



# Maestras

Ciclo de entrevistas públicas

**Cynthia Edul y Romina Paula**





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

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

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



## Cynthia Edul y Romina Paula

### Formación y métodos

**M.B.:** ¿Qué elementos de su formación permanecen en el espacio de taller que comparten, y cuáles han dejado de lado?

**Cynthia Edul:** ¡Qué buena pregunta! Creo que muchas. Si bien tenemos formaciones distintas, compartimos una experiencia fundamental: la carrera de dramaturgia de la EMAD, coordinada por Mauricio Kartun. Vos [Maruja] fuiste de la camada siguiente a la nuestra... Ya éramos amigas antes de entrar a la EMAD. Afortunadamente, entramos ambas.

Esos años de taller con Kartun fueron muy especiales, por la intensidad y la metodología de trabajo. Nos reuníamos todos los lunes durante cuatro horas, y Kartun era muy metódico. Algo de esa forma

de trabajo se quedó con nosotras, y lo aplicamos en el taller que damos juntas desde hace diez años.

Una de las claves es abordar los textos desde las miradas de todos los participantes. Analizar cómo se interpreta un texto desde diferentes perspectivas nos permite construir una lectura colectiva, explorando el imaginario que propone, el mundo que abre, y también los vacíos que pueda tener. Siempre digo que, si algo resuena de manera diferente en varias personas, es porque hay algo en el texto que aún no está funcionando como debería. Nuestro trabajo es sacar eso a la luz.

La forma de organizar la devolución tiene mucho que ver con la dinámica que aprendimos con Kartun: organizar los puntos de vista y condensarlos en una devolución que ofrezca un mapa a los talleristas para que puedan seguir trabajando. Eso es algo que rescatamos de nuestra formación y que seguimos aplicando hasta el día de hoy.

**Romina Paula:** Hola, buenas tardes. Pensando en qué cosas permanecen, diría que, sin duda, lo grupal. Como decía Cynthia, la EMAD nos enseñó a desarrollar una mirada colectiva, algo a lo que Kartun siempre nos invitaba. Y creo que esa forma de trabajar en taller, dándole voz a los alumnos, se propagó y también la trajimos del teatro independiente, donde se trabaja de manera cooperativa y los actores opinan sobre la dirección. Es una forma menos jerárquica de tramitar la información, aunque al final los roles siempre estén definidos.

Para mí, aunque cada vez tenga más experiencia, una persona de veintidós años que está escribiendo su primer texto puede aportar algo interesante que a ninguno de nosotros se nos hubiera ocurrido. Creo que hay algo valioso en lo colectivo y en construir espacios entre todos, algo que viene tanto del ámbito de la escritura como del de la producción teatral, de poner el cuerpo.

**C.E.:** También pienso en una mirada más emancipada de la lectura, donde no hay jerarquías. El taller está para iluminar zonas de los textos. Y otra influencia importante fue Tamara Kamenszain, mi otra maestra. Con ella hice seis años de clínica de escritura. Tamara tenía una forma particular de pensar la evolución de un texto: no se trataba de decir “me gusta o no me gusta”, sino de analizar qué produce el texto y qué se podría profundizar.





Romina también hizo clínica de narrativa con Juan Martini, que era muy cercano a Tamara. Ambos pertenecían a una generación de escritores conectados entre sí. Para nosotros, la devolución no es cómo nosotros escribiríamos ese texto, sino cómo podemos aportar al camino que está transitando el otro. Es un ejercicio de metamorfosis para entender qué puedo aportar yo a la construcción que el otro está haciendo en su texto.

Kartun y Tamara me enseñaron que la devolución “forma”. Es importante que los talleristas hagan devoluciones en un taller, porque esa mirada que se construye para iluminar algo en el texto del otro, para que el otro pueda ver un camino potencial, también forma la propia escritura. Por eso, cuando alguien me dice “no quiero ir al taller, quiero trabajar lo mío”, yo sé que está en una etapa temprana y que el taller le vendría bien. Mirar el trabajo de los demás también es trabajar el propio. Esa convicción me la llevé de mi formación y la sigo practicando: trabajar para los demás hace crecer el propio trabajo.

**R.P.:** Pienso en Kartun como alguien de quien aprendí la importancia del hacer. Yo no vengo de un lugar académico, así que tanto la escritura como el hacer teatro, para mí, están ligados al oficio: hacer, equivocarse, aprender mirando y haciendo. Creo que algo de eso transmitimos en los talleres. No “bajo” información teórica, aunque con el tiempo uno se va encontrando con materiales... Se trata de estar en acción. Yo también suelo decir, como dice la gente, que tomo talleres “porque así me obligo a escribir”. Es algo concreto, porque si no uno se pierde en la rutina y va relegando la escritura. Entonces, se trata de generar el espacio y el compromiso con la propia actividad: si es escribir, escribir; y si es hacer teatro, hacerlo. Eso es lo único que te va formando. Mi formación siempre fue estar en actividad, y trato de transmitir eso.

**C.E.:** En mi caso, la formación académica no fue fácil al principio... Tuve que “traducir” esa formación al espacio de los talleres, y después de muchos años, lo logré de una manera orgánica. Al principio, mi desafío era lograr que esa formación académica fuera útil para la escritura de los demás, sin que se convirtiera en algo abstracto que les impidiera escribir. Siento que mucha teoría puede obturar, pero bien aplicada es muy buena para la escritura. Me llevó años encontrar la forma de acercar ciertas miradas teóricas para que fueran productivas a la hora de pensar la escritura: procedimientos, caminos que pudieran seguir quienes escriben. Ahora ya lo hago de manera más natural, pero fue un proceso de tomar esa formación y ver cómo funcionaba en un taller, que es un espacio más flexible que la teoría.

Otra cosa importante de mi formación fueron los ámbitos en los que me desarrollé: Kartun, Kamenszain y la Universidad de Buenos Aires, a través de la Facultad de Filosofía y Letras (Romina también estudió Letras, ¡aunque no le guste admitirlo porque no terminó!). Después está la formación que mencionabas al principio, que tiene que ver con las lecturas que te van formando. Yo, por ejemplo, leo mucho sobre escritores hablando de la escritura: dramaturgos, poetas, los diarios de los escritores... Es una lectura constante que también fue parte de mi formación, una formación más autodidacta que se fue integrando a nuestra práctica. Por eso, cuando decías “queremos producir un material que no hay”, para mí es fundamental, porque ese material me formó





mucho a mí. Seguir produciendo ese material, continuar ese tejido de voces y prácticas, me parece muy importante.

**M.B.: Y después de todo este recorrido, ¿creen que tienen un método sistematizado?**

**R.P.:** No, mi método es la disolución. Creo que en algún momento ya no voy a estar ni yo frente al taller, cada vez hablo menos. Tengo la fantasía de dar un taller en silencio.

**C.E.:** El otro día le dije a una escritora discípula que lleva muy bien el taller (como lo damos en mi casa), que siento que voy a abrir la puerta y decir “bueno, vengo en un rato”. ¡Lo llevan tan bien que ya casi no hago falta!

Pero con Romina sí tenemos un método: siempre primero hacen la devolución los participantes (no sé cómo decirles, porque no son estudiantes, son talleristas). Primero devuelven ellos, después Romina organiza esas miradas, y finalmente yo estructuro. En esto que ella dice

que “disuelve”, lo mío es como “la estructura”. Yo paso en limpio todo eso y armo una especie de mapa para que se pueda llevar a la práctica.

También coincidimos en que no se escribe “afuera”, sino “adentro”. No promocionamos una escritura muy planificada, sino que incentivamos a explorar los textos, a que la escritura dicte lo que tiene que decir y no que el escritor planifique mucho. Nosotras no somos de producir textos rápidamente; son procesos largos cuando uno va por adentro. Pero sí hay una productividad asegurada en sostener ese compromiso, que después da muy buenos resultados. Creo que todos los que pasaron por nuestros talleres terminaron con obra, y muy buena. Pero eso fue confiar en que había que darle tiempo al tiempo y no imprimir soluciones rápidas cuando había que dejar que los textos maceraran más.

Cada año nos repetimos que no buscamos una producción rápida. Se lo decimos a la gente que nos entrevista o que quiere venir al taller: exploramos los textos. Para mí, la escritura te da un camino, pero hay que sostener ese tiempo. Y para eso están los talleristas: para sostener, como decía Tamara Kamenszain, “esa papa caliente que es el deseo del otro”. Se trata de sostener durante ese tiempo, hasta que ese deseo empieza a encontrar su camino. A veces no es directo, y ahí nuestro taller tiene ese valor: el sostén. No es un método, es una convicción. Y esa convicción sigue trabajando.

**R.P.:** Sobre esto que decías, Cyn, de cuando dábamos clases juntas, que yo hablaba primero y después vos... Cynthia tiene la habilidad, gracias a su experiencia en distintos ámbitos académicos, de asociar conceptos de teoría literaria con ejemplos concretos. Puede “bajar” la teoría y hacerla accesible, tiene las citas a mano. ¡Es muy útil!

Ahora no estamos dando clases juntas, y algo de esa disolución que mencionaba se genera ahora que doy clases sola. Los alumnos van desarrollando su propia mirada y voz. Por eso digo que en un momento uno podría no estar: el taller se arma solo. Creo que la razón por la que te pagan es porque necesitan escribir y eso los organiza. Una vez que se armó la dinámica, donde a todos les importa el material del otro y la devolución de los demás, el tallerista quizás imprimió su energía al grupo, pero en realidad ya es prescindible. ¡Ese es el mejor panorama! A Cynthia no le gusta nada esta idea... dice que soy hippie, me odia [risas].





