

Entrevista a Blas Arrese Igor

Denise Cobello (CONICET-IIGG-UBA / UNA)

Blas Arrese Igor es dramaturgo, director y actor. Docente e investigador de la Licenciatura en Dirección Teatral (UNA) y Doctor en Comunicación (UNLP). Coordina el Área de Teatro de la Secretaría de Cultura de La Plata. Escribió y dirigió obras en el Teatro San Martín, Cervantes, Colón, Regio, Argentino de La Plata y en salas independientes de todo el país. Actuó en espectáculos de Lola Arias, Daniel Veronese y Emilio García Wehbi, y fue parte del "Manifiesto de Niños" del emblemático grupo "Periférico de Objetos". Sus trabajos artísticos se presentaron también en el exterior. EDULP publicó dos libros de su autoría: *El éxito o lo que queda del fracaso* (prólogo de Alejandro Tantanian, ilustraciones de Pablo Ramírez) y *Hablarle al oído a King Kong* (prólogo de Félix Bruzzone). Licenciado en Comunicación, su tesis doctoral sobre dramaturgia de la recepción dio origen a *Jamlet de Villa Elvira*, obra que cruza lo artístico, social y comunicacional. En La Plata coordina un Taller de Entrenamiento Actoral, creaciones escénicas y seminarios de dramaturgia en entornos virtuales.

¿Como surge el proyecto de hacer *Romeo Santos* y *Julieta de Palihue* (2023), segunda obra del grupo Oriyero?

Romeo y *Julieta* tiene algunas singularidades o diferencias, que en realidad son profundizaciones, en relación a *Jamlet de Villa Elvira* (2019). Con esa primera obra surge la necesidad de este grupo de teatro de trabajar con el teatro “en serio” de Shakespeare. Meterse con esos textos, con el verso, con aquel universo del 1600, es un desafío político, pero también artístico. Los pibes y las pibas estaban convencidos de que ellos podían hacer Shakespeare, pero a partir de una poética más barrial. Entonces, bueno, hubo una suerte de debate, discusiones, negociaciones, porque un poco iba en contra del espíritu de nuestro grupo, que buscaba que siempre valga más el barrio que Shakespeare. Yo hice un trabajo de bancar los problemas de la democracia y decir: "bueno, qué sé yo, no estoy solo trabajando, el laburo es de todos y los desafíos son de todos, ¿no?" Tenía que ver con hacer un trabajo micropolítico que, sin perder la posibilidad de seguir discutiendo contra este discurso hegemónico, vertical y totalizador, encuentre en esa tensión la potencia de una poética propia. Yo propuse trabajar con Shakespeare, pero surgió más como una hipótesis para mi tesis doctoral. El *Jamlet de Villa Elvira* nace como un trabajo de campo y después excede lo académico.

¿Cómo fue el contacto con el *Teatro del Galpón*?

Mira, en realidad fue así: cuando cursé la materia “Problemas sociológicos contemporáneos” de la Licenciatura en Comunicación en el año 1995, hace treinta años, no me acuerdo por qué razón el trabajo de campo lo hicimos en Villa Elvira. Hicimos una estrategia comunicacional para instituciones educativas de Villa Elvira, Bueno. Y en aquel momento, cuando hicimos ese trabajo, a mí me quedó resonando ese lugar, porque me llamaba mucho la atención que era un barrio con un carácter popular muy fuerte, con poca infraestructura urbana, pero, por otra parte, lo que yo notaba era un interés por el arte y la cultura muy fuerte. Entonces, me llamó la atención eso, quizás por un prejuicio mío, ¿no? Que yo pensaba que por ser popular o ser periférico eso debería significar que no había un interés por la cultura. Bueno, un poco lo que se discute desde la perspectiva bourdiana acerca de los gustos de necesidad. Parece que los sectores populares solamente están interesados en satisfacer sus necesidades básicas y que, más allá de esas necesidades básicas, no hay otras, como por ejemplo los bienes culturales, ¿no? Yo supongo que ese fue mi prejuicio, pero bueno, fue un prejuicio que me sirvió porque me quedó ahí como resonando Villa Elvira. Y, por otra parte, también me llamó la atención que era un barrio que estaba muy cerca del centro de La Plata, pero, sin embargo, había una distancia simbólica muy fuerte. No se parecía en nada, ni cultural ni socialmente, ni urbanamente tampoco al corazón de la ciudad de La Plata. Y me quedó rebotando.

