

## Con ganas de renovarlo todo. Entrevista a Guillermo Yanícola

Por Jessica Grimaldi<sup>1</sup>

Fotografía: Lina Uribe



Guillermo Yanícola (1966-2019) fue dramaturgo, director de teatro, actor, músico y docente. Nació en la ciudad de Buenos Aires pero residió en Mar del Plata desde el año 1976 y es en esta localidad donde desarrolló su carrera artística. Referente del teatro independiente, su obra, atravesada por su formación como músico, está caracterizada por una permanente búsqueda de la experimentación. Su primer espectáculo se tituló *Los zapallos golondrinas* y fue realizado junto con Guillermo “Totó” Castiñeiras y Cecilia Leonardi.

Posteriormente, durante los años '90, Guillermo Yanícola incursionó en las artes circenses y participó en diversas obras, entre las cuales podemos mencionar: *La gracia musical* (espectáculo infantil realizado junto a Andrea Porcel), *Celestina* y *Bernarda* (ambas dirigidas por Guillermo “Totó” Castiñeiras) y *Boogie el aceitoso* (adaptación de la historieta de Roberto Fontanarrosa dirigida por Eduardo Calvo).

---

<sup>1</sup> Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata. Actualmente, es docente de Literatura en el nivel secundario. Como actriz, integra la compañía independiente de danza-teatro Quantum. Contacto: [grimaldijudith@gmail.com](mailto:grimaldijudith@gmail.com)

En el año 2003, a partir de la convocatoria de tres actrices, Yanícola escribió y dirigió *Floresta, reunión de cosas agradables y de buen gusto*. A partir de esta experiencia, se introdujo en la dirección y la dramaturgia y comenzó a producir una gran cantidad de obras, de las que sólo mencionaremos algunas: *Disparate* (2004), *Los fines* (2007), *Ubú Un beso único* (2007), *Mataderos* (2011), *Los que están sentados* (2012), *Fausto y la sed* (2012), *Marde Troya* (2015), *La bella dispersione* (2015). De su último proyecto, Siete experiencias sobre el espacio, llegó a estrenar tres obras: *Los cinco grandes del malhumor* (2018), *Festival Salvatti* (2019) y *Actores extranjeros* (2019).

Luego de su fallecimiento, el Festival de Teatro Independiente de la ciudad de Mar del Plata fue nombrado “Guille Yanícola”, como un modo no solo de rendirle un homenaje sino también de mantener vigente su legado.

Lo que transcribimos a continuación es un fragmento de una entrevista realizada por Jessica Grimaldi el día 07 de junio de 2019 en la casa del entrevistado, ubicada en el barrio Nueva Pompeya, con motivo de la escritura de una reseña sobre Festival Salvatti<sup>2</sup>.

**Jessica Grimaldi:** ¿Cómo empezó tu recorrido en el teatro?

**Guillermo Yanícola:** Empezó por casualidad, mediante la música. Yo tocaba la guitarra y daba clases en un instituto de música y le ofrecen al director de ese instituto trabajar para la música original de una obra de teatro. Como él no podía agarrar ese trabajo en ese momento, me lo ofreció a mí, que era un alumno avanzado, diciéndome “vas a aprender, te va a venir bien hacer esto”. Ahí me contacté y me metí en el teatro haciendo una música original para una obra. Entonces, iba a los ensayos para ver cómo componer esa música. Y un día, la persona que dirigía la obra hizo improvisar a todos y me dijo: “vos también”. Y yo no encontré opción y ahí, en un momento, me encontré improvisando arriba del escenario. Después esa obra tuvo la música mía que estaba grabada, pero había un tema que yo lo tocaba en escena. Entonces, era como una participación actoral porque venían dos tipos que antes de que el músico terminara lo sacaban y se lo llevaban.

Después de eso me enganché. Me metí en un taller y en otro y en otro. Y ahí empecé a conocer gente, compañeros de los talleres. Con mi novia de entonces, Cecilia

---

<sup>2</sup> Grimaldi, Jessica (2019). “Ficción y artificio: *Festival Salvatti* de Guillermo Yanícola”. Reseñas/CeLeHis. Año 6, número 16, ISSN 2362-5031. (60-64).