**C.E.:** Entiendo lo que decís. Es un camino, y lo veo. Pero siento que hay una expectativa sobre mi mirada. Estoy trabajando con un grupo que ya publicó conmigo, que sacó su primer libro, estrenó su primera obra o su primera película. Es un grupo que trabajó y estuvo con Romina también, por lo menos durante siete u ocho años. Ese grupo ya tiene un nivel de autonomía. Todos dan clases, tienen sus propios talleres, entonces es otra conversación.

Pero cuando viene alguien que te dice “no tengo nada, quiero escribir”, ahí el método que me funciona es el método Kartun, el de la imagen generadora. Trabajar a partir de una imagen y empezar a explorarla. Kartun plantea tres momentos: la imagen generadora es una imagen persistente, que se presenta y se reitera de tal forma que contiene mucho más de lo que parece. Lo que hay que hacer con la imagen es abrirla, cruzarla con otra imagen.

Piglia lo plantea en el cuento: “esta es la historia A y la historia B”, el cruce de dos imágenes, de dos historias. Y ahí hay que empezar a explorar esa imagen. Esa imagen trae una canción, una foto, un recuerdo,

un poema, una cita... Hay que hacer ese acopio de imágenes, el atlas de la propia imagen generadora. Son instancias de pre-texto de escritura, que aflojan el “pánico de la hoja en blanco”, el vacío, el “no sé por dónde ir”. La neurosis no escribe, como dicen todos los escritores.

Entonces, para salir de la neurosis hay que poner las manos en la masa. La imagen generadora, el acopio de imágenes, el atlas... son micro-métodos para explorar un territorio de escritura. Es un método para cuando alguien me dice “quiero escribir, pero no sé qué escribir”. Hay que sembrar mucho y después ver qué cosechas.

Les digo: “trabajemos a partir de esta primera instancia”. Hay que confiar en que siempre se abre algo, y estar atento a cuál es una imagen potente, un territorio. No decirle “acá tenés una historia”, sino “esto es un territorio, andá por este territorio”. Pensar la escritura desde el espacio, desde el territorio y el camino, me permite acompañar con más solvencia los procesos de escritura.

Entonces, si alguien viene con esa inquietud y un deseo de escritura que todavía no tiene una imagen concreta, voy por esos métodos que aprendí de mis maestros, que me sirven para guiar ahí.

**R.P.:** Conmigo, en general, no viene gente de cero. Aclaro desde el principio que no doy consignas, aunque se pueden dar, prefiero no darlas. A veces hay gente que dice “tengo algunas cosas escritas”, pero para tener un primer diagnóstico, necesito que lo que haya sido escrito sea realmente por esa persona, o lo que esa persona cree que es escribir o escribirse. Quizás tres fragmentos cortos en una página... Pero para tener una idea de qué surge de esa persona, o qué cree que es escribir.

Después hay gente que no te pregunta demasiado, se suma al taller y empieza a participar de la dinámica. Y en general aparece la escritura, sobre todo con la mirada sobre el material de los otros. A otra gente es lindo verle los periodos, porque todos hacen un millón de cosas y tienen periodos de sequía, pero siguen viniendo al taller y después los ves florecer. Ves a alguien desdibujado un año y al año siguiente surge... Por eso coincido con Cynthia en que soy de proceso largo y lento, y confío bastante en eso. No me gusta tanto la producción de consignas, que sirven como disparador, pero generan una efervescencia que obliga a traer algo nuevo todo el tiempo.



Lo que más hacemos en los talleres que hacíamos juntas, y creo que en los que hacemos por separado, son cosas a largo plazo: editar, que es lo que más cuesta. Como que dicen “tuve esta idea espectacular, pero ahora tengo que volver”. Algo funciona, algo no funciona... El mayor subidón que tengo en los talleres es un trabajo bien editado. Lo traen, le damos una devolución, y cuando termina la devolución pienso “bueno, suerte”, porque no sé si lo van a poder hacer. Y cuando traen un texto bien editado me agarra un subidón de milagro, como que “Ah, se pudo” como “se hizo la escritura”. Creo que es de lo más emocionante que pasa en los talleres.

**C.E.:** Para mí, escribir es saber leer, y saber leerse. Tamara decía “lo más difícil es saber leerse a uno mismo”, y es lo que más cuesta. Saber leerse es pasarse horas sentada y soportar la lectura. En ese “soportar la lectura” está la escritura. Romina siempre dice “los textos son más inteligentes que nosotros”. ¿Por qué? Porque el texto tiene muchas más claves de las que vos estás leyendo; la relectura te da esas claves, y muchas veces ya está el hilo para continuar en lo que está escrito. Por eso digo ir por adentro y no por afuera de los textos.

Los talleres ejercitan modos de lectura. A mí las consignas me aburren espantosamente, igual que a Romina; nunca dimos consignas. Al principio traíamos fotos, ¿te acordás Romi?, pero nos aburríamos mucho, no duraba nada. Era el tiempo que pudiéramos habilitar el “¿bueno y qué tienen?” para traer.

Ahora tengo un taller que es una especie de taller clínica, no hago eso, pero también estoy en otros ámbitos donde voy a dar talleres más cortos y prefiero trabajar desde estos lugares de organización de los propios imaginarios. Y si doy una consigna, es para activar un archivo que te permita hacer un territorio para escribir, pero no consignas formales de tipo “entra Juancito a un bar y encuentra...”. Esas cosas no, porque me parecen más exteriores; para mí la escritura tiene que venir de un deseo más vital, querés escribir eso y no hay otra cosa, es eso o es eso. Roland Barthes le dice “la inexorabilidad de la escritura”, la necesidad de que es eso y no otra cosa.

Entonces, lo que tiene que habilitar el taller como tiempo es el tiempo en que esos escribientes encuentren esa necesidad, se encuentren o se dejen hablar por esa necesidad. Para eso hay que crear un territorio de escucha, y para mí el taller es un poco eso también.

**R.P.:** Quería agregar que quien asiste esperando consignas constantemente es como si quisiera que vos hicieras el trabajo por él. En cambio, está el que entiende que está solo consigo mismo y con su escritura en algún momento, y que el grupo está para acompañarlo y dar su opinión. Me parece más áspero el universo de la no consigna, pero también más real. A veces está el que te dice “¿y la consigna?”, como si estuviera esperando que vos lo hagas escribir, y eso no sucede, porque incluso para uno, con deseo, es difícil escribir si no viene de muy adentro esa necesidad.



## **Dificultades y estrategias**

**M.B.:** Y cuando se presenta un obstáculo, ¿les presentan caminos? ¿Qué pasa en la escritura de quien participa del taller?

**R.P.:** Creo que es un poco lo que decía recién de los tiempos y de los procesos. Cuando se traban, a veces lo deciden ellos naturalmente. Si no, aunque siempre acompañemos un material, les propongo que escriban



otra cosa; porque a veces está trabado algo. Últimamente también me pasa que tengo un vínculo medio desdibujado y me mandan un mensaje el domingo a las tres de la tarde “che pregunta, ¿el primer párrafo, lo dejo en primera o lo paso a tercera?”. Y yo digo “yo tengo una vida...”. Como que les di la impresión de que no tengo una vida, y lo peor es que les respondo. Se torna muy personal, como si vos fueras a resolverle todo. Y a veces a mí me pasa que digo “no sé, tenés que pensarlo vos, sí puede entrar en primera o puede estar en tercera”, pero creo que tiene que responder a un impulso más interno.

Pero no sé, es cierto que la escritura lleva mucho tiempo y entonces a veces, cuando se les traba, pienso (no se los digo) “capaz en un año y medio se destraba”. Pero concretamente, en el contexto del presente, trato de que escriban otra cosa, como dejarlo asentándose. Porque a veces hay algo que no encontrás y después, con el tiempo, viendo la obra de un colega, leyendo algo, viendo una película o en un viaje en colectivo, se te destraba. A mí me ha pasado que, mágicamente, me bajó una información que estaba yendo a buscar y no encontraba.

**C.E.:** Sí, yo pienso lo mismo, coincido con eso cuando se traban. Lo que más me preocupa es cuando yo no lo estoy viendo, cuando se trabaron pero yo tampoco sé por dónde va, a veces puede pasar eso. A mí me pasa como a Romina, que me pueden escribir, pero también me pasa que yo estoy caminando y digo “no, ya sé, tiene que ir por acá” y le mando yo un WhatsApp y le digo “¿sabés qué? Estuve pensando en tu texto...”.

De pronto estoy cocinando y de repente digo “Ah, le tengo que decir que lea esto”, me baja una información... o que vea tal cosa o leo algo que me hace acordar a ese texto y se los mando. Hay algo que se empieza a entretener mucho entre la vida y lo que uno está trabajando de las personas a las que estás acompañando.

