras de Teatro de ese Instituto; y se estrenó en 2018 en el Estudio Fraga (Chacarita), con la dirección de Fabián Díaz; en 2019 continúa su segunda temporada en el mismo espacio. El año de su estreno hubo lecturas semimontadas y charlas: en México, durante el Coloquio Internacional de Teatro y Fútbol en la UNAM; y en Francia, en el laboratorio de investigación que dirige Laurent Berger en el hTh (HumaineTropHumaine) - Centre Dramatique National de Montpellier. Interpretada por Manuela Méndez e Iván Moschner, este recibió en 2019 el premio Trinidad Guevara al mejor actor protagonista; también este año Andrés Gallina se hizo con el premio Argentores al mejor texto de obra estrenada en 2018.

Sus textos teatrales son: *Aguaviva*, monólogo de 2011, germen de *Las surfistas* que quedó subsumido en esta obra posterior. *La última película de Paul Ellis*, estrenada en 2013 en el Festival El Porvenir, y publicada el mismo año por Interzona en la antología *Off! Novísima dramaturgia argentina*. *La bestia rubia*, escrita en 2014, se estrenó ese año en el Cultural San Martín, dirigida por Tatiana Santana; hizo funciones hasta 2015 inclusive en el Teatro del Pueblo, Timbre 4, la Villa 31 de Retiro, la Villa 21 de Barracas, el Centro Cultural Haroldo Conti y el Teatro Nacional Cervantes; la editorial Escénicas Sociales publicó el texto en 2015 en la antología *Diez por diez. Literatura dramática y escritura escénica*. *Las surfistas*, de 2014, no fue editada ni estrenada (está en proceso de reescritura). El autor escribió, además, *Adela*, un libro de poemas publicado en 2004 por Dársena 3 (Mar del Plata); el ensayo *Dramaturgia y exilio*, que publicaron Paso de Gato (México) en 2015, y Artez (España) en 2016; y *Diccionario de separación. De Amor a Zombie*, en colaboración con Matías Moscardi, publicado en 2016 por Eterna Cadencia (Buenos Aires).

Los días de la fragilidad puede leerse descargando el libro Teatro 18 desde este link de la editorial INTeatro:

<http://www.inteatro.gob.ar/editorial/publicaciones/libros/teatro18-201>

Mariana Gardey: ¿Cómo llegás a dedicarte al teatro, Andrés? Te recibiste de Profesor de Letras en la Universidad de Mar del Plata...

Andrés Gallina: No sé si me dedico al teatro. A veces pienso que me dedico a la escritura, y eso derrama en el teatro. Investigo sobre teatro -escribí una tesis doctoral sobre dramaturgia argentina en el exilio-, y escribo. Y a veces lo que escribo termina en el teatro. Ahora estoy trabajando en el Cervantes, dirigiendo las publicaciones, junto con Fabián Díaz. Creo que un poco llegué al teatro por mi viejo, y un poco por mi padrino; fue esa dupla la que me acercó. Mi padrino era el actor Juan Carlos Puppo, y desde que yo era muy chico, entre mi papá y Juan Carlos me llevaban mucho al teatro. Yo estaba viviendo en Miramar, nací ahí. Entonces cuando me empezó a gustar el teatro -que fue desde muy chico-, yo venía solo con mi viejo a Buenos Aires, tres veces al año, a ver teatro. Nos hacíamos un plan que era ver dos obras por día, así que

veíamos seis obras en cada viaje, y en el total del año habíamos visto como veinte obras en tres viajes. Eso se extendió durante toda la secundaria. Yo vivía en Miramar, y todo el tiempo estaba imaginando venir a ver teatro a Buenos Aires. Cuando fui creciendo, empecé a ver otras cosas, a pelearme un poco con aquella mirada, a encontrar otras derivas. Hasta que a los 18 años me fui a estudiar Letras a Mar del Plata, terminé la carrera, y después ya me vine a vivir acá.

MG: ¿Con qué planes viniste a Buenos Aires?

AG: Y, yo te diría que vine a ver teatro. Empecé a mirar teatro compulsivamente, los primeros años que viví acá. Básicamente me dedicaba a eso, y subsistía dando clases de Literatura en escuelas secundarias. Ahora estoy dando clases en la carrera de Artes de la UBA sobre historia del teatro universal; este año es el tercero que trabajo ahí. Y me di cuenta de que también vine a Buenos Aires a escribir.

MG: ¿Cuál es tu formación en dramaturgia?

AG: No sé si podría definir cuáles fueron mis maestros de dramaturgia. Creo que todo lo que aprendí, lo que aparece en mi escritura, está mucho más vinculado a la poesía que a la dramaturgia. Y en tal caso, pienso que a mis maestros hay que ir a buscarlos ahí. Por ejemplo, Ana Porrúa, Gastón Franchini y Matías Moscardi, de Mar del Plata; con ellos yo empecé a escribir. Y lo primero que escribí, *Adela*, lo editó en 2004 Ana Porrúa en Dársena 3, una pequeña cooperativa editorial donde yo también participé como editor. *Adela* es un libro de poemas muy breves sobre mi abuela. Cuando apareció, estaba toda la primera irradiación que fue para mí el contacto con la llamada poesía argentina de los 90: Martín Gambarotta, Fabián Casas, Alejandro Rubio, etc. Eso empezaba a leerse en Mar del Plata. En ese momento, para mí ya empieza a prefigurarse algo de mi escritura posterior. Porque *Adela* son poemas que tienen que ver con algo escénico, pero a la vez están absolutamente desmarcados de cualquier género. Me acuerdo de que me bardeaban en un blog, porque el primer poema era: "Adela, una vieja en un geriátrico." Y me preguntaban: "¿Esto es poesía?" Ya aparecía la pregunta sobre si ese enunciado armaba un poema en realidad. Tiempo después, me di cuenta de que lo que armaba era una escena. Entonces, pensando bajo el molde de una escritura poética, yo estaba generando algo que tenía que ver con una *presentificación*, una escenificación que venía de otro lado. Y hoy me pasa lo mismo: cuando escribo teatro, me preguntan si escribí un poema; y la primera vez que escribí un libro de poemas, escribí un libro de algún modo teatral -aunque eso sea difícil de definir. *Adela* es mi recuerdo de infancia de mi abuela Adela, madre de mi mamá. Yo de chico jugaba al fútbol todo el día -todavía lo hago. Y mi abuela, que estaba muy grande, me veía y a la noche llamaba a mi casa diciendo que yo estaba jugando afuera -era de noche y yo ya no estaba ahí. Tiempo después, Adela fue a un geriátrico, que en mi casa se nombraba -y aparece en el libro- como "residencia", porque era algo que no se podía nombrar. Y muy paradójicamente -al revés de lo que uno piensa sobre esos lugares-, a ella le hizo muy bien ese geriátrico: era como la reina del lugar, jugaba a las cartas todo el día. Yo me hacía

la fantasía de que ella estaba enamorada de un viejo del geriátrico, y él es la voz de esos poemas que cuentan los últimos años de *Adela*. A la vez, esa historia se cruza con el Mundial del 90 en la Argentina: va desde el comienzo de ese Mundial hasta la final que perdemos contra Alemania. Y en la final, ella muere. En "escena" hay un televisor prendido donde van pasando el Mundial, que acompaña el devenir de mi abuela en el geriátrico. Yo me acuerdo que entonces empezamos a leer -algo muy de la época- poesía argentina contemporánea en un taller de escritura con Ana Porrúa; se hizo un Festival de Literatura (el IV Filba Nacional) en Mar del Plata en 2015, adonde vinieron Arturo Carrera, Fabián Casas, Martín Gambarotta, Fernanda Laguna, Marcelo Díaz, etc., y ahí hubo un descubrimiento de que la poesía era algo mucho más cercano de lo que nosotros pensábamos. Con Mati (Moscardi) decíamos "Este tipo saca a pasear al perro"; toda la poesía que habíamos leído en la Facultad era mucho más ajena, se empezaba a desmoronar frente a una poesía que ponía el ojo en otro lado. Entonces ahí había una sensación de que esa escritura nos habilitaba a nosotros a escribir, nos daba una proximidad y una intimidad con la escritura que antes no había aparecido. "Ah, se puede escribir esto", decíamos. Me acuerdo de que copié -tendría 18 o 19 años- un par de poemas a la manera de los 90. Yo siempre escribí; en el colegio tenía unos amigos con los que solo escribíamos todo el tiempo. Siempre la escritura estuvo, pero en algún momento de la Facultad, donde a veces la escritura se retira o se esconde, o es eclipsada por el discurso académico, algo de esto -de esta compañía, de esta afectividad de los amigos, y de esta cercanía con ese tipo de poesía- empezaba a habilitar la escritura.