Leonardi, compartimos uno de los talleres. Otro que empezó en ese taller era Totó Castiñeiras. Nos hicimos amigos y después compartimos otro taller más. Fue solamente eso: hacer talleres, compartir gustos e ir a ver teatro juntos. Después, en un taller nos quedamos medio en bolas porque el docente, que era Daniel Lambertini, justo se fue a vivir a España. Hicimos un año con él y estábamos muy entusiasmados. Esto fue en el año '90, '91. Y de ese quedar huérfanos, por un momento, dijimos: “¿y ahora qué hacemos?”. Nos gustaba mucho el trabajo que en ese momento hacía Daniel con el cuerpo. Estaba a full con el teatro antropológico, pero con una cosa física que era muy demandante y a la vez muy barbiana; digo ahora, a la distancia. Y muy exigente, en el sentido de la exigencia barbiana. En ese momento él estaba a full con eso porque había venido Barba creo que en el '88, en el '87, a Bahía Blanca y Daniel había ido ahí al taller con el Odín<sup>3</sup>. Y cuando volvió a Mar del Plata, volvió prendido fuego. Hizo sus espectáculos y sus talleres, y estábamos en esa etapa. Y se va a España Daniel, creo que en el '91, '92. Después nos hicimos amigos todos, me hice amigo de Daniel, nos cruzamos como colegas. Pero en ese momento era nuestro maestro.

Quedamos en banda y a nosotros nos gustaba mucho el tipo de exigencia, de rigor, de disciplina, de laburo físico de Daniel pero, por otro lado, con Guillo Castiñeiras y con Cecilia nos gustaba mucho el humor, la comicidad. Cosa que no había mucho en el taller de Daniel. Nos habíamos hecho fanáticos de un grupo de mujeres comediantes que se llamaban “Las divinas con medias”, que eran Carina Zelaschi, María Rosa Frega, Claudia Mozo y Andrea Gándola, en un espectáculo que veíamos mucho. Era un varieté de clown, humor farsesco, que era una locura. Nosotros éramos como fans y dijimos: bueno, hagamos algo. Y ahí armamos un primer espectáculo. María Rosa Frega nos ayudó, nos iba a mirar. No quiso decir que lo dirigía o no lo dirigió, pero nos iba a mirar y nos apuntalaba cosas. Y nos largamos con ese espectáculo que se llamaba “Los zapallos golondrinas”, que fue como un varieté al estilo de “Las divinas”, que era lo que nosotros teníamos como referencia. Como un coletazo en los primeros '90 del Parakultural y todo eso que se había dado en Buenos Aires en los '80 y que todavía seguía en esa época. Porque acá veíamos a “Las divinas” que eran de acá, pero venían los Melli, por ejemplo,

---

<sup>3</sup> Eugenio Barba (1936) es un autor, director de escena, director de teatro e investigador teatral italiano. Es el creador, junto con Nicola Savarese y Ferdinando Taviani, del concepto de antropología teatral. En octubre de 1964 fundó en la ciudad de Holstebro (Dinamarca) el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX.