A mí me pasa que creo que descansar los textos siempre es bueno cuando pasan ese tipo de cosas, es decir dejar de forzar una solución. Para mí ahí hay dos caminos: o te metés a fondo y te matás hasta que encontrás cómo destrabarlo -yo soy más de ese estilo, es decir me rompo la cabeza y lo saco- o dejarlo un poco reposar y hacer otra cosa, o sea ponerte a hacer otra cosa, ponerte a escribir otra cosa, ponerte a leer por otro lado; algo que refresque... Ambas cosas son muy difíciles de hacer, de convencer a los demás que las hagan. En general siempre

estoy convencida que los textos tienen una codificación, traen un mensaje; hay algo que en el texto ya está, leyéndolo, para mí, se abren esos caminos. Es lo que más cuesta la paciencia de la lectura. Pero sí, digamos que la respuesta es reposar o profundizar.

Cuando alguien se traba es un problema para todos, para mí también lo es, yo también entro ahí a trabajar. Me meto en el problema sin volverme parte del problema, tratando de ver cómo ayudar para que quién está escribiendo encuentre esa solución. El tiempo lo acomoda, eso es así... sólo que es muy difícil, en esta época, que se soporte el tiempo. Pero la escritura tiene otra temporalidad, es contracultural en muchísimos sentidos pero en ese sobre todo, tiene otro tiempo. Entonces casi se vuelve una práctica de vida, escribir para entender que ahí hay que soportar el tiempo de otra forma. Así que es como un problema compartido para mí el estancamiento.

## **Maestras Escritoras**

**M.B.: ¿Cómo es para ustedes el vínculo entre la docencia de escritura y la escritura?**

**C.E.:** Para mí es un problema porque le dedico mucho más tiempo a las escrituras de otras personas que a las propias. En mi estructura, lo propio tiene un espacio muy chico y me dedico mucho al trabajo de los demás. Tuve un momento, hace unos años, en que dije “cierro el taller y me voy a dedicar a mí”, como esa cosa individualista que uno escucha mucho. Yo nunca lo había hecho y no me sirvió para nada; dejé a todo el mundo en banda, me los encontraba por la calle y les decía “¿cómo va tu texto?”. Los puse a todos en talleres, lo mandé con Romi y con Félix Bruzzone, con este y con el otro; a todas y todos los coloqué. Me los encontraba y les decía: “¿cómo va tu novela?” y me contestaban “no, no seguí”; y ahí me di cuenta que, casi como con los analistas, hay una transferencia y dije “ah metí la pata mal”.

Y entonces al tiempo volví a abrir el espacio y dije, “no, no, voy a volver”; pasaron dos años igual... Quiero decir que yo le dedico mucho tiempo al trabajo de otras personas, entonces eso tuve que pensarlo



mucho. Hay muchos escritores que te dicen, “yo no doy taller o no trabajo clínica porque me saca mucho tiempo para mí”. A mí me pasa al revés; a mí lo que me parece es que el taller me permite estar pensando sobre la escritura todo el tiempo y eso hace crecer mi escritura. Yo no escribo igual que cuando empecé a escribir; yo fui encontrando muchas cosas y creo que mis alumnos están en mis textos en ese sentido. A mí la conversación abierta, la conversación continua me forma; pensar para los demás mejora mi trabajo.

Me acuerdo de una anécdota que me contaba Tamara: ella un día le dijo a su psicoanalista, “no estoy escribiendo nada”. Y la psicoanalista le dijo, “¿y las veinticinco novelas que estás escribiendo?”. Porque vos escribís en la escritura de los demás, escribís con los demás. Entonces lo que fui haciendo fue salir un poco de ciertos discursos más hegemónicos, porque yo no soporto el lugar del artista individualista, no lo aguanto, no me inspira esa figura de artista; no creo que el artista sea eso y no creo que el artista en la sociedad del siglo XXI sea eso. Pero está muy instalada la idea de la figura del artista “yo con mi obra, yo con mi trabajo”... Para mí el trabajo es una conversación abierta, es una conversación colectiva, es una conversación comunitaria. Aceptarme eso y legitimarme eso me llevó tiempo, quiero decir en una época lo sabía pero no me legitimaba. Hoy para mí es una práctica legitimada y militada, yo hoy milito esto; pero para mí fue un proceso legitimarme que escribo con otros y que escribo para otros. Y quiero decir que es una conversación abierta en la que se van trazando escrituras individuales, pero que trabajar para otros no debilita lo propio sino que lo hace crecer. Ahora ya lo tengo mucho más colocado, mucho más ubicado... Y mi último libro, que acaba de salir hace tres días para la FED [Feria de Editores], lo revisé con alumnas que ya no son alumnas, son escritoras conocidas, pero lo revisé con ellas. Entonces para mí ellas fueron las que me aportaron un montón de material y de trabajo a mi propia escritura. Eso para mí es como “ya está”, me siento muy realizada en ese proceso. Entonces quiero decir que definiendo mucho la práctica de tallerista y la práctica de la clínica.

**R.P.:** Sí, yo cada vez estoy más convencida de que para escribir necesito vivir, conocer gente y estar en el mundo, no encerrada. Entonces para mí el taller, aunque va un poquito en paralelo y no es tan uno a uno

y va y viene la información, es un lugar vital y en el tejido de la ciudad y la vida. Me deprime si se suspende el taller -ahora doy dos- porque para mí es como un lugar muy vital, de conocer gente y conocerla de un modo muy profundo y particular, porque por ahí no sé tantas cosas de su vida, pero sé todo de su vida a través de sus textos. Son lugares de un montón de transferencia de cosas importantes; por momentos el taller literario, nuestro taller de escritura es constelaciones, es psicología, es meditaciones; es un montón de cosas no porque hagamos eso... Pero está el texto, siempre se está hablando de un texto. Y para mí son muy importantes mis vínculos con mis alumnas y alumnos en el presente y cómo van quedando; el recuerdo que tenés de esos textos o de esas personas a través del tiempo; y creo que sí, como dice Cynthia, todo eso va a parar a lo que estás trabajando.

Y para mí alimenta la escritura como cualquier cosa vital ese vínculo y ese vínculo con los materiales de los otros. Pensar que hay como una circulación de decir “no, si das taller se te va toda la energía ahí”, como una cosa rara, como si eso te quitara, te drenara la energía de escritor en lugar de alimentarla como cualquier cosa vital y de interacción humana que esté buena.

**C.E.:** Pero además, hay como una suposición de que encerrado solo y aislado sos más productivo. Yo lo intenté, era muy joven igual; me tomé una licencia en el trabajo en un momento, seis meses para escribir... no hacía nada, fue la época más improductiva de mi vida; lo único que quería era volver a trabajar. ¡Por favor!, yo funciono operando en el mundo, o sea, estoy más inspirada. La escritura es un mensaje que tiene que tener un territorio fértil. Hay algo que para mí es muy importante: yo necesito un territorio fértil para que mi escritura también pueda ser leída. Si todo es yermo, no hay nada, no pasa nada, por más brillante que sea mi escritura, no va a haber interlocutores para eso.

Entonces hay que trabajar todo el tiempo para sembrar ese territorio. Y la enseñanza para mí siempre fue también esa formación para construir un territorio mucho más conectado, mucho más vivo, mucho más comprometido.

Ahora ya estoy bastante más grande que cuando empecé y cuando me vienen con esas pavadas de tipo “Ay, no -como decía Romina- te drena la energía”, “Los textos de los demás te sacan inspiración para



tus textos o tiempo para tus textos”, los miro con cara de “¿qué estás diciendo?”. Realmente lo tengo muy legitimado esto. Cuando empezaba me apabullaba porque yo sabía y me angustiaba escuchar esos discursos, pero decía “pero no”; ahora ya sé que no.

Es muy importante para mí trabajar para las escrituras de otros.



## Categorías

**M.B.: ¿Qué piensan de las categorías más clásicas de la escritura? Conflicto, acción, personaje, final, peripecia.**

**C.E.:** Yo creo que todo sirve, pero hay que desmontarlo de esos lugares. Es decir, en algún momento sirve pensar “acá necesito una peripecia”, lo que no sirve es pensar que tenés que escribir desde ahí. Para mí lo que hay que hacer con todas esas cosas es bajarlas de los pedestales, ponerlas a jugar en una cosa más horizontal y hacerlas operar, pero no escribir desde ahí. Creo que ese es el problema para mí en ciertas formaciones, que presuponen que hay modos de escribir que ya están dados. Después del siglo XX que volvió un panfleto en una novela o

que volvió una receta de cocina en un poema, digamos, después que el siglo XX y las vanguardias operaron eso, los géneros están desgarrados. Conocer los géneros es muy bueno, quiero decir, no es que yo no creo en el conocimiento específico de las escrituras clásicas, las conozco muy en profundidad. Lo que hago después es ver cómo eso puede operar más lúdicamente en los textos y no escribir desde ese lugar. Eso por un lado.

Por otro lado, el otro día escuché una cosa sobre el conflicto que me gustó muchísimo. Nosotras tenemos un espacio que se llama “Paraíso club de artes escénicas” y produjimos una obra de Gustavo Tarrío que se llama *Muerte a un puto* (es una belleza) y después hacemos un desmontaje... Hacemos siempre un desmontaje de las obras, que es como un encuentro de la audiencia con el artista para destejer los imaginarios del trabajo. Y ahí Gustavo dijo algo que me encantó: “nos enseñaron a escribir desde el conflicto. Nos enseñaron que el teatro es el conflicto, pero el mundo hoy es un conflicto de odio, de prácticas del odio. Yo no quiero en el escenario, eso; yo quiero que el escenario sea otro espacio”. Sí, el conflicto está, pero el conflicto está afuera. Entonces la idea es que sea algo más contracultural el espacio del teatro, un espacio del afecto, de la comunión, que son las cosas que él practica en su propia obra. Por lo tanto: ¿por qué tendría que operar el conflicto hoy en el teatro de esa forma? ¿Qué es el teatro? ¿Qué estamos haciendo acá? Una vez que una desmonta las categorías de representación, la pregunta por la escena es una pregunta que para mí tiene que ver con esto, con el espacio de la Comunidad. Es como decir ¿cómo es posible generar un encuentro? Y los textos están ahí como canales para eso.