MG: Cuando decís copiar, ¿te referís a imitar a otros autores?

AG: No, digo copiar literalmente, sin declararlo. En todas mis obras hay robos. Yo no creo en la propiedad en la literatura, ni siquiera como intertexto o préstamo, o que haya algo para descifrar; sino que hago a partir de otros un texto propio, sin citas ni comillas, y sin pensar que tengo una deuda: es decir, sin culpa. Y sin la intención más onanista o intelectual de creer que el otro tiene que advertir ahí una cita. Yo robo algo y me lo apropio; lo vuelvo a leer y es mío.

MG: Entonces considerarás que tu fuente principal es la poesía. De los poetas que mencionaste, ¿quiénes influyeron más en tu escritura?

AG: Me cuesta responder, porque voy y vengo de distintos lados. ¿Viste que en general los escritores arman las tradiciones propias a partir de escritores muertos? Y a mí me pasa mucho -más allá de que por formación y demás, leí a muchos escritores muertos- que mis influencias son mis amigos y amigas. A mí me influye el que escribe al lado mío, o las personas con las que yo escribo. Después no sé si eso está o no en mi escritura. Por ejemplo, yo estuve muy cerca de la obra de Santiago Loza, y a sus dos libros de obras de teatro -*Textos reunidos*, de editorial Biblos y *Obra dispersa*, de Entropía- los acompañé en la edición, la corrección, el armado. Y la escritura de Santi está conmigo siempre. También me es cercana toda la obra de

mi amigo Matías Moscardi, desde su trilogía de novelas (*Mediopelo*, *Las cosas* y *Las palabras*) hasta su poesía sobre todo, como el libro *Los círculos del agua* (2006). Un poeta chileno, Víctor López Zumelzu, que escribió *Los surfistas* (2005), está presente en mi obra. Los textos de Eugenia Pérez Tomas, mi compañera: para mí hay algo que Euge hace que es muy particular. Me parece que hay toda una tradición que tiene que ver con la enseñanza de dramaturgia, y con los moldes que recibimos -yo cursé con mucha gente pero ahora, salvo excepciones, me peleo con eso-, y es que siempre hay una sujeción a una estructura de acción. Y la obra de Euge es radicalmente del orden del lenguaje, y es muy difícil asir algo en términos narrativos. En un texto de Euge toda esa estructura narrativa está, no te digo deliberada o reflexivamente rota, sino que la obra, el *punctum* de la escritura, está en otro lado. En Euge, que es hiper radical, hay una lengua que habla sola, desatada, y en términos estructurales su obra no puede ni juzgarse porque no se puede buscar ahí maestría arquitectónica. Hay que buscar el pulso de una lengua que corre.

MG: Bueno, eso pasa en varios dramaturgos de tu franja de edad: Ariel Farace, Giuliana Kiersz, Ignacio Sánchez Mestre, Laura Santos... La dimensión pasional de los personajes prevalece sobre la acción de la obra.

AG: Sí; en Ariel eso aparece muy potente también. Patricio Ruiz (de Azul) y David Gaitán (mexicano) son otros amigos con los que nos hemos acompañado en la escritura. Yo muchas veces escribo leyendo. Y en general, cuando escribo estoy leyendo a amigos, como el marplatense Gastón Franchini y sus libros de poesía: *Bonus Tracks*, *Game Over*, *Siete ciervos*, *Aguirre*. O Fabián Díaz (chaqueño que vive en Buenos Aires), del que me encantan sus obras teatrales. Luciana Caamaño es una poeta marplatense que no escribe teatro pero ella escribió, con Matías Moscardi, un libro que se llama *Los días de perros* (lo editó Club Hem), donde hay un fragmento que robé para *Los días de la fragilidad*; hay partes que están retocadas, pero son de ese libro. Me gusta la dramaturgia que trabaja con esa especie de indistinción de géneros; yo no tengo ningún tipo de imaginación escénica al momento de escribir. Contrariamente a lo que nos enseñan, yo no estoy pensando en que ese texto que escribo va a encarnar en una obra de teatro; no estoy pensando en el espacio, ni en los actores.

MG: Como Giuliana Kiersz. Y por algo ustedes no dirigen sus obras.

AG: Es verdad. En general hay un desencanto muy fuerte con relación a cómo eso se transpone a la escena. Evidentemente, hay que concretar, materializar algo, pensar algún sentido, visibilizar algo que en la escritura está invisible. Yo pienso que en *Los días de la fragilidad*, y en casi todas las obras que escribí, hay un problema muy a la vista con relación a cómo se monta. Hay que volver sonoro algo que es mudo. Es decir, como si la obra generara en su materialidad la pregunta de cómo hacer esto. En *Los días* hay un mudo que habla; y no hay ninguna didascalia -más allá de que soy enemigo de las didascalias. Como Vicente Huidobro -que decía que el adjetivo, cuando no da vida mata-, con las didascalias pasa lo mismo: hay algo ins-

tructivo, regulador, que hay que desterrar. Badiou dice que las didascalias son la policía de la dramaturgia: vienen a generar un régimen del hacer, cuando un texto teatral lo que plantea es que todo está inacabado, ¿no? Todo es un no-todo; el texto teatral es algo irrealizado. En esa escritura es donde yo me afirmo: escribiendo algo que habría que ver en el futuro y potencialmente si puede ser un texto teatral. Es decir que en principio no lo es: yo no escribo teatro, escribo algo que habría que ver si para un director puede devenir en teatro, de una forma más o menos feliz, en determinado caso. Pienso en la idea de escritura como un desplazamiento, es decir que yo escribo algo que en algún momento se va a actualizar de una forma horrosa para mí en general, porque lo que me va a traer esa actualización es distancia respecto de lo que yo escribí. Y sin embargo eso también es placentero: ver las decisiones que tomó otro, entender que lo que yo escribí se transfiguró, ya no está, quedó un residuo de eso en la escena. Es decir que lo que yo escribí no rige lo que está pasando ahí. En realidad ese es un trabajo de desvanecimiento del yo, un trabajo de ausencia, porque la escritura parece ser todo presencia, fijación. Entonces en esa fijación que impone la escritura y en la virtualidad que implica ese pasaje, yo asumo eso con total fragilidad, a veces con decepción, otras veces con entusiasmo. A mí me cuesta mucho ver montado algo que escribí; me da casi pánico, no me puedo escuchar. Vi *Los días de la fragilidad* sin gente, porque me cuesta verla; pero me fascina ver a Iván Moschner y a Manuela Méndez diciendo esos textos, y me encanta lo que pensó Fabián como director; esa operación de sustracción: que no haya nada, ni siquiera luz o, mejor, que la luz sea la del día, que no haya más que un pedazo de pasto, un espacio de mucha intimidad, casi de asfixia, por la falta de distancia. Que sea descarnadamente emotivo, eso me parece riesgoso: veo un montón de decisiones fuertes de dirección, y de actuación también. Pero así y todo no me puedo escuchar, no puedo escuchar lo propio, no sé por qué. Supongo que es el apego que uno le tiene a ese texto que escribió. Que para mí podría ser -y de hecho casi se edita así- un libro de poesía a dos voces.