Y cuando hubo una inundación muy grande, el 2 de abril del 2013 acá en La Plata, que fue trágica, me acuerdo que en mi estudio de teatro juntamos colchones, cosas y la llevamos a un lugar de donaciones y demás. Y ahí nos dijeron que ya había un montón de cosas, que la llevamos a otro lugar. Este otro lugar era El galpón de Villa Elvira. Y cuando caemos ahí con las cosas, me encuentro con Ariel Fares que me mira y me dice, "¿Vos sos Blas? Yo te conozco, te vi actuar y yo también hago teatro". Y me contó un poco lo que pasaba ahí. Y me quedó rebotando. Y bueno, a los tres años, cuando estaba construyendo mi problema de investigación, me acordé de ese lugar. Además, me acuerdo que me había encantado el lugar. Un lugar hermoso, me parecía: un tinglado, lleno de cosas antiguas, de chucherías, de detalles, una cosa muy barroca, como muy híbrida, cruzada, decoleccionada. No sé, me había parecido un flash el lugar.

¿Buscaste establecer un diálogo directo con algo de lo que el grupo traía? Me refiero específicamente a los talleres que tomaban con Ariel Fares y la línea de trabajo que él maneja que, por lo que entiendo tiene que ver con la tradición de Norman Briski.

Sí, sí, sobre todo, lo que encontré rápidamente es que ahí se hacía un teatro más asociado a intervenciones urbanas, escenas más pequeñas y recortadas con temas de relevancia social para ellos. Entonces ahí me pareció muy interesante eso: más allá de Shakespeare o no Shakespeare, aparecía un verdadero interés por pensar el teatro en clave emancipatoria, por hacer que el teatro sirva para otra cosa distinta a lo que suelen proponer nuestros consumos pequeño-burgueses. Y eso sí me entusiasmó, dije: "acá hay un potencial alucinante". Y laburaban un montón. Así fue que el laburo que llevaron adelante fue super profesional. Y yo, entendiendo un poco su realidad y sabiendo que muchas veces es difícil sostener procesos artísticos en realidades que atentan contra poder ir a un ensayo, pensar, tener disponibilidad, de cabeza, de corazón, de tiempo.

Si comparás *Jamlet de Villa Elvira* con *Romeo Santos* y *Julieta de Palihué*, ¿qué continuidades y qué diferencias reconocés en cuanto a procedimientos, técnicas o búsquedas escénicas en general?

Bueno, la primera medida que tomamos en la segunda producción respecto a la primera fue amplificar el grupo. Decidimos que se sume más gente, que deje de ser un grupo “de gueto”, que estén los pibes del barrio pero que también haya actores, actrices profesionales. Después el trabajo de texto. El hecho de trabajar con el problema del texto en verso. De hecho, *Romeo* y *Julieta* de Shakespeare tiene algo que no tiene *Hamlet* que es que hay escenas que son “isabelinas”. Hay, en nuestra propuesta, escenas en situaciones barriales mezcladas con escenas isabelinas del *Romeo* y *Julieta*. Están reescritas, retocadas, como que parecen shakespeareanas, pero no son de Shakespeare. Y la verdad es que los pibes y las pibas se llevaron increíblemente bien con el verso y yo quedé sorprendido. Yo tengo treinta años de trabajo como actor y, la verdad, es que no podría haber hecho lo que ellos hicieron. Fue alucinante como el verso les empezó a venir también.

¿Cómo abordaste la actuación? ¿Trabajaron con alguna técnica en particular?

Sí, hicimos un trabajo, primero, de comprensión de las escenas, de tratar de traducir las escenas shakespeareanas, sin decirlo y sin trabajarlo tan técnicamente, a una idea de estructura dramática clásica. Pensar: quiénes son los personajes, cuáles son las circunstancias dadas, qué está pasando, qué se le juega al personaje. Un trabajo muy básico, digamos o muy reconocible rápidamente. Y después trabajamos también una cuestión técnica articulatoria del decir, del tiempo del decir, de terminar las palabras, de disfrutar el verso, de iluminar algunos términos de los versos, de cruzarlo con la acción. Un montón de cuestiones con las cuales yo quedé muy sorprendido. Hubo mucho trabajo, mucho compromiso. Me sorprendió porque me parece que es un trabajo difícil hasta inclusive para actores y actrices más avezados. Eso fue alucinante.