Entonces, lo que haría con todas esas categorías sería hacerles una pregunta que les traiga una inflexión al presente. Porque a mí el pacto de ficción hoy no me es suficiente, la categoría de personaje, la idea de personaje después del giro performático... Me sirve que haya algo vinculado a los personajes. ¿Pero cómo entra? Digamos, ¿qué preguntas le hago desde hoy? Entonces quiero decir que no me planto en una cuestión de: “esto no” sino “¿esto cómo?” o “¿esto por qué?”. Conocer esas especificidades y hacer las preguntas contemporáneas.

**R.P.:** Para mí, las categorías que mencionaste funcionan bárbaro como herramientas. Yo las veo más para observarlas o pedir las cuando el texto ya tomó forma. Como decía Cynthia, no arrancaría desde el “uy,

necesito un conflicto” o “necesito un final”. Tampoco desde el “tengo que saber cómo termina, a dónde voy, si no, no puedo avanzar” o “mi personaje nunca haría eso”. Sino una vez que ya hay algo tejido, ahí quizás aparecen los problemas. Ahí sí sirve pensar en el final, o si es un material sin conflicto, lo analizamos. Me gusta preguntarles a las categorías según lo que necesite cada material: entender si es un material sin conflicto (¡perfecto!), si necesita uno, o si necesita digresión o progresión. Usarlas a favor, no que te limiten o que te hagan creer que la falta de conflicto es un problema, o que un final abierto o un personaje poco claro lo son. Para mí, todas esas herramientas técnicas están ahí, esperando que uno las elija, y no deberían ser una imposición, sino algo que te ayude. Una herramienta a tu servicio cuando estás escribiendo.

**C.E.:** Siempre sirven, igual. Por ejemplo, recién pensaba en lo que decía Romi sobre la digresión y la progresión: siempre sirve decir “Bueno, hazlo progresar ahora. Progresá”. Es una indicación de progreso, o sea, también puede ser “progresá, movelo”. Esas cosas sirven. Lo que no me gusta son los encasillamientos. No sirven de entrada, porque los textos dictan sus propias formas. Lo que hay que hacer es tener esas herramientas a mano para hacerlas operar cuando se necesiten. Para mí, los talleristas tienen que saber en profundidad; uno tiene que tener esa biblioteca. Pero de nuevo: hay que olvidar para volver a aprender cuando estás frente al texto, ¿entendés? No para que eso dicte, sino para poder olvidarlas y volver a encontrarlas.

## Identidad

**M.B.:** ¿Siempre se sintieron maestras? ¿Cómo llegó esto a sus vidas?

**R.P.:** Yo no me siento maestra ni siquiera hoy que estamos acá y la charla se llama “Maestras”. Esta es mi consagración, ¡me etiquetaron!

Hay algo en mi formación que tiene que ver mucho con la intuición y el hacer, con ir construyendo sobre la marcha. Incluso cuando estoy a cargo de un taller y soy la única que cobra (o sea, hay un desnivel), pienso que soy una figura necesaria, pero que podría ser yo o cualquier otra



persona. De hecho, va a ser otra persona después, y ya hubo otra antes. Vos estás ahí para que algo surja.

Creo que lo mejor que podés hacer como maestro es simplemente estar ahí. Por eso hablaba de la disolución, de vehiculizar el deseo del otro, lo que el otro cree que vos le estás dando. Estar abierto, receptivo, conversar sobre lo que se produce en ese ida y vuelta, entender lo que trae cada persona, escuchar...

Creo que cada día más, y sobre todo después de la pandemia, el espacio del taller fue y es esencial. La gente necesitaba ser escuchada, y eso sigue pasando. A veces el taller, el lugar del taller, se trata solo de escuchar.

Para mí, ahora, estar al frente de un grupo de gente como maestra o como lo que sea, tiene mucho que ver con oír.

**C.E.:** Para mí es escuchar y sostener... Lo que más me propongo es sostener: sostener el deseo de los otros, sostenerlos también en los conflictos. Me siento maestra por mis propios discípulos; cuando me siento maestra, la pifio. Cuando digo "soy maestra", ahí la embarro porque no me sale nada, o mis intervenciones son muy pobres. Lo sé, pero no me tengo que afirmar ahí, digamos. Lo sé por la práctica, por los años, por la dedicación, por la cantidad de gente que formé (formé mucha gente en lo académico). Pero cuando me afirmo en ese lugar, chau, me pongo rígida, hago cualquier cosa, digo cosas banales... Entonces no me sirve para nada afirmarme ahí. Tiene que ser un lugar muy vivo, muy dinámico, para poder hacer ese tipo de aportes.

Me gusta que me inviten acá, estoy contentísima. Se lo conté a mi mamá: "Me invitaron a este ciclo Maestras, no sé qué, y me escriben alumnos". Y ella me dice: "Qué bueno que vas a estar ahí". Buenísimo, pero es eso. Después la práctica se tiene que reeditar; cada práctica es una experiencia, y eso me lo digo siempre. Parece solemne, pero es así, porque cuando doy algo por sentado pierdo algo de eso intuitivo que hablaba Romi al principio, que para mí es lo más importante de lo que hacemos.



## Escribir o publicar

**M.B.:** ¿Qué les gustaría que le pase a alguien que participa en sus talleres? ¿Qué le desean? ¿Tienen algún “alumno ideal”?

**C.E.:** Yo lo que les deseo a quienes participan en mis talleres es un compromiso con la escritura que sea un compromiso de vida. Para mí, eso marca mucho el tipo de personas que vienen a mi taller. Cuando ese compromiso es más exterior, no dura, porque no es la forma en que yo entiendo la escritura. En cambio, dura mucho cuando empieza a haber un compromiso muy fuerte. Entonces, lo que más les deseo es que se puedan llevar ese compromiso para siempre. Y mi destinatario ideal son esos escritores, los que hicieron de la escritura su vida... Esos son.

**R.P.:** Yo les deseo que puedan unir disciplina y placer. Cuando logro unir esas dos cosas, me siento genial. Poder ser metódica y a la vez pasarla bien (aunque sabemos que la escritura se trata en gran parte de no pasarla bien), esos momentitos les deseo...

Y no sé quién es el destinatario ideal, pero sería alguien que se problematiza y que no está buscando la primera publicación a toda

costa, porque eso también pasa bastante. Me da pena cuando veo que están más detrás de la publicación que de encontrar su propia voz o de que el libro esté bueno. Para mí, para una primera novela no hay apuro, porque suele ser la que está mejor escrita, en términos de que te lleva mucho tiempo. Está bueno que pase eso con la primera obra. Cuando las veo más preocupadas por dónde van a poder publicarla que porque esté buena, me da pena. O sea que, en realidad, lo contrario sería que el destinatario ideal es alguien que quiere que lo que está escribiendo esté bien, o que lo represente más que “que se publique”.

**C.E.:** Eso que dice Romi es algo que compartimos mucho, y ella se reía porque yo siempre decía: “Hacia adentro del objeto, nunca hacia afuera del objeto”. Si el objeto es la obra, una novela o un libro de cuentos, la preocupación siempre tiene que ser hacia adentro. Volcar más energía a que ese material esté bueno, que crezca, y no a encontrar rápidamente un camino, que se estrene, que se publique... Eso me fastidia, y cuanto más grande me pongo, más me fastidia. Perseguir la imagen y no la nobleza del texto me molesta, y no lo promuevo. Lo que aprendí es a fastidiarme, pero no enojarme hacia afuera. Cuando veo que empiezan a pasar esas cosas, lo dejo porque sé que en algún momento se van a dar cuenta. Si querés publicar a toda costa, vas a trabajar muy rápido por la publicación y en algún momento te vas a chocar con algo: con el editor o con los lectores. Si el texto no está para eso, te lo va a decir el editor, o si el editor está igual de colgado que vos, lo dirán los lectores, ¿entendés? La escritura enseña, el propio proceso enseña. Lo que aprendí es a no interferir y decir “no, no hagas así”. Si después vienen y me dicen “estoy angustiada porque no estoy pudiendo”, ahí sí les digo “bueno, es porque tenés que trabajar más el texto”. Pero si no, dejo que eso se vaya acomodando solo. A veces se acomoda, a veces no.

Hay algo medio psicoanalítico en el lugar en el que estamos nosotras. Mi analista me lo decía: “Hay algo en nuestras prácticas que se comparte”, y tiene que ver con eso, con cuándo hacés esa intervención.

Pero hay algo que no promuevo, que tiene que ver con la relación de la escritura con la imagen, con la cosa de Instagram... La imagen de escritor.