MG: Sí, al leerlo parece un poema.

AG: La operación que había que hacer no era demasiado diferente. Se arma eso, no otra cosa. Y sin embargo la pregunta sería: ¿Por qué ese texto deviene en teatro?

MG: Respecto de tu ensayo publicado por Paso de Gato, *Dramaturgia y exilio*, ¿por qué te interesó ese tema, y qué relación tiene con tu tesis de doctorado?

AG: Mucha. Mi tesis se llama “Dramaturgia argentina en el exilio. Historia, poética y cartografía (1974-1983).”

MG: ¿La tesis surgió de ese primer ensayo?

AG: Sí, en realidad ese ensayo eran unas primeras preguntas muy embrionarias respecto de algo más abs-

tracto que está en mi tesis, que tiene que ver con lo que implica el exilio en tanto desplazamiento involuntario, entendido como una salida forzada de un territorio; y cómo eso abre muchas preguntas con relación a la lengua, y a la lengua en la dramaturgia. Ese ensayo vendría a ser una de las preguntas de la tesis, que es sobre si existe algún tipo de vínculo entre la práctica dramatúrgica, en tanto una práctica que a pesar de ser abierta, se realiza en un contexto muy arraigado, muy localizado. Entonces cuál es la problemática que se abre para una práctica tan dependiente -de un grupo de actores, de una cultura teatral instituida, de una serie social en la que esa dramaturgia se inscribe-, qué pasa cuando esa dramaturgia empieza a romper lazos con la territorialidad en la que se afirmaba antes. Esa era la pregunta de mi tesis, que tiene muchas otras cosas que se fueron sumando en el camino.

MG: ¿Sobre qué dramaturgos trabajaste?

AG: Son muchos. Una de las preguntas fundantes que hubo que reconstituir frente a la diáspora era quiénes emigraron, en qué momento, adónde, cómo y por qué se fueron. Esas preguntas iniciales empezaron a guiarme hacia un rastreo de quiénes fueron los dramaturgos y dramaturgas exiliadas, todo un trabajo historiográfico que no estaba hecho, con un cuerpo testimonial muy amplio. Y después esas preguntas se fueron extendiendo: qué hicieron para subsistir allá. Entonces terminó siendo un trabajo de historia más global, más panorámico. Y en algún momento me pregunté si esas dramaturgias muy dispares entre sí -porque la época parecía estar muy organizada, a partir de toda la década del 60, en esa relación esquemática y dicotómica entre absurdistas y realistas; pero ahí había muchas terceras vías, como Alberto Adellach, y distintas geografías, emplazamientos, un atlas del movimiento de dramaturgos en el exilio-, pensé si había algún tipo de trama que hubiese unido las poéticas de esos dramaturgos. El pasaje que hace mi tesis es desde ciertas circunstancias historiográficas que intenta saldar, para abrir otras preguntas: qué intervenciones hicieron los dramaturgos argentinos en esos países de asilo, qué escuelas fundaron, qué impacto tuvieron, cómo sobrevivieron. Y la pregunta medular: qué siguieron haciendo desde el extranjero para intentar rehabitar simbólicamente ese espacio del que habían sido expulsados. Ahí sí fui descubriendo un corpus -es decir que la tesis iría desde algo general a algo más particular-, una serie de textos de dramaturgia argentina en el exilio que no había sido pensada en relación, que para mí arma un gran texto colectivo, y que en ese contexto histórico -a partir de 1978 hasta el advenimiento de la democracia- generaron un tipo de respuesta con relación a los derechos humanos vulnerados por la dictadura. Entonces yo cuento en el capítulo 3 que la mayoría de los exiliados políticos fueron generando espacios en común -esto en distintos países de asilo, y a escala transnacional-: se crearon comités de solidaridad de exiliados argentinos militantes en todos los países receptores. Y esos comités tuvieron luchas internas muy fuertes, con relación a cómo combatir al enemigo desde el exterior. Aparecieron revistas, páginas, tinta y tinta. Y en un momento, cuando se instala la figura de las Madres, toda esa lucha que es una trama muy compleja y heterogénea empieza a cohesionarse alrededor de la figura de las Madres y de los Derechos Humanos. Y

todas las diferencias de estrategias políticas respecto al cómo, empiezan a ser saldadas. Adellach comienza a hacer un trabajo muy fuerte de investigación; él había dejado de escribir teatro en el exilio, había perdido la escritura con la pérdida de la territorialidad, de su público y su gente; como les pasó a muchos otros: Pavlovsky y Gambaro casi no escriben afuera, es un síntoma. Y cuando Adellach puede volver a escribir, escribe en Nueva York *Romance en Tudor Place*, que trata sobre las Madres de Plaza de Mayo. Norman Brisky en el 83 hace una performance de un largo poema, que yo lo tomo como un texto dramático sobre las Madres. Y Vicente Zito Lema escribe *Mater* en Holanda, que es la primera obra sobre las Madres de Plaza de Mayo. Entonces la tesis termina diciendo eso: que lo que en el capítulo 1 es un campo teatral de dramaturgos dispersos en distintas geografías, termina en una especie de reunión poética ateritorial transnacional de esa dramaturgia argentina, que en realidad estaba bastante invisibilizada. Hacia el 90 Luis Ordaz escribe un texto que dice que un alumno suyo empieza a escribir una obra sobre las Madres en el 79, y deja de ir al taller porque le dice: “Tengo miedo, no puedo seguir escribiéndola.” Entonces lo que yo trato de pensar es si esa obra -que no podía estar siendo escrita acá en Argentina, que ese estudiante no puede escribir-, estaba siendo escrita en distintos territorios por los dramaturgos exiliados en una voz colectiva, más allá de que sus estéticas eran bien dispares.

MG: O sea que en la tesis, por ahí tus hipótesis iniciales fueron cambiando...

AG: Fueron mutando, y de hecho las verdaderas preguntas fueron apareciendo después. Yo lo primero que hice fue armar un archivo, donde voy narrando estas salidas, ¿no? Y en el segundo capítulo me encuentro con el primer problema, que viven todos los exiliados, que es no solo adónde ir, sino cómo subsistir en ese lugar -eso es muy curioso; hay una tesis de José Luis de Diego que trata en un capítulo el exilio en el campo literario; y él dice que la mayoría de los escritores -Héctor Tizón, Antonio di Benedetto, Augusto Roa Bastos, etc.- viven de otra cosa: uno es mucamo en un hotel, otro pega carteles en una estación de servicio, etc. Y entre todos los dramaturgos que yo menciono, que evidentemente no son todos -a pesar de que hay cierta pretensión de totalidad, de panorama-, ninguno puede escribir rápidamente en la tierra de asilo: en la mayoría de los casos por la lengua, por la adaptación lingüística que implica inscribirse en esos campos, por haber perdido un público o por el retroceso que significa; pero casi todos se dedican a dar clases de dramaturgia. El teatro termina siendo una especie de red de contención para que ellos sigan ejerciendo esa profesión. Ese es un espacio de sociabilidad y de afectividad... La tesis siempre es muy grande, yo siento que cada uno de sus capítulos podría derivar en otra tesis. Porque cuando se estudia exilio, necesariamente lo que se suele hacer es trabajar en un campo acotado de destino, como decir: “la dramaturgia argentina en Madrid”. Pero ese objeto era muy reducido para un tema sobre el que todavía no se había hecho nada. Entonces renuncié a la especificidad de trabajar un solo campo teatral de destino, para pensar en una clave más transnacional y generar un panorama. Ahora, si pudiéramos seguir esta investigación con un equipo más vasto, creo que hay un camino muy fuerte en cada uno de los campos de

destino: estudiar cada contexto de integración, etc. Pero bueno, como toda tesis, abre y deja caminos abiertos.