Y después, algo que mantuvimos fueron los *inserts* audiovisuales documentales con entrevistas, backstage, explicaciones sobre la realización

escenográfica... Eso estuvo en *Jamlet* y también en *Romeo y Julieta*. En esta segunda obra, lo que nos pasó es que, como hicimos una función sola ahí, en Teatro Argentino de La Plata, no hubo posibilidad de seguir trabajando a partir de las funciones. Entonces nada, ahí hubo cosas que mientras corría la obra me di cuenta, por ejemplo, materiales audiovisuales que eran un poco largos, entonces se armaba más cine que teatro y eso era un problema.

Pero también para *Romeo y Julieta* hicimos cosas que estuvieron buenísimas, por ejemplo, trabajamos un minué que después se empezaba a desgranar y se transformaba en un trap. Yo por primera vez en mi vida escribí un trap. Estaba inspirado en un tema de la Joaquui. Por otro lado, la singularidad de nuestro *Romeo y Julieta* es que muere solo Romeo. Julieta no muere. Entonces, también había ahí una reflexión de género muy fuerte. Él se muere, pero ella no va detrás de él, a tirarse atrás de su hombre, digamos. Y eso también surgió de charlas con el elenco, de conversaciones, entrevistas... Eso estuvo buenísimo. Intentar torcer cierto destino trágico. Lo hicimos en *Jamlet de Villa Elvira* y acá también. Y es un poco un espíritu que los impulsa más para adelante a los pibes y las pibas: torcer su aparente destino trágico.

¿Qué lugar ocupa para vos la relación entre clase y género en la construcción de la obra?

Cuando empecé estos proyectos y el trabajo con el grupo, que fue en 2017, todavía no estaba tan fuerte la marea verde, estaba incipiente, pero no estaba tan fuerte. Y ya las pibas con toda la contradicción en el barrio hablaban de eso. Con toda la contradicción porque hay una cultura, por ejemplo, evangelista muy fuerte en el barrio, entonces, muchas estaban de acuerdo con el aborto, pero sentían que seguía siendo un asesinato. Ellas por ahí de acuerdo, pero sus madres no. Pasaba de todo ahí. Y todo lo que supone la cultura patriarcal en los sectores populares. Y también la invisibilización de las identidades trans en el barrio. Un montón de cuestiones entrelazadas que estaban en su imaginario y que además de ser un clima de época era algo que por momentos aparecía de manera como muy naturalizada y, otras veces, aparecía asociado a algo más prejuicioso. De hecho, en *Romeo y Julieta*, arrancamos a laburar con Nacha, que es una chica trans, pero luego tuvo que dejar el proyecto porque consiguió laburo en el estado gracias al Cupo Trans. Cuando ella se fue, a nivel grupal se decidió que sea reemplazada por “La Chula”, que había interpretado a Ofelia en *Jamlet*.... Pero, la identidad trans, quedó en la figura de la nodriza, interpretada por Esteban Manzano, que es un cantante de ópera genial, que hace ópera queer también. Entró también cierta idea evangelista con la figura del pastor que hace del sacerdote Romeo y Julieta... Esos sentidos empezaron a anudarse. Y la verdad que fue una lástima que Nacha no pueda hacer de Julieta. Pero bueno, estuvo ahí con nosotros.

¿Hubo un trabajo con elementos biográficos? ¿Cómo fue?

Sí, por ejemplo, en el caso de Romeo, que es Pedro el actor que hacía de Jamlet en la primera obra, hay todo un tema con su familia y con sus complejidades familiares que también aparece en Romeo. Después aparecen muchas ideas sobre el amor y sus experiencias amorosas fallidas. Al hacerle entrevistas a Pedro, que hacía de Romeo, era muy loco porque era Romeo, era alguien que estaba más enamorado del amor que de sus novias. Ahí apareció algo alucinante. Después el actor que hace de Mercucio, el amigo de Romeo, aparece una de las entrevistas que habla sobre lo que es la juventud, sobre política y juventud. Y sí, hay una reescritura hecha a la medida de ellos.

¿Esos elementos biográficos fueron incorporados solo al material audiovisual o también al texto dicho en escena?