el dúo de Damián Dreizik y Carlos Belloso o venía gente de Rosario. El otro día nos acordábamos con Cecilia de un grupo de Rosario que creo que se llamaba “La quisimos con locura”<sup>4</sup>, el grupo donde estaba, por ejemplo, Luis Machín, que era uno de esos pibes que también estaba empezando. Lo veíamos en la biblioteca, en la sala A, en un festival de teatro. Me acuerdo que había como una especie de cofradía entre la gente de teatro que hacía ese tipo de humor, un poco parakulturalesco, un poco lo que después pasó a la tele como “Cha cha cha” o como Capusotto o Urdapilleta y Tortonese. Entonces, cuando venían estos pibes de Rosario me acuerdo que después nos juntábamos todos, hacíamos una cena, comíamos los de Mar del Plata, los de Rosario. Y andábamos todos de acá para allá con esa onda. Así empezó. Yo me vinculé con el teatro desde un lugar de juego total. Lo que me fascinó fue el juego. Y nunca con un objetivo más allá de eso, en realidad. Para mí era salir a jugar. Era lo más divertido que podía hacer y con gente que me gustaba. Por ahí no veíamos que fuera tan divertido otro teatro que se hacía. Lo íbamos a ver y no nos gustaba tanto o nos gustaban algunas cosas y otras no. Como el teatro “más serio”. Y también éramos jóvenes y esa cosa del desparpajo o de la parodia o de la sátira. Esa mirada de criticar al sistema y dentro de criticar al sistema, también a los teatreros viejos, que uno los veía como anquilosados o como una cosa aburrida. Veníamos con ganas de renovarlo todo. Un poco creídos también, ¿no? Esas cosas que pasan en la juventud, que uno se cree que es el primero al que le pasa eso.

Después el que se va es Totó, que se va a Buenos Aires. Entonces, “Los zapallos golondrinas” se terminan ahí porque éramos tres. Y yo me meto en los ‘90 más con el circo, a aprender alguna disciplina circense: malabares, zancos, etcétera. Meto la música ahí también, porque arriba de los zancos tocaba el saxo y la acordeona. Es decir que se empieza a poder fusionar eso. Por otro lado, yo escribía. Siempre escribí, pero cuentos. Y en los ‘90 empecé a escribir más y empecé a ganar algunos concursos de cuentos bastante interesantes. El resto de los ‘90 me dediqué a eso prácticamente. Y después vino Totó a dar un taller de clown más a fines de los ‘90. Yo lo tomé como alumno y de ahí salió un infantil con Andrea Porcel que se llamaba *La gracia musical*. Los dos estábamos haciendo clown y los dos éramos payasos músicos; Andrea toca el oboe, es oboísta de la Orquesta Sinfónica. Fue ahí mi vuelta con el teatro. En el medio hice algunas cositas también, no solo circo. Hicimos una obrita para trabajar en las escuelas, pero muy poco.

---

<sup>4</sup> Se trata de "La Agrupación Filodramática Te quisimos con locura".

Más que nada era el circo lo que me interesaba. Entonces trabajaba en promociones, eventos, arriba de los zancos, haciendo malabares. Y en el '97 estrenamos *La gracia musical* y nos fue muy bien. Nos ganamos el Estrella de Mar al mejor espectáculo para niños, enseguida de haber empezado, y fue un espectáculo muy lindo.

Luego vino Totó que había vuelto a hacer talleres, armó una compañía con una selección de sus alumnos de acá y me convocó a mí entre ellos. Hicimos un par de obras que él dirigió. Yo participé en *Celestina*, que fue la primera obra que dirigió con este elenco, una versión de *La celestina* de Rojas. Después hizo *Bernarda*, que era *La casa de Bernarda Alba* en versión clown tragicómico. Yo trabajé como actor en ambas obras y como músico. También me dio la dirección musical de *Bernarda* porque había varios músicos y compuse la música original. A la vez él había estrenado *Finimondo*, que era su unipersonal, un poco antes de *Celestina*. Yo trabajaba con él como músico en escena y también había compuesto una música original que la primera versión de *Finimondo* tenía.

Luego me convoca una compañera para dirigirme en una versión de *Acto sin palabras* de Beckett. Trabajé como actor en esa puesta que fue preciosa, Andrea Echeverri la dirigía. Una experiencia hacer Beckett. Ya ves que estudiar nada, poco y nada. Después de eso me convoca en el 2000 Eduardo Calvo, que es muy conocido por ser El Heavy Re Jodido, para hacer una versión de *Boogie el aceitoso*, que es la historieta de Fontanarrosa. Ahí trabajo con Hugo Kogan, que hacía de Boogie, que toda la vida se había dicho que era parecido físicamente a ese personaje, y comparto la escena con Claudia Mosso que para mí era una ídola de "Las divinas con medias". Éramos medio amigos, pero para mí trabajar con ella estaba buenísimo.