MG: Por ahí puede derivar en un proyecto UBACyT, o un posdoctorado...

AG: Claro.

MG: Entrando en tu última obra, *Los días de la fragilidad*, ¿qué te acordás del proceso de escritura?

AG: Empezó con la supervisión de Alejandro Tantanian en Panorama Sur; él es claramente un maestro para mí, más allá de que fue mi maestro de dramaturgia por muy poco tiempo. Panorama Sur abarca un proceso muy corto, son tres semanas; yo escribí *Los días* ahí. Prácticamente no hay distintas versiones de ese texto; solo tengo algunos archivos, pero lo que cambia entre ellos es muy poco. Traté de confiar en eso. Aunque yo en general me la paso reescribiendo y corrigiendo. Un poco *Los días de la fragilidad* nació cuando estaba leyendo otras cosas. Más allá de que es una obra épica -es decir que uno podría leerla en clave del Quijote: hay una peripecia clara, es una obra muy narrativa-, nada de eso es lo que realmente importa. De hecho, es casi una especie de parodia -a pesar de que no lo hago en esos términos, no me interesa para nada, no tengo empatía con la parodia. Pero sí me doy cuenta de que las dos únicas didascalías que hay, en la voz de Fabián Díaz (el director), son del Quijote; ya están preanunciando que lo que la obra va a narrar no importa, porque lo cuento antes en una didascalia.

MG: Como la *fabel* en Brecht.

AG: Exacto. La historia de cómo el mudo poeta hizo esto y lo otro, y le pasó todo esto. Podemos leer el Quijote a partir de los encabezados de todos sus capítulos, y tendremos un entendimiento cabal de todo lo que ocurrió; pero el Quijote no está ahí. Acá es lo mismo: explicitar el procedimiento es delatar, denunciar que la trama está muerta, no importa. Las cosas pasan en el orden del lenguaje.

MG: ¿Cómo es el mecanismo por el que entrás en Panorama Sur?

AG: Panorama Sur es un programa de intercambio internacional, coordinado por Tantanian y Cynthia Edul; un espacio de creación y formación que contiene varias actividades: seminarios, clases magistrales, asistencia a obras de teatro de Buenos Aires, desmontaje de esas obras con sus autores/ directores. Primero se hace una selección de autores -vos mandás unos fragmentos de texto y un CV-, y se arma un grupo de veinte dramaturgos/as de varios países de latinoamérica. Yo estuve en 2015, en la sexta edición. Y una vez que quedás seleccionado, lo que hacés ahí es leer tres veces tu texto, y escuchás una ronda de devoluciones. Pero también es una especie de viaje de egresados de dramaturgia, porque vas al teatro en

grupo, estás todos los días con los otros dramaturgos compartiendo todo. Yo había hecho una residencia antes (noviembre de 2014): LABRA, que es un encuentro internacional de dramaturgos en Uruguay, donde coincidí con Camila Fabbri (de Buenos Aires), Gonzalo Marull y Gustavo Kreiman (de Córdoba), entre otros; nuestro tutor era Sergi Belbel (dramaturgo catalán). Como te decía, en Panorama Sur escribí *Los días de la fragilidad* -me acuerdo que fue lo último que se leyó en la residencia. La terminé ahí, aunque después le retoqué el final en una tarde. Y pasó algo lindo -que es lo que más me gusta de esos espacios-: el texto empezó a ser de todos, de esa grupalidad. Yo tomaba sugerencias de mis compañeros, y el estímulo también: me acuerdo de que les gustaba, y eso me generaba cierta tracción y confianza para seguir escribiendo. A veces estás solo... Yo soy de abrir los materiales, y la escucha del otro, su presencia, esperando tu texto; alguien que dice algo sobre tu texto, que impacta sobre tu escritura; la escucha de Alejandro (Tantanian), todas esas voces alrededor del texto, hacen que también se pierda, se vaya disolviendo la idea de propiedad, que es lo que más me gusta de escribir para el teatro. En Panorama Sur esa es un poco la sensación que me llevé: la de una voz colectiva, la de un texto que está siendo escrito por todos/as los que están formando parte del grupo.

MG: ¿Cómo y cuánta es la intervención de Alejandro Tantanian en los textos?

AG: Lo que me acuerdo es que intervenía poco, pero con un par de disparos de luz que siempre generaban movimiento en lo que estabas escribiendo: un movimiento hacia adelante.

MG: El final del proceso en esa residencia, ¿cuál es?

AG: Terminar de escribir tu obra; aunque no es obligación. En nuestro año Fabián escribió *Pato verde*; una versión preliminar, muy diferente de lo que fue después la obra. Patricio Ruiz hizo una versión libre de *La gaviota* de Chéjov, que después fue *Un pájaro cualquiera*; y Santiago Sanguinetti, la obra que hizo en 2018 en Buenos Aires, en Timbre 4: *El gato de Shrödinger*.

MG: Entonces, en la puesta en escena de *Los días de la fragilidad* vos no interveniste para nada...

AG: Yo no intervengo en general en los montajes de mis obras, porque me pasan varias cosas: no imagino escénicamente eso que hago; entiendo que el texto genera una serie de problemas que soy incapaz de resolver, y que están en la escritura -en ese pasaje a la escena hay que tomar decisiones sobre las que yo no tengo ninguna certeza. Entonces soy un mal consejero sobre esa posible transposición. Yo no alumbré nada de todo el trabajo que hizo Fabián. Fui a los ensayos, acompañé. Mi lugar suele ser -y es algo que también me gusta del teatro- mucho más afectivo. Por ejemplo, en *Los días de la fragilidad* soy el portero: cuido la puerta, porque el que llega tarde no puede entrar a verla empezada, interrumpiendo la función; eso sería devastarla. Cuido el ruido del afuera. Eso habla del modo en que yo entro en los procesos de trabajo: soy

muy fiel para acompañar, estoy ahí afectivamente, y me quedo después si salimos. Yo no me pongo a mirar la obra en las funciones. En general, lo que tengo es temor, dudas. Toda la afirmación y la vacilación ya están en la escritura. Es una decisión que tomo porque de otro modo debería dirigir yo mis obras. Y como no me aparece ese deseo, no me interesa dirigir... Lo cual entiendo que es un problema en términos generacionales; no es lo habitual, somos excepciones los que solo escribimos. Y no creo que eso esté tan bueno; no como juicio de valor, sino que es una herencia que trajimos de un momento en el que se necesitó romper con esas figuras más fijas y cristalizadas del autor por un lado y el director por el otro...

MG: De la época del grupo Caraja-Jí...

AG: Sí, y pienso que estuvo buenísima esa emancipación, que se llevó a cabo en ese momento histórico. Pero creo que la figura de dramaturgo-director empieza a ser la dominante hace ya un largo tiempo; y aparecen autores que hacen puestas en escena muy interesantes de sus obras, pero sus textos no; o al revés: el texto es muy atrapante y la puesta no. Escribir y dirigir siempre el texto propio, un poco oblitera y anula otras posibilidades de mixtura. En el caso de Fabián, es muy generoso de su parte hacer un texto mío, porque él es un alto escritor de teatro. Es muy difícil encontrar "pareja" de autor y director; yo no la busco, no concibo buscar quien monte mis obras. Si alguien quiere hacerlas está bien.