No, no, al texto también. En el texto no son referencias tan claramente autobiográficas, pero sí es información que nace de las entrevistas con ellos y ellas. Aparte, el *Romeo y Julieta* lo estrenamos en el 2023, con lo cual, ya para esa altura, yo los conocía desde hacía seis años, con lo cual, yo los vi pasar de ser adolescentes a ser “gente grande”. A La Chula, por ejemplo, que es quien hace de Julieta y quien hizo de Ofelia, yo la conocí cuando tenía dieciséis años. Y cuando estrenamos Romeo y Julieta tenía veintidós. Lo que sí aparece muchísimo en Romeo y Julieta como elemento autobiográfico es el tema de la disyuntiva de Julieta, esto de terminar la escuela o no, de las posibilidades laborales, de que un novio la saque de esa situación económica, depender de un novio, de un hombre que mejore su situación. Todo eso es de La Chula. La familia de Julieta, en la obra, tiene la peluquería del barrio y es como un lugar de poder. La madre y la hija dicen todo el tiempo que son más que el resto del barrio. De hecho, hay una escena con la mamá de Romeo que dice que las de la peluquería son las “copetudas”, que se creen más pero que en realidad son tan orilleras como ella. Había también un odio de antaño entre la mamá de Julieta y la mamá de Romeo porque se habían disputado un novio. La peluquería es un lugar particular. Esto pasa mucho en los barrios, bueno, en todos lados, que siempre tenés la posibilidad de tener alguien arriba y alguien abajo. Había algo de eso en la obra, de que Julieta y su madre en la peluquería se creían más.

¿El título de la obra, también proveniente del universo biográfico de los intérpretes?

Sí, porque Pedro es fanático de Romeo Santos, fanático de la bachata. Pedro siempre dice que él va a ser un cantante de bachata muy famoso. De hecho, escribe letras de canciones. A los ensayos llegaba siempre con su parlantito con música romántica. Incluso a veces lo teníamos le teníamos que pedir que la apague. Fue un elemento muy ineludible. Y el hecho de tomar el Palihue, que es otra parte de Villa Elvira, que es como una zona muy denostada porque se dice que es el barrio de transas, faloperos y de qué sé yo. Entonces era un poco eso, tomar el Palihue y complejizar esa mirada sobre el barrio.

Quienes integran el grupo Oriyero, aparte de vos, ¿viven todes en Villa Elvira?

No, Pedro es de Villalba, que es un barrio que está adentro de Villa Elvira. Hay una parte de Villa Elvira que le dicen “Villa Elvira *soho*”, porque es de clase media, media baja, digamos. Y después hay otros barrios como Villalba, que es más pobre, hay menos infraestructura, es una zona más de ranchitos. La Chula me parece que es de Villa Rubencito, otro lugar de Villa Elvira. Maju dice que ella no es de Villa Elvira, pero es de Villa Elvira, porque está a pocas cuadras de la 122, que es lo que separa Villa Elvira de La Plata. Pero es de Villa Elvira y me lo terminó diciendo un día. Aparte el personaje de Maju es el personaje de la “amiga del centro” de Julieta. Y está muy ligado a Maju que estudia arquitectura y tiene “otro roce”. Pero es de Villa Elvira. Después Marcelo que en realidad nació en Villa Elvira, pero vive en La Plata; Maxi, que en realidad es de Villa Progreso, que está al lado de Villa Elvira, pero ya es Berisso; Normi, Norma, que es de La Plata; Vero, Verónica, que es de La Plata también y Esteban que nació en Villa Elvira, de hecho, tiene a su hermano en Villa Elvira, pero que después se fue a La Plata, estudió canto lírico y se fue a Europa a hacer unas especializaciones y volvió ahora. Él vive en Alto de San Lorenzo, que es cerca de Villa Elvira. Así que es, más que nada, una constelación.

En relación al trabajo con el territorio, ¿hicieron algo similar a lo que habían hecho con Jamlet... de salir a registrar sonidos e imágenes por la zona, grabar entrevistas, etc?

Sí. Sí, lo que pasa es que fue en pandemia justo. Cuando hicimos el video del “entre” *Jamlet*... y *Romeo Santos*... me acuerdo que hicimos unas cosas en Villa Elvira, hicimos unas imágenes en la plaza de Villa Elvira, en un *skatepark* que hay. Hicimos también algo en un centro de artes que fue el que financió eso, un centro que dependía de la universidad. Y después, unas recorridas por el barrio, pero fue menos lo que hicimos.

Y respecto a la investigación sonora, ¿replicaron algo de lo que habían hecho en el proceso creativo de Jamlet?

No, en Romeo y Julieta hicimos el trap. Ese fue el desafío desde lo sonoro. Juan Pablo Pottoruti hizo una cosa que es hermosa: tomó partes de temas de la Joaquui y con eso hizo el minué que se escucha. Si lo escuchás, es un minué, pero está hecho con notas de *Butakera* de la Joaquui. Ese trap estuvo buenísimo porque, además, el padre de La Chula, que fue quien cantó el trap, es músico y es uno de los integrantes de Los *Wawancó*. La Chula viene de familia de

músicos. Ella decía que cantar en la obra era como reivindicar a su familia. Así que el momento del trap era un momento que arrancaba como un minué y después explotaba el trap. La letra de ese tema la escribí yo y la música la compuso Juan Pablo.