Y después esta cosa que todo el mundo me decía: "vos que escribís cuentos y hacés teatro, ¿por qué no escribís teatro?" Era porque no me salía. Había hecho un par de intentos pero pensaba "esto no es para mí, es complejo, no puedo". Intentaba. Empezaba a escribir una obra y a la media página la tiraba. Y ese otro click que se da ahí es cuando me convocan a mí tres actrices. Me dicen: "Queremos hacer algo para el verano y que nos dirijas". "No, pero yo nunca dirigí". "Bueno, empezá". Medio me empujaron, me metieron un poco de presión porque sino no lo hubiera hecho. "Improvizamos y vamos armando algo". Era como lo que habíamos hecho con Los zapallos... Pero esa historia de improvisamos y armamos algo no estaba funcionando, no era fructífera. Entonces un día escribí una escenita de una página y media, se las di, la empezaron a probar en escena y empezó a funcionar. Y así fue como, con un ida y vuelta con la escena, escribí *Floresta*

y la dirigí. Ahí fue un punto bisagra porque, si bien ya había escrito algunas cosas, un infantil que habíamos hecho con Claudia Mosso y con Víctor Iturralde sobre la historia de Mar del Plata que estaba buenísimo, yo los veía como trabajos menores. Siento que mi punto bisagra de la dirección y la dramaturgia arranca ahí, con el proceso de *Floresta*. Lo pongo en escena y funciona muy bien. Me termina de dar confianza la respuesta del público o me empieza a dar confianza, porque no me tenía nada de confianza, siempre fui muy autocrítico. Y a partir de ahí me embalé, seguí haciendo cosas. Me convocan los Teatrantres para actuar en *Sueño de una noche de verano*, que la escribimos, la dijimos y la actuamos entre los cuatro. Basada en la de Shakespeare, pero tenía una adaptación bastante importante. Y después empiezo a producir a partir de ahí, empecé con una pequeña obra para Teatro x la identidad que se llamó *El trofeo*. Luego *Disparate* y así hasta hoy en día.

**Jessica Grimaldi:** *¿Y tu actividad como músico continuó durante todo este tiempo?*

**Guillermo Yanícola:** Sí, intermitentemente. Ahora, por ejemplo, hace unos años estoy más con la música de nuevo. Pero hubo periodos en donde no. Por ahí lo único que se mantuvo bastante como musical era un espectáculo que se llama (se llama, digo, porque todavía no lo quiero matar) *La banda de los ausentes*, que es como un show de canciones pero que lo hago desde un personaje que ve y escucha a los músicos, pero nadie los ve ni los escucha, él es el único. Es un tipo que toca canciones con la guitarra. Las canciones son mías y las toco y las canto yo. Eso sí se mantuvo más de diez años, porque empecé a fines del 2007.

**Jessica Grimaldi:** *¿Cómo creés que tu actividad musical se vincula con tu forma de hacer teatro, de escribir y de dirigir teatro?*

**Guillermo Yanícola:** Mucho creo que se vincula. Lo que sé de música me aportó mucho para la escritura. Cuando hicimos *Floresta* ganamos unos premios dos años después del estreno, en el 2005. Y me viene a saludar uno de los que era jurado del premio, Marcelo Perticone, un compositor y director de orquesta marplatense que es una eminencia. Fue director de la Banda, me parece, en algún momento. Compositor y maestro de compositores de música contemporánea. Me felicitó porque había ganado premios con