MG: ¿Y cómo fue la dirección de tus primeras obras?

AG: A *La bestia rubia* me la pidió Tatiana Santana; fue un deseo del actor, Nelson Rueda, que quería hacer del Padre Mugica. Una escritura por encargo. Para mí el tema de la obra era de una ajenidad muy grande; sentía que no iba a poder escribir nada de eso. Después de ese texto, todas mis obras insisten en el mismo paisaje: Miramar, invierno, y poemas "alrededor de". Incluso la más "obra" -que hoy tampoco me gusta-, *La última película de Paul Ellis*, es una comedia negra muy articulada. No tiene lo que sí identifico en *Los días de la fragilidad*, se nota mucho más el "cuento".

MG: Además hay una evolución en el humor. Porque en *La última película* es más evidente en el texto la intención de hacer reír que en *Los días*, que también resulta cómica por momentos.

AG: Sí, *La última película de Paul Ellis* es una comedia más deliberada, una comedia negra sobre una anécdota específica. Volviendo a *La bestia rubia*, yo no había estrenado ninguna obra, y para mí fue un poco traumático porque al principio escribí sobre algo que me era muy ajeno. En algún punto igual me vi fascinado por el personaje, pero no encontré un modo de entrar que no fuera el de darle la palabra. Entonces lo que hice fue trabajar sobre registros, me documenté sobre él y empecé a poner su voz en primera persona. La obra es eso: un largo discurso suyo. La mitad de los textos son del padre. Y después hay intervenciones donde yo fui agregando, prolongando o editando esa voz. Creo que donde más se ven los agregados es en

el tema del fútbol. Hay una parte donde Mugica juega al fútbol, que es muy parecida a una parte de *Los días de la fragilidad*; incluso se repiten frases textualmente.

MG: Te copiás a vos mismo.

AG: Claro, me plagué a mí mismo, que seguramente es un robo de otra cosa. Y por otro lado, es una obra en la que vos te preguntás cómo se monta: es un monólogo poético de una voz, donde en escena puede que no haya nada, o que sea una “obra grande”, que es lo que terminó pasando. Se estrenó en el Cultural San Martín de Buenos Aires, se hizo mucho en distintos lugares: el Teatro del Pueblo, Timbre 4, el Centro Cultural Haroldo Conti, el Teatro Nacional Cervantes, la Villa 31 de Retiro y la 21 de Barracas. Y la puesta de Tatiana tenía música todo el tiempo, lo que era un aparente problema, porque se articulaba con el mismo fraseo de esa voz. Entonces poner una música arriba de otra era un ejercicio muy grande; había una operación muy fuerte de dirección, y muy a contramano de lo que yo había escrito. Sin embargo pasaba eso, y funcionaba muy bien con el público; incluso recibió muchos premios. Para mí fue un ejercicio muy interesante de desaparición del yo. En *La última película de Paul Ellis* no hubo ese problema, porque es más fácil entender cómo se hace; a pesar de que la hicieron chicos jóvenes, y en realidad los personajes son viejos: son mi abuela Carmen, mi tía Lita y mi tío Edmundo. Si tuviese que definir algo de mi escritura, pienso que yo escribo todo el tiempo como “ventrilocuado” por otros: por el relato de mi familia, de mis amigos (sobre todo), o de la ficción. El mundo de esta obra está cruzado con el de Jorge Acha, que fue el primer cineasta independiente de Miramar, que también pintaba cuadros. Edmundo es mi tío, que era *clac* como mi abuelo: ellos venían a Buenos Aires a aplaudir a los capocómicos para poder entrar a ver las obras. La tradición teatral de mi familia viene de ahí. Mi viejo también se dedicó a mirar teatro, desde sus investigaciones. Y mi abuela flasheaba con Hollywood: desde Miramar les escribía cartas de amor a los actores de allá.

MG: Como ahora hay gente que los sigue por Facebook o Instagram...

AG: Claro. Ella se vestía como las protagonistas de las películas: hay fotos donde se la ve con tapado de piel y los labios rojos imitando a las actrices norteamericanas de entonces. Y mi tía Lita estaba enamorada de Carlos Thompson, un galán de la época -argentino, que empezó su carrera acá y se fue a vivir a Hollywood-, y solo lo amaba a él y lo seguía como una *fan*. Es un poco Manuel Puig el que está en esa obra, por *default* -no porque yo estuviese escribiendo alrededor de eso, sino porque en mi familia había personajes de Puig, digamos. Pero hoy siento *La última película* como un primer ejercicio; de todos modos hay algo ahí que tiene que ver con eso, con tratar de armar el pasaje de una vocalidad a una escena. Aunque hoy la leo y me doy cuenta de que todo está como muy ingenuamente articulado en una estructura que siento ajena.

MG: ¿Por qué casi todas tus obras suceden en Miramar en invierno? En esa "vida en blanco y negro", que es "una nada" y "todo es muy solo" (como dice el texto de *La última película de Paul Ellis*). ¿Cuál es tu relación actual con Miramar? ¿Qué tienen que ver con tu vida las referencias locales de tus obras?

AG: No es algo premeditado, para nada.

MG: Habiendo hecho todo lo que va de tu carrera de escritor en Buenos Aires, escribís sobre Miramar. Lo tuyo no es un exilio, pero parece...

AG: Sí, está eso. Lo único que sé antes de escribir es una didascalia: "Miramar, en invierno." Esto es un poco en contra de lo que te dije antes: lo primero que está es un paisaje, antes aun del fraseo de los personajes. Seguramente escriba sobre otra cosa en algún momento. Pero no se me arma la escena citadina, la de la urbe, la metrópoli. Siempre se me arma el paisaje costero, el frío, la soledad invernal. Es lo que conozco, donde más viví toda mi vida, mi infancia. Es la novela sentimental; a mí me gusta mucho -creo que de algún modo está también en todas mis obras- el relato de iniciación, esa idea del pasaje de un momento a otro. Una *Bildungsroman*, novela iniciática donde hay peripecia -en mi caso no hay tanta. Y la novela de iniciación de mi vida está ahí, en Miramar. Esto lo pienso después, porque no lo premedito. No es un paisaje tan visitado; o a veces es visitado "porteñamente", ¿no? El porteño que mira la costa desde la capital. Yo tengo amigos en Buenos Aires, pero los de más años de amistad están en Miramar. Tengo una lengua común con ellos, una "lengua miramareense"; una gramática que es de ahí. Y todo el tiempo siento el desarraigo, y el deseo de volver a Miramar. Eso lo tramito berretamente en mis obras, como un pasaporte simbólico que está retomando todo el tiempo ese lugar del que me fui, y al que vuelvo sistemáticamente: voy todo lo que puedo a Miramar. A veces me imagino viviendo ahí. Y en general, mi escritura está asociada a Miramar. Pero un poco es como la escena de la obra de Euge y Camila (Fabbri), *En lo alto para siempre*, donde se cuenta la parábola de los peces (del ensayo de David Foster Wallace): dos peces jóvenes van nadando y se cruzan con un pez mayor que nadaba en dirección contraria. El pez grande les pregunta: ¿Cómo está el agua? Y los peces jóvenes se preguntan entre ellos: ¿Qué diablos es el agua? Ellos están todo el tiempo en el agua, no se lo preguntan. O como dice Borges en *El escritor argentino y la tradición*: en el Alcorán, libro árabe por excelencia, no hay camellos, porque lo escribió Mahoma, que era árabe; para él los camellos no eran especiales: eran parte de su realidad cotidiana. Si lo hubiese escrito un turista o un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos. Opina Borges en ese ensayo que los escritores argentinos podríamos parecernos a Mahoma: creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en el color local. Yo no hago de Miramar un signo en mis obras; hay algo de eso que se me arma, porque es eso, no es otra cosa. No hago un movimiento para ir hacia ahí: eso ocurre. "Esto es agua", es lo mismo. No conozco otra cosa. No se me arma el paisaje de la gran ciudad, el

departamento.