¿Cómo describirías el trabajo de dirección, sobre todo en lo que concierne a la dirección de les actuates siendo que muchas son intérpretes no profesionales?

Fue de mucha paciencia. Primero, mucha paciencia. Ahí descubrí que tengo una paciencia que no sabía que tenía. Yo en general soy muy paciente con los actores y las actrices cuando dirijo, pero esto fue una puesta a prueba. Yo me acuerdo que con el iluminador, Juan Zurueta, después del primer ensayo que tuvimos de *Jamlet de Villa Elvira*, cuando salimos me dijo: "¿qué vas a hacer con esto?" Porque los pibes leían el texto y ni lo proyectaban, lo tiraban para abajo, no se escuchaba. Era y fue una cuestión de fe. Decir, "bueno, vamos, trabajo." Así que los empecé a entrenar también: proyección de la voz, del cuerpo, de la acción, conciencia, insistir, reescribir para que los textos le resulten más cómodos. Y mi desafío era lograr que ellos brillen como actores y actrices. Que no sea esta cosa de "ay, qué bueno que está, porque son pobres" o “ay, está más o menos, pero bueno, son pobres”. ¿Viste esa cosa que es tremenda? Entonces, mi desafío era lograr que ellos brillen y que las actuaciones estuvieran realmente impecables. Por eso bajé las expectativas en relación a hacer una obra larguísima, dije: voy a hacer una obra más corta, más a su medida y que ellos la puedan actuar. Que tenga buena proyección del cuerpo, de la voz, de la acción, de los estados... Y lo logré. Porque realmente era muy alucinante lo que pasaba con la obra en vivo. Era una potencia, una energía... Y esto que tenían ellos que era una relación de juego, de disfrute y de compromiso con la actuación, que ahí hay garantía. Y te digo, yo trabajé con muchos actores y actrices, hasta inclusive con actores y actrices más *mainstream* y la verdad, el resultado a nivel artístico, con los pibes y las pibas, en algunos casos, fue muy superior al de actores y actrices *mainstream*. Y esto no lo digo solamente como..., no es que los idealice a los pibes, sino que realmente... A mí me pasó de tener que estrenar cosas en el teatro oficial y que una de las actrices muy famosas se vaya dos semanas a España a seguir a su novio, a grabar el backstage de su novio músico. Y nos dejó a todos, dos semanas. Y con los pibes y las pibas no pasó nada de todo eso, no faltaron a un ensayo. Y no faltó a un ensayo, para ellos no era cualquier cosa. En el caso de Pedro, laburaba nueve horas en el supermercado chino sin parar, salía de laburar, agarraba la bici, comiendo por el camino, llegaba y ensayaba cuatro o cinco horas. Y esto no lo digo idealizando, ni romantizando eso. Lo digo realmente. Y bueno, esto: mucho entrenamiento, mucha dirección, mucha claridad y también encontrar la obra que era posible para ellos. Como pasa en general. Para mí es así, es encontrar la obra posible también, analizando los tiempos del proceso, la posibilidad... Por supuesto que el hecho de que el Teatro Cervantes haya producido el *Jamlet*... fue muy importante y que el Instituto Cultural haya producido el *Romeo y Julieta* fue fundamental porque los pibes y las pibas estuvieron contratados de febrero a diciembre. O sea, fueron reconocidos como trabajadores de la cultura, con un sueldo casi por un año en el caso de *Romeo y Julieta* y con el *Jamlet*, con el Cervantes también fue de julio a diciembre. Entonces, bueno, es muy importante eso. Al menos para mí fue así. Y encima que el producto sea artísticamente poderoso. Más no se puede pedir.

¿Qué pensás acerca de la recepción de estos trabajos en el territorio? Me imagino que en el caso de *Romeo Santos* y *Julieta de Palihue*, el hecho de haberla presentado en el Teatro Argentino de La Plata y que hayan podido ir a verla familiares, lxs amigxs, debe haber sido algo muy especial.

Sí, me parece que el teatro acerca la posibilidad de pensar que otros mundos son posibles. Y que lo que ellos siempre ven por las redes respecto a lugares que son para otros, de pronto, acá, pasa a ser para ellos. Y la responsabilidad que eso genera también, en ellos y en los demás. Porque, por ejemplo, el día del estreno, estaban como locos.