## Los trabajos y los días

**M.B.: ¿Cómo es su relación con el arte y el trabajo?**

C.E.: Pienso mucho en esto. Para mí, los artistas tienen que intervenir en la vida social, y los trabajos son parte de esas intervenciones. Cada vez separo menos esas dos cosas. Además, el trabajo me inspira, me permite tener la necesidad de decir algo a una comunidad. Yo trabajo muchísimo, tengo muchos proyectos, pero es una decisión, no solo una necesidad. Podría vivir con menos, pero esa conexión fluida entre arte y trabajo me permite producir más artísticamente, no menos. Al menos, en lo personal.

**M.B.: Era bastante abierta la pregunta, ¿no? “Arte y trabajo”, les tiré. “Suerte”. En realidad, era el trabajo en el arte.**

**R.P.:** Ah, ahí va. “El trabajo en el arte”. No respondiste bien, Cynthi. Yo tampoco, seguro.

Con los años, y por lo sensible que es lo que hacemos, cada vez confirmé más que no puedo aceptar proyectos que no me representen realmente (sea cual sea mi idea de qué me representa y qué no). Escribir una tira para televisión (y ver las cifras que, comparadas con el teatro independiente, son escandalosas, pero si pensás lo que estás entregando, son una miseria)... No puedo. No es por ser “copada” y decir que no, pero me hace mal. Desaparezco, y ni siquiera podría hacer bien ese trabajo, estaría estafando a quien me paga (que igual es poco dinero para ellos). Me di cuenta de que solo puedo hacer cosas que de alguna manera me representen, conlleven o no dinero. Si es para otros, algo mío tiene que estar ahí, si no, ni siquiera puedo escribir. No por ética, sino porque no podría escribir si no creyera que puedo decir algo en esos espacios. Me limito a hacer cosas que creo que puedo hacer y donde puedo aportar algo o ser honesta, sincera.

**C.E.:** Ahí entendí la pregunta. A mí me pasa algo parecido. Cuando empecé, con [Mauricio] Kartun, tenía veintitrés años y él me propuso trabajar para una productora de televisión que le había pedido una guionista. Nunca me voy a olvidar. Le dije: “No, Mauricio, si ahora que estoy en un momento exploratorio de la escritura me pongo a hacer eso, siento que voy a desviar el camino. Quiero dedicarme a esto”. Y él me dijo: “Bueno, buenísimo”. Ahí empecé a entender qué trabajos me servían para continuar la exploración con la escritura como yo quería, que tiene que ver más con la investigación artística.

Enseñar era perfecto, y procuré que esos espacios de enseñanza fueran cada vez mejores: que me paguen mejor, tener mejores lugares... Siempre trabajé en esa dirección, porque sabía que en la enseñanza había algo que me permitía mantener vigente ese espacio de exploración e investigación artística. Después, entendí que la mayoría de los escritores que admiro siempre enseñaron. Borges enseñó hasta que se murió, prácticamente; [Juan José] Saer enseñó toda su vida; Tamara [Kamenszain] enseñó hasta el día que la estaban internando (estaba haciendo una devolución sobre los trabajos de sus alumnos de la UNA ese día). Para mí, hay algo profundo que une enseñar y escribir, y mi forma de resolverlo iba por ese lado, porque tenía que ver con defender un espacio de creación.

## Influencias e interacciones

### **M.B.: ¿Se copian? ¿A quién copian?**

C.E.: Sí, no sé si se copia, pero se usan muchas referencias, se trabaja con muchas referencias. En las prácticas, por ejemplo, de taller, a [Mauricio] Kartun y Tamara [Kamenszain] los tengo medio introyectados a los dos... A veces se siente que hablan solos a través una especie de “dígalos con mímica”, algo así como de ventriloquía.

Después en lo académico, por ejemplo, se le robó todo a Oscar Terán que fue como un maestro en lo académico. A [Beatriz] Sarlo se le robó un montón. A [Daniel] Link también, a veces dicen “qué bien esto...”; se lo robé a Link... No es que se roba, pero se toma mucho de lo que se aprendió de esos maestros. No sé si se copia en términos de escritura, pero sí se miran muchos procedimientos; se lee mucho y se buscan muchas prácticas de otros escritores. Forma parte del día a día; no es la copia sino el tráfico.

**R.P.:** Pasa algo parecido con el tráfico y el robo. Por ejemplo, pensando en teatro, para las obras que escribo sí, está muy presente el cine y a veces se agarran directamente cosas del cine. Además, como ahí ya se tiene que traducir a otro idioma, aunque sea copia, se desluce claramente del cine al teatro; baja un escalón o da un paso al costado. Eso encanta, tomar cosas así, y además ya es la interpretación de uno.

El año pasado se había visto esta película de [Agnès] Varda “Los espigadores y la espigadora”, que parece increíble. Es un documental muy fascinante y entonces eso después entra en la obra como texto, como monólogo de alguien que habla de algo que viene de ahí. Es como una especie de tráfico, de influencias. Pero en general funciona más como [traducir] un lenguaje hacia otro lenguaje, no tanto como robar de una obra de teatro para una obra de teatro o de un libro para un libro; eso no, funciona más siempre -medio chanfleado- de un lenguaje a otro. Y pasa lo mismo que hace un par de años... Por suerte se recuperé un ritmo de lectura constante, casi siempre con un libro y se lee bastante; y no se hace tampoco la transmisión uno a uno ... Igual pasa eso de estar leyendo constantemente libros publicados y que digan “tenés que leer



tal, tenés que leer tal otro...”; viste que se va armando también como una red de “me llega porque me tiene que llegar” el libro. Casi nunca voy fríamente a buscar un libro, sino que tiene que ver con algo que está pasando y que llega, y tengo la sensación de que por algo también esa red está cerca...

Estoy leyendo ese libro, pero no es que se dice “Ah, voy a robar este procedimiento y me lo traigo”.

Pero siento que el ejercicio constante de estar leyendo literatura publicada contemporánea, clásica o lo que sea, también alimenta algo, pero de un modo más indirecto.

**C.E.:** Y sirve mucho lo heterogéneo ahí. Mezclar Borges Annie Ernaux... Y leer una poeta contemporánea que acaba de sacar su primer libro y una película de antes de ayer. Algo de lo heterogéneo de los materiales sirve cada vez más.

**M.B.:** ¿Cómo se retroalimenta “Paraíso club” con la tarea de docente? (Para quienes no lo saben, Paraíso es un club de artes escénicas fundado por artistas del teatro, la danza y la performance que funciona a través de un sistema de membresías)

**C.E.:** En Paraíso, la premisa principal es pensar la escena contemporánea; hacer y pensar. Entonces, todo el tiempo se está pensando y generando espacio para pensar. No solamente desde la producción de las obras sino de lo que se hace con ellas. Se busca que no quede solo en la exhibición, sino que con la exhibición pase otro tipo de conversación. Cuando pensamos la programación se piensa así; los desmontajes van en esa dirección. Construimos, por ejemplo, un espacio de abordaje que implica que, si se estrena la obra de Tarrío por ejemplo, alguno escribe sobre esa obra en general para que la audiencia pueda pensar esa obra en el contexto del trabajo de ese artista. Entonces algo de lo pedagógico, está todo el tiempo trabajando ahí -no en términos de “te voy a venir a enseñar algo” sino de poner saberes a circular- y eso hace que circulen otros saberes también.

Entonces, como son muchos y cada uno escribe muchas veces, se hace el desmontaje uno y otro va. Yo voy a escuchar el desmontaje que hace Farace o hace Muñoz y algo de eso hace que esa conversación de



pensamiento esté todo el tiempo abierta y que no sea solo una voz; es otro tipo de pedagogía: es una pedagogía coral.

Por ejemplo, el otro día nos dimos cuenta de que nadie sabe más de la experiencia de lo que se vivió en una performance que la audiencia, porque le pasó por el cuerpo; a veces la audiencia sabe más que el propio director. Entonces estamos pensando si le podemos dar una vuelta a los desmontajes donde eso tenga todavía mucho más protagonismo. Cómo escuchar ese saber o cómo generar dispositivos para poder escucharlos o para que se puedan circular.

Es decir, lo pedagógico está muy presente, pero de diferentes formas, quiero decir que ahí también hay una pedagogía pero de la audiencia hacia los artistas. Entonces la idea es empezar a trabajar en formas pedagógicas más horizontales.

Entonces, en lo personal, pasa que todo el tiempo hace repensar la práctica. Siempre es importante que uno tenga que estar repensando las prácticas... Decir: "bueno, yo hago esto," pero también "¿esto funciona hoy? ¿a quién le habla esto?", esa pregunta la hacemos todo el tiempo. Entonces tiene que ver con una pedagogía activa, parece que por ahí va un poco lo que busca Paraíso.

**R.P.:** Para mí funciona también hacia el adentro, porque Cynthia hablaba un poco hacia el afuera, pero también bastante hacia adentro.

Es como un diálogo abierto constante con colegas, como una especie de grupo de contención pero para distintos niveles de cosas, porque también el hacer teatral está compuesto de un montón de cosas. Entonces en el chat de Paraíso por ahí se conversan cosas estéticas y de repente hay un "¿alguien tiene un banquito de estos que pueda prestar los próximos dos meses?". El teatro independiente está hecho de eso también. En la planta permanente de Paraíso hay productores, hay gente de distintas disciplinas; y todos los que hacen teatro independiente son un poco productores, un poco escenógrafos, un poco iluminadores, un poco todo.