MG: Y aparte de ese desarraigo de Miramar, ¿ya te arraigaste en Buenos Aires, o todavía no?

AG: Sí, un poco sí; por mi pareja, una hija, el teatro, los amigos. Es acá y ahora. Y porque volver a Miramar sería dejar de ver teatro, o no ser parte de un grupo que monte una obra mía, aunque sea cuidando la puerta. A veces fantaseo con dejar todo e irme a Miramar; y tratar de hacer lo menos posible, aprender a surfear, etc.

MG: Los personajes de *Los días de la fragilidad*, ¿tienen referentes reales? Tu gusto por el fútbol es autobiográfico, ¿no?

AG: Sí, yo realmente jugué al fútbol en Miramar, y juego todavía hoy. De hecho, hasta los 16 o 17 años pensé que me iba a dedicar al fútbol: a los 15 años me fui a Lanús, rendí varias pruebas, un par de técnicos de Miramar me trajeron a Buenos Aires, y había todo un rollo para venirme a vivir acá en ese momento. Finalmente no ocurrió, pero no fue traumático; en un momento me olvidé de eso. Y toda mi vida en la playa tuve un equipo de fútbol con mis amigos de Buenos Aires, que veraneaban un mes, enero, en Miramar. Y jugábamos. Había uno que era el número 10 de Independiente, en su categoría. Todos jugaban al fútbol muy bien y en serio, y jugábamos juntos en verano. Cuando yo me vine a vivir a capital, con esa misma gente armamos un equipo de fútbol acá. Y jugamos torneos; el otro día salimos campeones. El fútbol siempre fue muy importante para mí, y el fútbol asociado a la arena sobre todo, que es otro fútbol. Y en aquel momento había algo que era re *outsider*: una chica que jugaba con nosotros, Fabricia. Jugaba muy bien y era, si bien no estigmatizada, señalada como rara en Miramar. Y tiempo después de escribir *Los días de la fragilidad*, me di cuenta de que ella estaba ahí. Nunca más la vi; Fabricia jugaba en el verano, y se metía en cualquiera de los dos equipos, cuando el fútbol mixto era una utopía. Me empecé a dar cuenta de que esa obra empezó a preparar o anticipar algo de la realidad actual. El otro día salió una nota periodística de una futbolista de un equipo norteamericano, el Orlando City, que estaba yendo a entrenar embarazada de cinco meses. Como si toda la profesionalización del fútbol femenino, y toda su activación política, militante, de volver a pensar el fútbol con los códigos que no sean los del hombre -es decir los de la Asociación del Fútbol Argentino en nuestro caso, con sus normativas patriarcales que inundaron toda la tradición-, obligara a volver a pensar o gestionar nuevas subjetividades futbolísticas. Y eso empezó a aparecer, pero tampoco podría decir que a la luz de esto me dieron ganas de escribir sobre el fútbol femenino. Fue apareciendo.

MG: Sí, incluso Gabriela Garton, la arquera de la selección argentina de fútbol, que también es socióloga, escribió ahora en 2019 un libro que se llama *Guerreras. Fútbol, mujeres y poder...*

AG: Ah, no sabía. Y después, lo del personaje mudo es algo que arrastraba de una obra anterior que siempre reescribo, va mutando mucho: *Las surfistas*. La última versión de esa obra no es la definitiva; habrá que esperar a que alguien la haga y yo la termine de escribir. Es sobre una chica que está en una casilla en el mar; y si bien habla, en algún momento advertimos (se dice) que es muda, también. Está en esa casilla porque su padre, el primer surfista de Miramar, murió, y ella se quedó ahí con su madre. Entonces, ahí trafiqué un personaje de una obra a otra. Y después me gustó la idea de cómo suena un mudo, cómo dotar de voz a alguien que no la tiene. Hay una erótica en ese vínculo sin palabras entre él y la futbolista, ¿no?

MG: El querer hablar y no poder; desear a alguien y no concretar ese deseo.

AG: Exacto. Y obviamente, el problema del que no me hago cargo: cómo hacer que eso funcione escénicamente. La forma que asumió Fabi me parece la más frontal, directa: es un mudo y habla; todos lo escuchamos.

MG: O sea que el Mudo nació en *Las surfistas*, de alguna manera...

AG: Sí, un poco sí. Y ahí hay una referencia muy fuerte que es la película de Takeshi Kitano *Escena frente al mar*, donde el personaje es sordomudo, encuentra una tabla en la basura y aprende a surfear. Está enamorado de una chica; ella lo mira meterse al mar. Esa película es lo más. Es de esas pelis que las veo y quiero escribir instantáneamente. Esa literatura que produce ficción. Y esa peli de Kitano para mí está sobrevolando *Los días de la fragilidad*. A pesar de que en la película de Kitano todo el lenguaje está sustraído; es casi un puro plano, un color, una textura de esa pareja acompañándose en el silencio. Y *Los días* es casi todo lo contrario, hace una saturación de la voz. Pero podríamos pensar que entremedio no hay nada, no hay lenguaje: hay puro pensamiento dicho, pero nada más.

MG: Y el conocimiento sobre el surf, ¿de dónde te viene?

AG: Mis amigos de Miramar surfean. Pero son surfistas en un sentido "antisurfer": se meten al mar solos con una tabla en invierno, muchas horas. Hay una idea muy local, muy antiporteño: el verdadero *surfer*, surfea en Miramar en invierno, y antes era sin traje de neoprene. Esa mística que aparece en *Las surfistas* viene de ahí. Es otra lógica del surf en la que podríamos pensar, al revés de lo que se ve en las revistas. Y la idea del fútbol de *Los días de la fragilidad* es parecida: ¿cómo vendría a ser el fútbol en Miramar en invierno? El fútbol lejos del esteticismo, de las capitales, del fútbol industrial. Por eso hay otra referencia en esta obra, que es un libro de poemas: *Laspada*, de Marcelo Díaz (Bahía Blanca). Laspada era un jugador de Bahía, la imagen del "trabajador del fútbol": cruza lo fabril con el obrero de la pelota. En unos versos de ese libro, Laspada opina que los jugadores profesionales son "reconchetísimos", "garcas de la élite europea", con ropa de última moda de empresas multinacionales, héroes de cómic con superpoderes que no