Pedro, por ejemplo... él, cuando tenía cuatro años, se armó una bolsita y se fue a vivir con la abuela. A la madre la veía muy esporádicamente. Y al estreno del *Romeo y Julieta* fue la madre. Y Pedro decía: "qué lástima que mi abuela no puede venir para que vea que en realidad yo cuando digo que voy a ensayar, voy a trabajar! Ahora mi mamá puede ver que ese nene que en algún momento tuvo que dejar, ahora está en un escenario y lo aplauden" Y lo aplauden por algo que está hecho con mucho trabajo. Entonces eso me parece que es como una de las cosas más importantes, como que les da la posibilidad al menos de pensar que otro futuro es posible para ellos también. Y laburando un montón. Hasta inclusive teniendo que demostrar que pueden, que eso es un trabajo que no tendrían que tener que hacer, pero lo tienen que hacer. Yo me acuerdo cuando los conocí en el 2017 que empecé a trabajar con ellos, a las dos semanas era mi cumpleaños, me acuerdo. Y yo le dije: "bueno, en dos semanas es mi cumpleaños y voy a hacer una fiesta en mi estudio", que era en el centro de La Plata. Y ellos me dijeron: "pero... ¿podemos ir?" “Sí”, le dije yo, “obvio”. “Sí, no, no, ya sé”, me responden, “pero... ¿nos van a dejar entrar? “Y sí”, le dije, “es mi cumpleaños”. “No, sí, ya sé, ya sé. Pero no nos van a hacer ir hasta ahí y después no nos van a dejar entrar, ¿no?”. Les dije: "vengan porque es mi estudio y mi cumpleaños y los estoy invitando". Y ahí empecé a darme cuenta de que hay un montón de cosas que uno las tiene naturalizadas y ellos también las tienen naturalizadas. Por ejemplo, que ellos al centro no acceden. Entonces, para ellos estar en el Teatro Argentino de La Plata, en el centro de la ciudad, y que sus parientes, sus vecinos los vengan a ver y ellos estar arriba de un escenario, mostrando el laburo que hicieron, significa que tengan, por lo menos, la posibilidad de pensar que eso es para ellos también. Después es todo muy difícil, porque tampoco es un lecho de rosas, todo esto. Muchas veces se complica. El nuevo proyecto que estábamos trabajando, ahora está medio trabado porque Pedro está complicado y bueno, después, es todo muy difícil. No es un lecho de rosas y que se llega a un lugar en el cual ellos ya se sienten incluidos. Para nada. Pero bueno, por lo menos ahí hay, como dice Fito, “una suerte de señal”, por lo menos un registro de que otra cosa puede llegar a pasar.

Y ¿cómo pensás el futuro de estos proyectos, de este grupo?

Yo bueno, tengo muy claro que no le “salvo la vida” a nadie. Nadie le “salva la vida” a nadie, menos yo, un teatrero del fin del mundo, acá desde lo más austral de continente, lo más sur del sur. Encima, desde el teatro independiente con sectores populares. Chau, olvídalo. Pero bueno, qué sé yo. Algo es algo. Esa sensación tengo, de que algo es algo. De que realmente peor es nada.

¿Y les integrantes del grupo fueron alguna vez a formarse además en tu estudio? ¿Les interesa empezar un recorrido más profesional dentro del teatro?

Sí, de hecho, Pedro estuvo entrenando hasta el año pasado en mi estudio. Después se le complicó por temas de laburo y temas personales. Y, además, tenemos pendiente un proyecto, sobre *Sueño de una noche de verano*. Y lo vamos a hacer. No sé cuándo, ni cómo, ni con qué plata, pero lo vamos a hacer. Si ya hicimos todo esto... Yo igual, a nivel personal, la circunstancia que tengo ahora es que, justo cuando terminamos el *Romeo y Julieta*, hacía dos días que habían llegado a casa nuestras dos hijas que adoptamos, de cuatro y cinco años. Fueron al estreno, de hecho. Entonces, bueno, me pasó también que, a partir de ese momento, el tiempo, la energía, la disponibilidad para el trabajo fue menor. Pero bueno, ya la cosa se fue acomodando, pasó un año y medio y ahí seguimos pensando cosas. Así que, lo vamos a hacer. Pero bueno, necesitamos producción, porque realmente sin plata esto no se puede hacer. Y eso es una decisión del grupo también, una cuestión ideológica, que tenemos que sostener. Pero sí, el proyecto sigue, sigue.