Entonces en ese chat se comenta que se estrena algo, hay una función y todos aparecemos; siempre está alguien que va a la puerta... Se hacen también distintos roles que abarcan todo el abanico de jerarquías del teatro independiente y está buenísimo; y uno mismo va siendo un día el boletero, otro día el que hace el desmontaje, otro día el que estrenó la obra... Se comentan cosas de todo tipo; está hecho de eso el chat: desde la curaduría que es como quizás lo más elevado a nivel conversación y estético, hasta "¿alguien tiene un banquito como este para prestarme en los próximos dos meses?". O comentarios de actualidad, porque también lo que pasa a todos, para no sentirse tan solo, aparece "¿Che vieron no ayer lo de...?" lo que sea de actualidad, que también y aparece y el chat se enciende. Eso era una fantasía que tenía de que con colegas pudiera pasar eso. Y eso sin contar a la gente que es todo otro universo de Paraíso que son los espectadores.

Desde nosotros, desde los que hacemos Paraíso, es un lugar necesario.



**C.E.:** Somos muchos y eso está bueno, porque pasa que se aprende un montón; Estoy todo el tiempo aprendiendo mucho; acercándose a miradas o textos o cosas que no estaban en el campo, entonces eso también lo potencia muchísimo.

## Irrupciones inesperadas

**M.B.:** Si aparece la violencia en un texto o en la clase, cualquier tipo de violencia.... ¿Qué hacen con eso?

**C.E.:** Estás con todo, Maruja. Está buena la pregunta... La violencia en un texto sería de contenido...

Siempre lo tengo que contextualizar, ¿es necesaria? La pregunta siempre es la necesidad: ¿es necesario que aparezca esa violencia?, ¿esto es necesario que esté? Siempre la pregunta que se le hace a los textos es esto: ¿esto es necesario?, ¿por qué está?, ¿cómo va a volver?, ¿para qué está eso? Primero tiene que poder pasar ese filtro.

Después, hay cosas que pasan, que tienen que ver con ciertos lugares comunes que están muy incorporados en el inconsciente colectivo y que muchas veces no son visibles para los otros: cuestiones de género, cuestiones de clase social, miradas sobre la clase que decís “esto es superclasista” y no se están dando cuenta que es clasista. Estás hablando desde un lugar de clase que no te estás dando cuenta que la clase está hablando por vos y no estás hablando vos; ahí se marca. Se dice: “mirá... Hay unas miradas que tienen que ver sobre la clase o sobre la raza”. Hay comentarios que son racistas y que no se están dando cuenta que son racistas.

**R.P.:** De clase, por lo general la persona que está escribiendo nunca se da cuenta... lo sorprende.

**C.E.:** Y corresponde, ahí sí hay un rol y lo tengo que señalar porque está mal que eso pase, si lo estoy viendo, y que pase por el taller sin que se haya hecho una intervención. Después puede hacer lo que quiera, no me meto con lo que la gente hace con sus textos, o sea, se da una mirada; después incorporarlo o no incorporarlo; no se va a ser ahí como un juez en ese sentido, pero sí se va a señalar... eso sí lo hago. Ahí sí hay

una cuestión más ética de la propia práctica, que no se puede pasar bien viendo ciertas cosas sin decir “Che, mirá que ahí está operando como un clasismo”, o, desde la perspectiva de género, “eso se desmontó. ¿Quién lo dice eso, porque lo dice? Fijate” Porque esas cosas pueden operar en los textos, pero capaz le ponés otra voz para que lo contradiga... Hay que romperse un poco el coco para que esas cosas funcionen bien y que estén bien hechas.

Entonces siempre trabajar hacia ese lugar, pero se señala; no se queda afuera de señalarlo, no se saca el problema de encima.

**R.P.:** Por suerte no ha pasado muchas veces encontrarse con alguna cosa realmente muy difícil o severa; en contadas ocasiones sí. En esas contadas ocasiones donde era algo que excedía incluso - lo que dice Cynthia - el adentro del texto y ya pasaban hacia el afuera, esas personas se terminaron yendo. Una sola vez se le tuvo que escribir a un chabón un mail de “por favor no vengas más”; fue una sola vez en todos estos años, que es un montón igual... La persona vino a la puerta la vez siguiente, lo abrí y se dije, “te mandé un mail”, “ah, no lo vi. ¿qué mail?” “uno en el que te decía que no vengas más”. Pero esa fue una situación muy específicamente severa. Si no, hay algo que se arma ya en el taller mismo y que parece lo más amoroso y lo mejor, que no recaiga sobre la necesidad de marcarle a la persona, sino que ya grupalmente quede medio recortado. Pero no por hacer bullying, sino por decir “Uy, qué raro esto”. Y entonces en las devoluciones amorosamente se le dice “qué raro el narrador”, “no sé qué la narradora”, “qué raro que la narradora...” Te vas dando cuenta que las devoluciones van construyendo hacia “che, acá hay un ruido”. Y ahí a veces la persona, si tiene cierta sensibilidad y era medio grave lo que pasaba, deja de venir. Y cuando no hay escucha para eso, que igual no sucede mucho, ahí sí hay que intervenir, si la persona genera violencia en su estar no escuchando; pero la verdad es que, por suerte, no pasa muy seguido. Cuando pasa frustra mucho porque me cuesta ir ahí a nombrar el conflicto.

**C.E.:** Hacia afuera, en la dinámica de taller, hubo dos casos que fueron de situaciones un poco más de personas que se enojan o se ponen muy violentas ante las devoluciones... Nunca hay que entrar en esa ¿viste? Es

difícil, pero a la violencia no se le puede responder con violencia, hay que acomodar digamos. Una vez, por ejemplo, se fue una chica a la que yo quería mucho porque otro le devolvió con mucha saña y fue horrible. Se señaló en el momento, Romi estaba, estaban las dos y lo señalamos, pero para ella no fue suficiente. Después se la llamó y se le dijo “Quédate tranquila” pero no fue suficiente; después con el tiempo, volvió a otro taller cuando ya no estaba esa persona. Se acomodó eso, pero no se promueve para nada. Es una zona que genera mucha angustia porque además se está construyendo en procesos, o sea, ¿la violencia a título de qué?

Así que es un espacio de mucha atención ese.

## **Antecedentes y proyecciones**

**M.B.:** ¿De qué tradición de dramaturgos / maestros de dramaturgia se sienten parte? Si es que se sienten parte... Cinthia ya lo respondió en parte, pero...

**C.E.:** Como maestro, reconozco a Kartun, aunque mi escritura no se asemeja a la suya. Él fue mi maestro, sin duda. Luego, descubrí a artistas libaneses que fueron cruciales en mi segunda etapa formativa, y son a quienes más admiro: Rabiem Rueé y Lina Majdalani. Siempre estoy atenta a su trabajo, porque los considero de los mejores artistas contemporáneos. Mi ascendencia árabe es importante, y estoy constantemente observando esas escenas. Por eso menciono a estos libaneses como parte esencial de mi formación. Los conocí más tarde en mi carrera; a Kartun lo tuve de joven. Desde que descubrí sus obras, esas voces, esa escena libanesa, se volvieron fundamentales en mi desarrollo. Además, creo que pertenecemos a una generación posterior a la de los '90. Nos sentimos muy cómodas dialogando con nuestra generación, como Romi, Agustina Muñoz, Ariel Farace... Ese grupo que compartió nuestros inicios en la escritura. Necesito reflexionar un poco más para completar la respuesta...

**R.P.:** En realidad, ya habías respondido, como te señaló Maruja, pero agregaste.



Pensaba en la época de formación, cuando empecé a ver teatro, las obras de Bartís, Spregelburd, Daulte, Tantanian; en los comienzos del Callejón; en “Máquina Hamlet”... Recordaba mi ingenuidad y, a la vez, la potencia que conservan esas obras. También las funciones en el Rojas, en la Cancha, en sus salas; gente joven. Recuerdo la primera obra de Santi Governori en la sala contigua... Ver a alguien de mi edad escribiendo y montando su obra. Spregelburd, Daulte y Tantanian ya producían y escribían sus propias obras, con una reflexión sobre el teatro y una gran intelectualidad. Bartís, en cambio, decía no ser intelectual, pero creaba obras en diálogo con materiales literarios. Eso me impactó mucho: la posibilidad de que la literatura ingresara al teatro. Yo leía, pero no asociaba el teatro con la literatura, ni pensaba que si te gustaba escribir podías escribir teatro; creo que esos caminos siguen bastante escindidos.

Ellos me abrieron la mente a la idea de llevar una novela al teatro, a ese intercambio de materiales. Ver sus obras en ese momento fue revelador; también los cuerpos de los actores y actrices, lo que transmitían expresivamente.

Escribo para actores, los imagino. Mi formación también viene de observar actores y actrices, no solo a quienes escribían para ellos. El cine siempre está presente en mi interpretación; lo que me gusta del cine, como Fassbinder, siempre está presente (esa es mi fantasía), su lenguaje actoral, la comicidad y lo terrible. Esa combinación es a donde siempre quiero llegar. Lo considero un gran maestro, un miserable genial que siempre está ahí, como fuente de inspiración.

Pero de los argentinos, recuerdo esa época formativa como un momento de gran receptividad, de asimilar todo como novedad, de preguntarme “¿qué está pasando aquí en el teatro?”.