transpiran. Y su público está "anestesiado por el confort": tiene guita pero de fútbol no entiende nada. Hay una lógica del fútbol distinta del fútbol de la televisión; hay un fútbol que está circulando y tiene otra naturaleza, otras aspiraciones, otro deseo, otra carnadura; y que se practica en los márgenes. Ese es el fútbol de *Los días de la fragilidad*. En la obra ella viene a jugar a capital pero a Temperley; en su discurso dice que ahora sí, va a salir en las revistas. Pero en realidad sigue siendo un fútbol proletario, digamos. Ella no se va a un club grande, no está atravesada por el mercado: sigue practicando una especie de fútbol miramarense, pero en una ciudad más grande. Y el Mudo la viene a ver en bici desde Miramar. Acá aparece otra referencia que está en todo lo que escribo: Leonardo Favio. En la peli *Soñar, soñar* está Carlos Monzón andando en bici, y dice varias veces "Me voy a la ciudad a trabajar de artista." En Favio está esa idea del hombre de pueblo (Tres Esquinas, en la peli) que sueña con venir a la gran ciudad, y después ya en la ciudad no pasa nada, pero tiene que ver con ese imaginario del pueblo. Y Ella es una especie de Monzón de *Soñar, soñar*, que viaja a la ciudad para mostrar su fútbol. Sin embargo, ahí sigue jugando al mismo fútbol que jugaba en el pueblo. No se vuelve otra cosa; gana la final con ese mismo fútbol de Once Unidos, que es un club real de Miramar. Su presidenta me escribió porque se enteraron de la existencia de la obra, y me regalaron camisetas... Yo jugué en un montón de clubes de Miramar, pero justo en Once Unidos no. Pero lo elegí para la obra porque es el club miramarense más popular, con un arraigo muy fuerte en el barrio. El de la obra es un fútbol contrahegemónico, subalterno, minoritario, marginal. Hay un barrabrava que no grita y escribe poemas de amor (el Mudo). A mí me parece que toda la escritura sobre fútbol suele ser desde la lógica del barrio: toda la tradición de la literatura futbolera -de la que me siento muy lejos- es una reproducción mimética de lo que el hincha medio de fútbol siente, y usa el costumbrismo para que haya identificación en el lector. En cambio *Los días de la fragilidad* creo que intenta hacer una búsqueda de pensar el fútbol desde otras lógicas.

MG: No sé si lo pensaste, pero el Mudo, en su no machismo, tiene rasgos más feminizados, y Ella es más masculina. No está tan claro quién es la mujer y quién el hombre, no interesa. Ella se vende la panza de embarazada para poder seguir jugando...

AG: No sé lo de los rasgos... Sí -volviendo a lo anterior- que los personajes gestionan un deseo alrededor del fútbol que no es el deseo que suele producir la ficción futbolera, que es mucho más estandarizada, mucho más *Nike*. El de *Los días* es un fútbol satelital, por los bordes. Por eso el paisaje tiene claramente algo del fútbol costero. Yo me eduqué futbolísticamente en ese fútbol de Miramar, y es muy distinto. En Miramar se entrena todos los días, se juega al fútbol; y hay una Liga, donde yo llegué a jugar en primera: la Liga de General Alvarado, en la que nadie cobra por jugar.

MG: Una especie de teatro independiente del fútbol.

AG: Claro, lo que gestiona el deseo es otra cosa. En la gran ciudad, alguien que se quiere dedicar al fútbol

está ya atravesado por la mercancía. En Miramar no. Ella incluso invita al Mudo a jugar al fútbol en la arena, donde la pelota pica de otra manera. Si sos de Buenos Aires no sabés jugar en la arena. Entonces, en esa alternancia de fútbol me parece que también hay una alternancia respecto de la historia amorosa, de la afectividad que gestiona, de que él no puede producir discurso, de que todo él está girando alrededor del fútbol de ella. Pero insisto, todo esto es algo que pienso después.

MG: Seguro. Incluso esto masculino de ella pasa también porque al jugar tiene más protagonismo, y él es el hincha que la va a alentar.

AG: Sí. A ella le da un poco de vergüenza verlo a él en la tribuna. Y a la vez no se sabe cómo va a terminar esa relación. Fabián toma una decisión como director: él la va a ver a Temperley, ella hace un gol, se abrazan. Termina ahí; el relato podría seguir infinitamente. No es que se consolida algo entre ellos. Esto sí capaz lo pensé antes porque había que darle un cierre al texto: si la obra marca una peripecia, como en el Quijote, debería terminar con la muerte. En la necesidad de un final -esas voces podrían seguir hablando-, me pareció interesante que lo que yo estaba contando no era una tragedia. Que la historia de amor, aunque sea hasta ahí, se consumaba. Quería hacerme cargo del final feliz. Hay cosas que están mal vistas, como la historia de amor. Creo que la obra es una especie de exceso amoroso, de hipérbole, se dicen todo lo que sienten; y en ese sentido los personajes merecían que su historia terminara bien. En algún momento estás esperando la tragedia.

MG: Que ella lo deje, algo así.

AG: Claro. No, esto va por otro lado: ella no renuncia a nada. Se encuentran en la cancha de Temperley y ahí termina: es una especie de plano final donde pueden juntarse y estar ahí, o él puede volverse a Miramar en la bici. Queda abierto, pero sí está clara la decisión de Fabi -quizá más que en el texto- de que al final hay una unión, hay algo feliz.

MG: Que no se va a romper porque vivan lejos.

AG: Exacto. La felicidad en la literatura tiene mala prensa: no se llevan bien. Entonces a mí me gustaba que esta obra generara una alianza entre felicidad y ficción.

MG: ¿Y la mención a Gokú en el texto de *Los días*?

AG: El personaje de *Dragon Ball Z* también es un robo; aparece en la obra de un amigo, Gustavo Kreiman - que al nombrarte antes el mapa de amigos que me influyen, tendría que haberlo nombrado. Es un dramaturgo joven cordobés, que tiene una obra que me encanta: *El rinoceronte negro* por ejemplo. La protagonista es la Julieta Capuleto de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, pero pasa en el Confesionario de Gran

Hermano. Ella, nacida en la década del 90, tiene un miedo y una paranoia increíble con las cámaras, y le habla a Gran Hermano en un brote psicótico. Le cuenta su vida, sobre todo su frustrado romance con Romeo Montesco. En toda la obra te dan ganas de abrazarla y decir: por favor, que alguien haga algo por esta chica... En un pasaje, Julieta dice que Messi es el hijo de Son Gokú. Entonces yo hice en *Los días* una cita de esa obra de Gus. Después hay también una alusión a Borges, cerca de la mención de Gokú:

y yo soñé que era Messi
y cuando desperté no supe
si era yo soñando ser Messi
o si era Messi
el que flasheaba ser yo.

MG: A nivel ideológico hay una analogía fuerte amor-fútbol; se ve en las frases sobre el amor, cuando Ella dice: "que todo esto sea verdad"; o el Mudo: "nuestro fútbol está pasando ahora", "nuestro partido toca su fin" (por la relación amorosa); el duelo de fútbol entre Ella y el Mudo como una guerra; el amor comparado con ascender a primera división...

AG: Sí, todos los versos trabajan en esa alianza amor-fútbol. En un momento, el texto de *Los días de la fragilidad* dice:

cae la anestesia
de la noche local
arrancada como un diente
cubriendo toda posible
respiración.

Ahí hay un poco de Joaquín Giannuzzi (una alusión a su poema *Liturgia al amanecer*) en clave futbolera.

MG: ¿Qué dirías del humor de la obra, y de tu obra en general? Otros textos tuyos y el *Dicciona-*

rio de separación también tienen humor, a pesar de contar historias no tan felices.

AG: El humor aparece como una especie de "subirle la hornalla" a la situación, afiebrarla. El humor es vital para mí, en mi vida. Es extremar algo de lo que está pasando. El humor radica en eso: levantarle el volumen a lo que está ocurriendo. En realidad, lo que está pasando es siempre del orden del lenguaje. Entonces, lo que sucede en términos de lengua empieza a cobrar una dimensión mayor, se intensifica; como si la lengua fuera hiperbólica siempre: para narrar el fútbol, el amor, para contar todo. Eso aparece en el discurso amoroso de la obra: solo habla un sujeto excedido, porque el amor es eso: no es mensurable. Y en el discurso del fútbol pasa lo mismo. En la lengua se develan siempre los excesos, lo dionisiaco y en esa lengua excesiva aparece el humor. En la obra, lo que le pasa al Mudo en términos amorosos, y sobre todo con la secuela que implica que su voz no suene, todo lo que dice es del orden del volumen alto, paradójicamente.