*Floresta* como director y como obra, nada que ver con la música. Me da la mano y me dice: “¿Vos sos músico, no?”. Le digo: “Sí, ¿por qué?”. “No, porque viendo esta obra yo veo cosas, hay *ritornellos*, hay cuestiones rítmicas, que parecen de la mano de un músico”. Hay algunas cuestiones en común en el eje temporal del teatro. Una de las grandes especificidades del teatro es el eje temporal, en donde hay ciertas cuestiones que son muy análogas a la música. Yo siempre pongo el ejemplo, Tchaikovsky compone y tiene que sostener la atención del que escucha durante una obra. Y hay obras musicales que duran cuarenta y cinco minutos, orquestales sobre todo, las obras de música clásica. Entonces, ¿cómo lo hace un músico? Con *fortissimos*, con *pianissimos*, con matices. Con variedad dentro de la unidad total de la obra: unidad y variedad. Y esos elementos son los mismos que se usan en el teatro. La atención en el teatro se logra en una parte, que no es poca, por el ritmo y por cómo combinás los elementos o cómo volvés a exponer un elemento que ya se expuso en el primer acto. Cómo volvés a exponer un elemento que ya se expuso en la exposición del tema, te diría yo, si fuera una sonata. Hay algunas cosas que creo yo que se me habían pegado de mi educación musical, que ahí sí estudié mucho, al momento de la escritura. Como esa cuestión del ritmo, en principio. Pero nunca lo hice voluntariamente ni conscientemente. Luego puede ser que también se hayan pegado otras cuestiones que tienen que ver con la armonía. Yo tenía en cuenta, por ejemplo, cuando hice mi puesta del *Fausto*, que Goethe es un romántico. En el período romántico lo que importa es más la emotividad y las propias impresiones que la justa medida del clasicismo. Por lo menos en el romanticismo musical. El clasicismo lo que observa es mantener las justas proporciones. El romanticismo es el desborde emocional. Por eso Beethoven mete un coro en una sinfonía, al final. ¿Por qué? Porque se le cantó y porque “me lo pedía mi corazón”, aunque la forma sinfónica nunca antes haya usado un coro. “Me chupa un huevo, pongo un coro”, dijo Beethoven. Entonces, en el *Fausto* de Goethe pasaba eso y a la vez yo veía analogías también con el *Fausto* de Marlowe que corresponde al período del teatro isabelino, que, a la vez, el teatro isabelino históricamente está en el llamado renacimiento inglés que llega casi cien años tarde a Inglaterra respecto de Italia y se corresponde al barroco en música. Entonces, yo digo, Marlowe o las obras de Shakespeare... *Sueño de una noche de verano* tiene cuatro planos: el de los nobles, el de los amantes, el de los seres fantásticos del bosque (con Puck, Oberón y Titania) y el de los rústicos artesanos. Son cuatro hilos que se van cruzando. Y mientras Shakespeare escribía eso, Bach escribía las fugas a cuatro voces. Hay algo del Barroco,

esa suerte de democracia de las cuatro voces donde no hay una voz principal, son cuatro. Esa democracia de las cuatro historias de *Sueño de una noche de verano* en donde no hay una historia. Son todas que se van jugando, se van entrelazando y hacen un entramado. Hay algunas cuestiones que a mí me parece que artísticamente coinciden en las épocas. Por ahí por mi formación, si hubiese estudiado plástica por ahí encontraría analogías entre la plástica, el espacio y el teatro. Pero encuentro más fácil con cosas que estudié de música: analogías respecto a la construcción teatral. Asigno yo caprichosamente o pienso o supongo o sospecho que la época ha tenido algo que ver. Cuando se pone en boga que la medida es lo más importante, la justa medida. O cuando se pone en boga que no hagamos cositas simples, sino hagamos un entramado, entonces ahí aparece Shakespeare con no solo una historia principal, sino con cuatro. Mientras estaba montando *Fausto y la sed* se me cruzaban esas cuestiones musicales y relacionaba los períodos. Bueno, siempre un período artístico histórico tiene que ver con que nos cansamos del anterior. Es decir, cuando viene el Barroco en música después aparece el clasicismo que es: hay una sola melodía principal, estamos hartos de las cuatro melodías y de escuchar tanta densidad. Entonces, el clasicismo limpia y pone la justa medida y solo una melodía al frente y lo demás atrás. Luego nos aburrimos de eso y aparece el romanticismo, que de nuevo es: sí una melodía pero desbordémonos un poco, estamos cansados de la justa medida. Entonces me parece que cada periodo, de algún modo, no es que refuta al anterior pero trata de fundarse buscando una novedad. Yo veo que opera en mí ese vínculo entre la música y el teatro. No lo hice voluntariamente, capaz que ahora lo activo voluntariamente, pero no sé. Me parece que el ritmo es importantísimo en el teatro. En la dirección también, en cuánto dura una escena, en cómo se responde.