**C.E.:** También me ocurrió lo mismo con Pompeyo [Adivert] y con Bartís. Trabajé mucho con Pompeyo, y también con Bartís; luego me alejé de esas poéticas, aunque ahora las he recuperado enormemente, no en las formas, sino en cómo Pompeyo pensaba la escena. He recuperado esas ideas desde otros lugares. Pompeyo me marcó mucho; dirigió mi primera obra, así que existe una relación allí, de la que luego me distancié bastante. Pero ahora, desde una posición desprendida, a veces digo en clase: “Pompeyo decía que hay que hacer así” o “podés probar tal cosa”. Empecé a incorporar esas enseñanzas, como si toda esa escena operara

inconscientemente en mí, y me encuentro diciendo “Ah, esto lo aprendí con Bartís”.

Romi me hizo pensar en cómo toda esa escena se incorporó después. No sé qué pensarán ahora; quizás no estaría de acuerdo con sus ideas actuales, pero sí valoro lo que aprendí en aquel momento.

**M.B.: Bueno, esta pregunta es solo para Romina; luego habrá una solo para vos.**

**Romina, decís que escribís el pensamiento en tu narrativa y que pensás la escritura como una necesidad del cuerpo. ¿Hay algo análogo en tu escritura dramática? Y, ¿cómo aparece esto en tus clases?**

**R.P.:** Voy a dar una respuesta intuitiva, aunque no sé si se relaciona directamente con tu pregunta. Esto que mencionaba sobre la clase, sobre estar disponible, oír, escuchar, poner el cuerpo y la sensibilidad al servicio de los demás, se parece bastante a estar dirigiendo y querer dar vida a unas palabras, y está el actor, con su biografía, su día, sus energías y sus miedos... Siento que en el taller todo eso se revela; la gente está muy expuesta a través de su material, y creo que es un lugar de gran poder energético. Como decía Cynthia, hay un aspecto psicológico; uno tiene algo muy sensible entre manos, algo muy importante para la otra persona. Por lo tanto, creo que hay que generar un espacio para estar a la altura de esa transferencia, de esa transmisión que se produce allí.

Creo que no respondí directamente a tu pregunta, pero fui por ese lado...

**M.B.: Cynthia, ¿podrías contarnos qué aprendizajes o recuerdos de Panorama Sur te siguen resonando? También nos interesa tu trabajo en la maestría de San Andrés. ¿Cómo dialogan esos saberes con la construcción de procedimientos de escritura, consignas y devoluciones?**

**C.E.:** Gracias por la pregunta. Panorama Sur fue un proyecto al que le di la vida, y fue muy importante para mí. Primero, crear una plataforma de dramaturgia latinoamericana, y después, toda la programación internacional que realizábamos, que era muy consciente aunque muy laboriosa. Muchas cosas que surgieron alrededor de Panorama

siguen teniendo eco. Veo colaboraciones entre un autor cubano y una autora uruguaya que se conocieron en Panorama y ahora están trabajando en una obra en el Centro Dramático Nacional de España. Es gratificante ver cómo esa red cultural sigue produciendo en el presente. También, coreógrafos que participaron en los talleres de los artistas internacionales que traíamos, hoy son socios míos; Bárbara Hang, por ejemplo, colaboró en los talleres de Panorama Sur, y así nos hicimos amigas; o Agustina Muñoz... Hay mucha gente que se formó en esos espacios que ofrecíamos. Lamento que las instituciones argentinas no pudieran apoyar la continuidad de ese proyecto. No pude sostenerlo más desde la fundación que teníamos debido a la pandemia, y mantener un proyecto internacional en pandemia, con el cepo cambiario (que impedía ingresar o sacar dinero para pagos, o recibir fondos para becas para los dramaturgos), era muy complicado. Fueron diez años, un número significativo para un proyecto así. Se cerró, pero entiendo que fue más una limitación del contexto que del proyecto en sí; el proyecto podía seguir vigente y lo sigue de otra forma.

La pandemia también me hizo reflexionar sobre la importancia de enfocarla energía en lo local; el territorio de los artistas argentinos estaría en crisis. Lo vi en 2020, cuando comenzamos a pensar en Paraíso; ese giro hacia Paraíso fue una estrategia para sostener la escena local, que está siendo atacada desde muchos frentes, no solo por el neoliberalismo imperante, sino por el neoliberalismo internalizado en nuestras propias psiquis como artistas. Está muy arraigado ese individualismo, esa idea de “bueno, trabajo para mí”, un concepto totalmente neoliberal y no siempre consciente.

Por lo tanto, Paraíso debe trabajar mucho en ese territorio, en lo común. Panorama me brindó un conocimiento artístico muy valioso, y eso está presente en mis clases y en la maestría. En la maestría, imparto una materia con material que me proporcionó Panorama, material que me envían artistas con los que sigo en contacto, obras que me pasan para que pueda enseñar.

La maestría, que es en Gestión de la Cultura, es teórica y práctica; la teoría inspira la práctica, y la práctica fundamenta la teoría. Cada vez más, estamos cruzando prácticas artísticas con prácticas pedagógicas, y ese cruce se está volviendo casi una razón de ser. Es sobre lo que más leo y pienso.



De repente, invito a un escritor o poeta a hablar de gestión cultural, y eso genera una serie de cruces que fortalecen a los gestores. El otro día, Sergio Raimondi, poeta, ex Secretario de Cultura de Bahía Blanca y ex director del Museo del Puerto de Ingeniero White durante doce años, dijo algo muy hermoso en un seminario en la maestría: “Cuanto más informados estén los proyectos, más fuertes son”. Esto se aplica al proyecto de un artista, al proyecto de un gestor cultural, a la práctica de una institución. Cuanto más informado esté un proyecto (con información de todo tipo) y más nutrido de imágenes, más fuerte será su intervención en el campo.

Cada vez más, estas prácticas artísticas y pedagógicas se me acercan. He comprendido que ahí hay un lugar de pensamiento muy importante para mí. Por lo tanto, creo que los tres proyectos comparten varias premisas en ese sentido.

## Género

**M.B.: Bueno, y la última pregunta obligada es, ¿cómo fue para ustedes desarrollar su carrera siendo una femeneidad?**

**C.E.:** Hace poco recordaba que, cuando tenía veinte años, le dije a Romina: “Me siento mal porque todo el mundo dice que ser mujer y escribir no es posible. Los varones dicen que las mujeres escriben mal, pero yo quiero escribir”. Recuerdo la ingenuidad y la ternura con la que dije eso, creo que en 2001. ¡Mira cómo tenemos internalizadas ciertas ideas! Romina me respondió: “Para las mujeres, todo es difícil”. Teníamos veinte años, creo que fue a la salida de la facultad. Partí de ahí y lo único que hice fue desmontar esa idea. No hablábamos tanto en ese entonces; había algo mucho más guardado, hasta que un día todo salió a la luz y fue como “qué suerte que podemos decir todo”. Quiero decir, me pasaron muchas cosas muy violentas por ser mujer y, sobre todo, joven. Cuando estrené mi primera obra, “Miami”, tuve experiencias espantosas que claramente se debían a eso; eran cosas que no le hubieran hecho a un hombre de ninguna manera. Tuve un conflicto muy grande y grave con uno de mis maestros de teatro porque éramos un grupo de mujeres; lo he contado mucho, pero nunca públicamente. Creo que algún día lo haré, porque fue terrible.

También me pasó cuando dirigí el Centro de Experimentación del Teatro Argentino de La Plata. Tenía 35 años y era mujer; fue terrorífico. Fue muy difícil estar en una estructura así siendo mujer. Realmente es muy cuesta arriba porque las estructuras son arcaicas; todavía no cambian.

Hoy tengo un espacio más seguro. Si me preguntás ahora, en el Teatro Argentino de La Plata, no me va a pasar lo que me pasó hace diez años; al menos, no me va a dar un pico de presión de 18... eso no me va a pasar porque pude construir una paz interior alrededor de eso. Pero fue muy complejo, y creo que los feminismos de los últimos años fueron muy sanadores para muchas. Para quienes pudimos hacer de eso una conciencia y construirnos una conciencia, realmente fue un camino.

**R.P.:** Siempre fui muy tímida, aunque ahora ya no; pero era muy tímida, orgullosa y tenaz (sigo siéndolo), y creo que algo de eso me protegió, en el sentido de que sabía que igual iba a seguir adelante. Y, retomando lo que decía Cynthia sobre ser joven y mujer, me invade una sensación...

Concretamente, cuando Entropía publicó mi primera novela en 2005, "Vos me querés a mí", que es puro diálogo y monólogo, recuerdo ir a reuniones de escritores y que me miraran como diciendo "Ah, ahora resulta que escribe y publicó un libro". Yo era muy chica y me daba mucho pudor; sentía esa mirada como de "ella no es escritora". Por supuesto, yo tampoco me sentía escritora por haber escrito un libro, pero sí sentía esa cosa de "¿qué es ser escritor?". Para mí, el escritor era la contratapa de Alan Pauls, regio, en blanco y negro, hermoso, culto, buen escritor, joven... como que siempre fue el escritor joven, y todavía lo sigue siendo, aunque tenga muchos años. Esa era la idea de un escritor joven. Y las mujeres... como que no existía tal cosa. Entonces, había escrito esa... no sé cuándo dejé de pensar que había escrito esa novelita, algo que les pasa a muchas mujeres. "Bueno, escribe una novelita divina, sobre cosas de chicas". Y de alguna manera (por eso digo lo del orgullo) me nefregó esa mirada, me molestaba, pero decía: "Y bueno, amigo, voy a seguir escribiendo; no me leas, no vengas a mi taller, no vengas a mi obra de teatro". Fue una especie de tenacidad y confianza, o necesidad de seguir haciendo; seguir haciendo también en todo este universo barrotesco donde los hombres ocupaban un lugar y las mujeres otro...