MG: Un oxímoron.

AG: Sí; es una mudez que suena mucho. Y en *La bestia rubia* pasa lo mismo: con lo que realmente pude conectar del personaje del padre Mugica es con un tipo que estaba absolutamente desbordado por la pasión, en esa relación que tenía entre la militancia, la afectividad y el fútbol (de nuevo). En su momento yo no la iba a escribir, y alguien me dijo que Mugica era "una bestia jugando al fútbol". Y me dije: "Ah, mirá." Ahí está especularmente la idea de un hombre atravesado por el afecto, la pasión, el deseo. Era alguien que sentía mucho todo el tiempo, y que convertía eso en un discurso encantador. Las veces que se hizo la obra en la villa, cuando la vieron amigos suyos, ellos reconocían totalmente en la obra esa vitalidad del cura, ese deseo por vivir incluso sabiendo que en el límite de todo lo que él hacía acechaba la muerte. Una especie de deseo "suicida"; una intimidad con la muerte en ese contexto específico. Y el humor para mí está ahí, en el desborde de la lengua, y en todo el desplazamiento y el devenir que hace la lengua para intentar nombrar. Si se pudiera medir la obra, no habría que hacerlo en términos de secuencia de acción, sino de velocidades, de intensidades de la pasión, de la lengua, del fraseo, que van creciendo. Eso pasa con la voz de Mugica al final, que se va amplificando hasta que se seca en la muerte. De hecho, la obra finaliza con una oración suya que es hermosa. Cuando yo estaba por terminar de escribirla, descubrí esa oración y la incluí así como era, porque me parece que es lo mejor de la obra.

MG: ¿Hacia dónde te interesa dirigir tu escritura ahora?

AG: Ahora estoy empezando a escribir -no sé si va a pasar o no- una obra con Eugenia Pérez Tomas y Santiago Loza. Y me doy cuenta -lo digo en contra de la idea de autor- de que me excita mucho más escribir con otro/s. Es como que me aburro de mí. Me aparece una cosa más de juicio con lo propio, y prefiero tratar de subirme a la voz de otro, de ver qué está pensando el otro. Hay algo de la edición que tiene que

ver con mi escritura; y a la vez me gusta acompañar la escritura de otro. Por ejemplo, leí las obras de Euge que se editaron en su libro *Hacer un fuego*, en la colección Gallinero de la editorial Rara Avis. Yo las leí, le devolví comentarios, corregimos... Hay algo de eso que yo siento como parte de mi obra -a pesar de que no sea así, claro. Y que me importa tanto como lo que produzco yo realmente. Y donde siento que quizás en la relación con el otro, en una escritura relacional, aparezco más afirmativamente yo, en el vínculo, que cuando estoy solo. Eso me pasa un montón. Tengo un proyecto de escribir una obra con Fabián (Díaz), un proyecto de escribir otra con David Gaitán... Y en general, todo lo que implica escuchar a otro, aceptar las zonas del otro que quitarías, esa idea de escritura que me pasó escribiendo el *Diccionario de separación* con Matí, hoy me genera mucho más impulso que escribir solo.

MG: En algún momento me comentaste que estabas por escribir otro libro con Matías.

AG: Sí, teníamos un proyecto, pero es muy grande. Es una especie de Lado B, un reverso del *Diccionario de Separación* que publicó Eterna Cadencia en 2016. Se llamaría *Historia universal del amor. De Platón a Lady Gaga*. Sería una especie de recorrido por escenas que la cultura occidental cristalizó como fundantes en una relación amorosa; por ejemplo, los besos -una entrada serían los besos, e iría desde el beso de Klimt hasta el de Magritte; o la prohibición del emperador romano Tiberio, que prohibió los besos en la Antigüedad, hasta la película *Mi primer beso*. Una historia anacrónica, como es el Diccionario, pero un poco más académica -como una enciclopedia, a la manera de Didi Huberman, hecha de montajes y de saltos. Eso se ve muy claro en la escritura de Matías para el *blog* de Eterna Cadencia, donde él parte de un tema y es una máquina de relaciones. Pero se podría escribir una historia de los besos, o una del flechazo amoroso, desde los flechazos de los mitos antiguos... Pensarlo a través de una lógica absolutamente rota en términos historiográficos lineales, pero que permita hacer el procedimiento del Diccionario -que básicamente es mezclar cualquier cosa con cualquier otra y generar una relación directa, posible, más allá de la distancia entre los elementos.

MG: ¿De qué va a tratar la obra con Eugenia y Santiago?

AG: Va a ser sobre la madre de Euge, que era azafata. Hay una cartita de ella que dice que ya sale el vuelo, que le dejó milanesas en el freezer, y que se acuerde de que Facu (su hermano) vaya a rendir -no sabemos bien qué edad tenía Euge, pero era chiquita... Y la obra será sobre su vida en la Tierra, y la de la madre todo el tiempo volando, y esa atemporalidad que implica el vuelo. Es como un diario de vuelo. Lo único que hicimos hasta ahora es juntarnos a comer los tres, y Santi le hacía preguntas sin parar a ella. Y ahí me enteré de un montón de cosas de la vida de Euge que yo no sabía. Seguramente termine no siendo del todo eso la obra. La madre de Euge está ahí, y algo del vuelo...

MG: ¿Notás un aire de familia que emparente tus obras? Según todo lo que me dijiste, podría

ser tu preferencia por las historias íntimas y domésticas; los temas, lugares y tiempos recurrentes; el trabajo poético de tus textos; el palimpsesto entre pasajes de otros escritores, y otros textos tuyos con uno en particular; el humor; el escribir sin dirigir tus textos; la escritura en colaboración. ¿Encontrás una evolución en el recorrido de escritura que venís llevando?

AG: Sí, esos rasgos están presentes. Yo no me considero un dramaturgo: escribí obras de teatro, un libro de poesía, ensayos -el Diccionario estaría entre el ensayo y la narrativa-, una tesis doctoral. En ese sentido, yo siento que lo que hago es escribir y editar. Entonces no sé qué voy a escribir después, para dónde voy a ir. Pero sí siento que en mi dramaturgia hay una especie de trilogía que todavía no se cristalizó del todo, porque estos últimos años me dediqué a escribir la tesis, y no pude escribir casi nada más en todos esos días de mi vida. Fue un proceso tan intenso que no dejó resto a mucho más. Y ahora solo tengo ganas de escribir ficción. Hay algo de una trilogía costera que me interesa -que no sé si es una trilogía, pero no terminó-: *Las surfistas*, *Los días de la fragilidad*, y una obra que empiezo a escribir, sobre dos niños bandidos costeros. Y después sí, escribir con otros, y acompañar la escritura de otros que quieran mi compañía.

MG: Por fuera de la lógica autoral individual, el nombre, la fama.

AG: Sí, es un poco eso. De hecho escribí obras que nadie sabe que las escribí yo, y que se montaron durante mucho tiempo. Y yo nunca aparecí porque no me gustaban más. También me considero un buen *ghostwriter*, escribo fantasmáticamente.

MG: Como los que les escriben los temas a los cantantes famosos...

AG: Sí, y no ganamos plata por eso. Ni prestigio, ni nada.

MG: La misma lógica amateur del fútbol y del surf en Miramar.

AG: Sí. Eso lo he hecho, y lo disfruto.

Teatro Cervantes, Buenos Aires. 15 de marzo de 2019.