**Jessica Grimaldi:** *¿Y otros lenguajes artísticos que creas que influyeron en tu obra teatral?*

**Guillermo Yanícola:** Sí, yo creo que el teatro abreva de todos lados. Cuando empecé a dirigir con *Floresta* tenía necesidad, también por mi propio desconocimiento, de tener información sobre artes visuales, me iba a los museos. Ahí sí era algo más voluntario porque sentía como una carencia. Algo que me iba a ayudar, que me iba a aportar datos. Iba a poder tomar cosas, afanar cosas de otros lados. Me empecé a interesar mucho por eso, si bien no manejo nada de conocimientos formales, ni siquiera lo he estudiado por



mi cuenta. Sino la simple apreciación o ir tratando de ampliar el gusto, ir viendo artistas que no conocía. Y siempre pensando en función del teatro. Veo los cuadros de Francis Bacon y siempre se cruza algo de eso. Tenía la ventaja, cuando empecé a dirigir, de tener un amigo que es artista plástico y también había sido clown. Entonces yo le contaba y también lo convocaba para que me hiciera las escenografías y a la vez para que me diera una mirada plástica del asunto. Él fue el que me dijo: “¿Conocés a Francis Bacon?”. “No, ¿quién es?”. Él me tiraba data. Es Amadeo Azar, un artista alucinante. Entonces, sí yo siento esa necesidad y deseo a la vez. No lo siento como una carga: “Uh, tengo que ir al museo”. Me acuerdo cuando viajaba a Buenos Aires a estudiar teatro, los ratos que no tenía clases me iba al Centro Cultural Recoleta, al Bellas Artes, al Malba, sobre todo a los que eran gratis. Iba al Malba los miércoles que era gratis. Y empecé a descubrir cosas. Después venía y le decía a mi amigo Amadeo: “Che, estuve y vi a un tipo que se llama Víctor Grippo”. “Ah, es un capo”. Entonces él me aportaba más sobre eso. Siempre tuve interés en otras artes, en otras áreas, en otras disciplinas que creo que son nutrientes. Si vos tomás una clase de actuación te van a decir: “El actor tiene que observar la vida”. Yo creo que todos los seres humanos tendríamos que observar las cosas de la vida, pero en el teatro un director también. Yo voy por la calle mirando cosas, mirando situaciones. Y un dramaturgo más, o igual. Ese ejercicio del actor que tiene que observar caracteres, observar personas en la calle, que siempre se recomienda la observación, en la dirección teatral y en la dramaturgia también. Y después uno va tomando esos datos. Ves luces, cómo está iluminado un negocio. El otro día estaba en Tandil un rato embolado y me meto en el Todo x 20, no sé cómo se llaman ahora esos negocios, y me pongo a ver linternas, objetos. “Qué hace un tipo acá”, me miran, “éste es chorro”. Todo en función de ver la posible teatralidad que puede tener una luz o cómo está iluminado tal lugar o ver objetos y pensarlos en función de transformaciones. También leer ciertos filósofos o artículos de otros temas. No sólo leer teatro, ampliar, abrirte a otros lugares, a otros mundos. Me parece que el teatro se nutre de todo eso.