Ahí, por suerte, como era joven y no estaba muy sexualizada en esa época, me pude acomodar en otro lugar. Y, como dice Cynthia, todas esas microangustias que una internalizaba, como me pasaba a mí, se fueron disipando una vez que se empezó a hablar más de ello.

Siento que mi trabajo siempre fue feminista, pero sin un marco teórico; no sabía que eso era feminismo, esa forma de pensar o de sentirte acechado por cierto tipo de masculinidad. No tenía todas esas palabras, pero sí creo que algo de eso estaba presente.

Desde cierto punto de vista, me funcionó a favor. Por ejemplo, mi papá no esperaba que yo fuera a la universidad, no esperaba eso de mí, así que era al revés: la falta de presión siempre me liberó. Como no funciono bien bajo presión, ese “hacé lo que quieras” para mí era mejor; era como “Ah, bueno, joya. Puedo ser artista porque no esperás que sea universitaria, excelente”. Eso me jugó a favor... Lo mismo esto que digo de los escritores diciendo “Bueno, qué linda. Escribió un librito”, porque la mirada expectante nunca me funcionó. Lo que dice Cynthia, fue una revolución cuando todas estas microviolencias empezaron a tener nombres y todas dijimos “Ah, nos pasa a todas”.

**C.E.:** Hay cosas que me pasaron que hoy no me podrían pasar. Ya no podrían pasar, y pienso en lo importante que fue que todo ese movimiento sucediera para que muchas de las violencias que yo viví no puedan pasar hoy, o, si pasan, al menos haya un camino para poder hacerlas visibles.



## Homenaje

*Para dar cierre al encuentro, se invitó a Mia Miceli, última ganadora del Premio Germán Rozenmacher de Nueva Dramaturgia y ex alumna de los talleres de Dramaturgia de Romina Paula y Cynthia Edul, a participar y leyó el texto que reproducimos a continuación:*

**Mía Miceli:** Escribí algo...

Quise pensar para esto algún título; me senté y dije “acá hay una escuela. Su escuela. Si no, no estaríamos todas acá reunidas”. Y me pregunté, solo por preguntarme algo... ¿de qué es esa escuela?

Quise sintetizarla en una frase que también me sirviera para arrancar esto que tengo que hacer ahora, algo como “escuela de oficio y sensibilidad” o “escuela de pensar y gesticular con las manos cerca de la cara”, pero no encontré ninguna opción que me convenciera, y creo que el problema es que, además de ser una idea un poco zonza, simplemente no me doy cuenta de qué es “esa escuela a la que fui”.

Las cosas tuyas que llevo conmigo, y que llevamos todas sus alumnas, son como unas llaves que sé que tengo en la mochila, porque sacudo la mochila y las llaves suenan, pero no puedo ubicar en ningún bolsillo.

Porque nombrarlo significaría que estoy lo suficientemente lejos del mundo que ustedes me abrieron para ver el paisaje y, por suerte, todavía estoy adentro y planeo quedarme un rato más.

El caso es que no puedo hacer una lista de reglas o enseñanzas recortadas; no puedo escribir un libro de sus clases (todavía). No puedo ni siquiera decirles “una vez vos me dijiste tal y tal cosa y ahí entendí algo”.

Algo debo entender, supongo, pero cuando trato de evocarlo me bloqueo. Puedo poner en palabras solo dos máximas que me quedaron, y a las que siempre me atengo cuando escribo. Esto es... uno: “que las didascalias estén contenidas en la acción de la obra”, o sea, evitarlas, entiendo yo; y dos: “evitar también incluir sueños, por muy lindos que nos parezcan”. Veo estas máximas escritas y dudo si de verdad ustedes dijeron estas cosas alguna vez, o si las inventé, o si fue así como las dijeron o si las interpreté bien. En fin, me da pudor la posibilidad, que es muy real, de estar diciendo pavadas, pero pienso que ese pudor va a ser apreciado por ustedes, porque las conozco, las tengo vistas. Y las vi muchas veces conmoverse por lo bello que puede ser el movimiento chiquito y entrecortado de alguien que trastabilla.

Ojalá pueda cumplir esas máximas ahora, pero puede que no, porque lo que sigue es solo una lista de cosas que voy pensando mientras gesticulo mucho con las manos, que es algo (por si no había quedado claro) que aprendí de ustedes... a que las manos piensen por mí.

Pienso que es curioso que estas dos máximas vayan por la negativa, porque hablan de evitar. Pienso que eso parece malo, pero después pienso que no lo es. Ustedes son maestras en lo despojado. Se arranca de lo singular, pero ese singular seguro te quede general si lo dejás como aparece. A lo singular hay que descremarlo hasta llegar a la fibra primaria que esconde adentro, y esa fibra es lo universal. De lo singular a lo universal.

Pienso que al espacio físico de su taller conjunto yo solo fui dos años. Pienso que no parece mucho, pero lo fue porque yo era chica. Pasé por varios otros talleres, pero nunca fue lo mismo porque su taller incluía show y comida. Los shows eran de Cynthia; monólogos famosos de apertura al estilo talk show americano. Y la comida eran delicias horneadas por la mamá de Romina; recuerdo en especial algo muy rico y raro que se llamaba torta arena. Pienso que de ustedes aprendí el valor de lo raro, pero eso es un poco general.

Pienso que con ustedes empecé a notar lo raras que somos todas, pero eso quizás lo hubiera aprendido en otros lugares. Entonces pienso

en cambio que la rareza en ustedes está, como la torta arena, en la textura. Son muy de las texturas ustedes dos, ya lo sabemos, ahí hay una experticia.

A mí me encanta cómo se viste Romina, creo que nunca te lo dije, porque nunca te vi prendas especialmente vistosas, ¿no? Este buen vestir no tiene que ver con lo despampanante, sino con una fina habilidad para la combinación sino con una fina habilidad para la combinación; saber combinar sin que se note que estás combinando. Saber hacer escondiendo el gesto del que hace; como en las notas atentas que supongo debés seguir tomando en clase, usando una caja enorme de lápices para componer unas devoluciones hermosas de trazos y colores variados. En tu mezcla de textura se ve despreocupación y también un cuidado atentísimo, como si todo naciera de una intuición en las mismas manos, como si ellas pensarán y repensarán mientras hacen.

Cynthia, por su parte, es una experta total en entramados (ya lo sabemos), viene de familia. Pero no son solo palabras las que tejés (eso es obvio), también tejés redes y vínculos con exactamente la misma picardía que imagino debían tener las casamenteras de otra época. El título de casamentera artística, de hecho, te sienta muy bien. Ahí se juega un saber que es muypreciado, muy raro, arcaico, que es el de darle cauce a nuestras obras. Yo misma me doy cuenta, a veces, en momentos de lucidez o de disociación, que también soy uno de tus hilos, y eso me pone muy contenta. Pienso que he observado en mi corta trayectoria que los grandes maestros suelen ser muy buenos manipuladores, como si eso fuera una condición para ocupar ese rol. Saben qué decirte, cuándo decirlo y qué efecto va a tener en vos eso que te dicen; un cálculo meticuloso que se ejecuta con una convicción máxima. Eso es admirable en cierta forma, pero yo creo (y díganme si me equivoco) que ustedes no juegan a esos juegos, o en todo caso juegan mostrando que es un juego, una gran pavada con esa picardía, con la carcajada en la boca.

Lo que quiero decir es que ustedes siempre fueron muy buenas; suena ñoño pero está bien, somos todas gente ñoña acá. Y quiero decir también que es mucho más fácil ser mala que ser buena. Es mucho más fácil impostar convicción férrea que darle lugar a la duda; es mucho más fácil manipular que hacer manualidades, que es muy distinto.

Pienso que cada tanto nos cruzamos; que tenemos intercambios entre breves y medianos; que el encuentro más o menos fortuito se va



repitiendo, y que en esa repetición algo vuelve a emerger y se acumula. Yo acumulo y atesoro cada uno de esos cruces y la verdad me gusta que sean cruces, que sean acotados y que sean sorprendivos porque nunca puedo prepararme, y entonces siempre me deslumbro de solo verlas, como si viera un famoso. Es así. Las admiro y no voy a hacerme la que no. Pienso que cuando me preguntan mis credenciales, de dónde vengo, cómo empecé ustedes, claro, son lo primero que nombro. Me hago la canchera nombrándolas como si fueran mis amigas personales. Y pienso entonces en ese libro de César Vallejo que Cynthia siempre usa como ejemplo, donde el autor -Vallejo- escribe sobre su mamá nombrándola así, como “mamá”, y cuando termina y corrige, tacha cada “mamá” y lo reemplaza por “madre”. Bueno, no voy a decir que ustedes son como mis madres, no se preocupen.

Pienso entonces que voy a ir detrás de cada Cyn y Romi, Romi y Cyn que haya en esto que escribí, y lo voy a tachar y voy a nombrarlas por sus nombres completos. Porque esto es acá y esto no es sobre mí y el profundo cariño que les tengo. Esto, mal que nos pese, nos excede, y las excede, y eso es lo lindo. Que ustedes, Cynthia y Romina, como maestras son definitivamente grandes, y más grandes aún que ustedes mismas.

Gracias.