**Jessica Grimaldi:** *Y específicamente en el teatro, ¿qué estéticas o qué géneros son los que te parecen más interesantes o con los que vos trabajaste más?*

**Guillermo Yanícola:** creo que tengo como una cosa que lo que más me gusta, me divierte, me entusiasma siempre es la comicidad. O sea, en principio. Vengo de ahí. Ahí

empezó todo y es lo que siempre me interesó. Lo cual no es excluyente. También me interesó y me sigue interesando hacer algo que no tenga comicidad. Me interesa también indagar en ese lugar que me cuesta más porque, no sé, es como un tipo que juega de nueve en el fútbol y dice: “Voy a probar atajando”. No es mi lugar, capaz. No es la cuerda en la que naturalmente vibro. Pero me interesa indagarlo también. He hecho algunas obras que han decepcionado mucho a los espectadores. Hicimos una con Claudia Mosso, que todos dijeron: “No, otra vez, estos de *Disparate* que nos hicieron cagar de risa una hora”. Iba la gente y no era de risa. Entonces, decepcionó un poco. Bueno, lo lamento.

**Jessica Grimaldi:** *Y esa búsqueda del humor, ¿es deliberada?*

**Guillermo Yanícola:** No, es un gusto. Observo esto después de varios años. Sé que en este lugar juego bien. La analogía futbolera, para variar. Y sé que juego bien y me gusta. No es que porque juego bien voy ahí y me gustaría ser arquero. Lo que pasa es que cada tanto me gusta probar otras cosas. No casarme monogámicamente: “Bueno, voy a hacer siempre obras del estilo de *Floresta* y *Disparate*”. Hay algo que a mí siempre me interesó que es la búsqueda. No quedarme con un modelo. Sino sería una mirada muy comercial: “Esto nos fue bien, nos divertimos, ganamos plata, hagamos otra como ésta”. Lo diría un productor eso, un productor dentro mío. Yo priorizo el proceso creativo. No pienso en cuánta plata me va a dar o cómo se va a reír la gente o si le va a gustar o no a la gente cuando escribo, cuando dirijo. Siempre hay una especulación sobre cómo va a ser recibido, creo que es saludable también, pero no al punto de condicionar tu producción. Decir: “Esto no le va a gustar a la gente, lo cambio”. Yo a veces digo: “Que se la banquen si no les gusta”. Que me la banque yo también, tengo menos público. Pero no me importa. La elección de eso tiene que ver con priorizar lo artístico. Ahí no transo. Aunque vengan cuatro. Acá hicimos una función que eran seis actrices y vino una espectadora. Y decidimos hacerla igual. Fue la función que menos público tuve, pero creo que es un récord de menos público. Menos que eso ya no se puede. Bueno, yo banco ese proyecto. Esa búsqueda que hicimos para mí estaba buenísima. Era un trabajo medio *work in progress*, medio improvisado, muy poético y por ahí sí, no le dábamos muchos cables al espectador o como era improvisado dependía de cómo saliera, pero era la propuesta y no la íbamos a *aggiornar* para que guste más. Si la propuesta es así, es así. Y si otra propuesta la hago y a la gente le gusta y la hago durante diez años porque sigo teniendo público y a

mí me divierte seguir haciéndola y veo que el material no se degrada, lo sigo haciendo también, como me pasa con *Disparate*. Con *Disparate* tenemos una consigna con mi compañera de escena que es Claudia. Decimos: la vamos a seguir haciendo mientras tengamos público (que es una condición porque si no tenés público no la podés hacer), nosotros la sigamos pasando bien y veamos que el material no se degradó. Porque vos la podés estar pasando bien, teniendo público pero está todo roto, ya no funciona dramáticamente ni la puesta en escena. Ahí hay que bajarla o hay que modificarla. Pero esas tres cosas sucedían hasta hace un año y medio. Y estrenamos en el 2004. Así como me banco ese éxito, entre comillas, le pongo las fichas a eso, también le pongo las fichas a esta obra que hicimos una temporada y la tuvimos que bajar por falta de público pero igual yo no pienso cambiar el espectáculo para que funcione. Eso sería una mirada de un productor: “Esto tiene que funcionar y que funcione quiere decir que nos dé guita”. No, para mí que funcione no quiere decir eso. Para mí funcionó porque estuvo buenísima la experiencia.