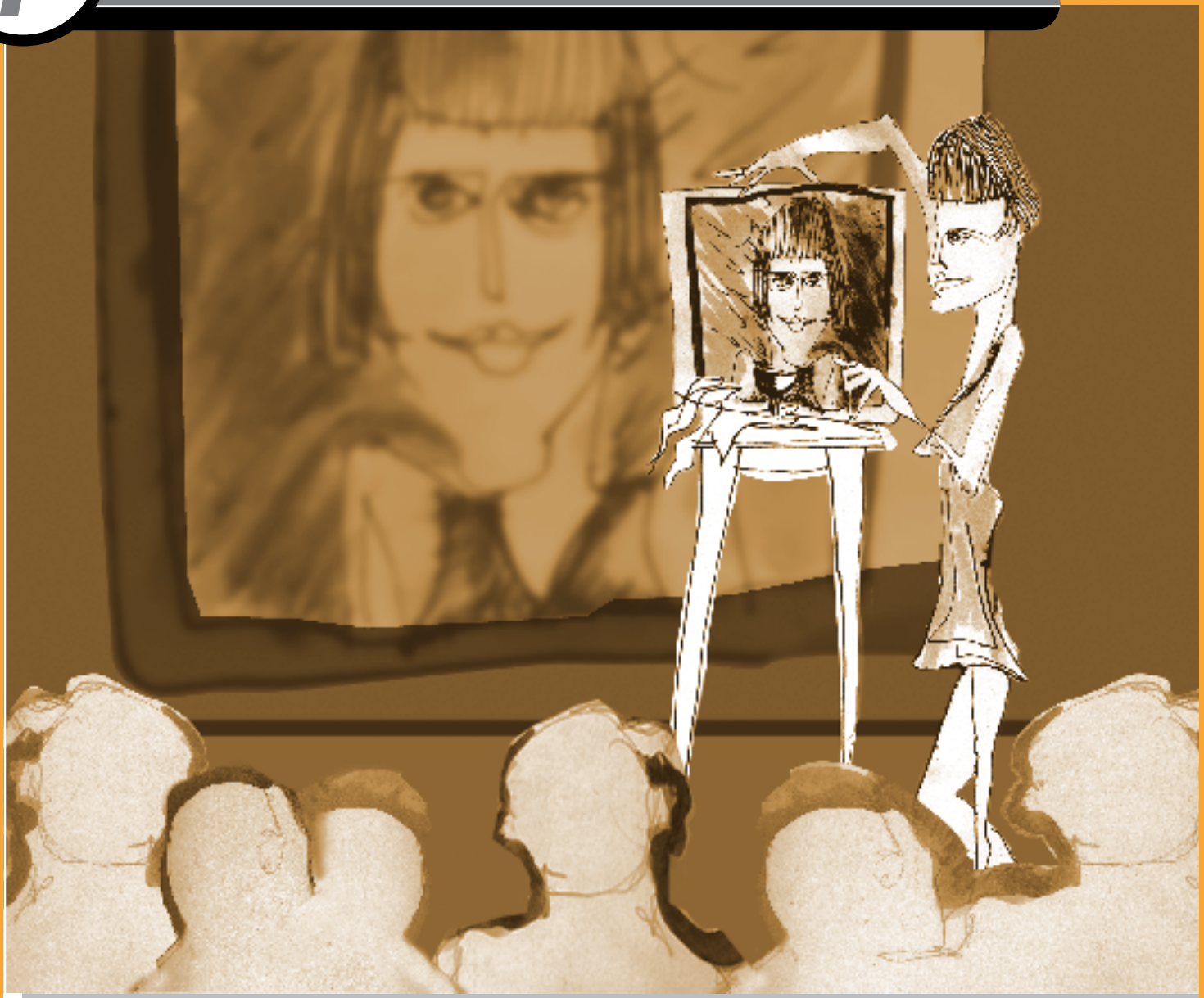
/CUADERNOS DE PICADERO
Cuaderno Nº 14 - Instituto Nacional del Teatro - Diciembre 2007



Teatro & Cine

ÍNDICE

1	p/ 4	Teatro y cine de los primeros tiempos: escenas de cambio, cambio de escenas. *por Eduardo A. Russo*
2	p/ 10	Notas y fragmentos. *por Hugo Santiago*
3	p/ 19	El escenario de lo real (el nuevo cine argentino y el teatro). *por Gonzalo Aguilar*
4	p/22	Una aproximación cinematográfica al teatro de Ricardo Bartís. *por Patricia Espinosa*
5	p/26	La escena, la imagen, la música: El mundo creativo de Sergio Renán. *por Alberto Catena*
6	p/34	Merecer las imágenes. *por David Jacobs*
7	p/42	Accidentes. (Conversación con Edgardo Cozarinsky). *por Santiago Palavecino*
8	p/48	"El teatro y el cine son trabajos entre personas" *por Juan Villegas*
9	p/56	Gustavo Postiglione: "La cuestión del actor es el motor de mis películas". *por Paulo Ricci*
10	p/64	Las fronteras que separan el cine del teatro. *por Juan Carlos Fontana*
11	p/69	"Hoy hay películas que le dicen al espectador: '¡Detenete! ¡mirá! ¡contemplá!'". *por Edith Scher*
12	p/74	La carta robada. *por Federico Irazábal y Hugo Salas*

AUTORIDADES NACIONALES

Presidente de la Nación
Dr. Néstor C. Kirchner

Vicepresidente de la Nación
D. Daniel Scioli

Secretario de Cultura
Dr. José Nun

Subsecretario de Cultura
Dr. Pablo Wisznia

INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO

Consejo de Dirección

Director Ejecutivo: Raúl Brambilla

Secretaría General: Yanina Porchetto

Representante de la Secretaría de Cultura: Claudia Caraccia

Representantes Regionales:
Oscar Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto (Centro-Litoral), Marcelo Rodríguez Calier (Noreste), Teresita de Jesús Guardia (Noroeste), Gustavo Uano (Nuevo Cuyo), Daniel Cazzappa (Patagonia)

Representantes del Quehacer Teatral Nacional:
Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Ariana Gómez, Marcelo Jaureguiberry, Nerina Dip, Carmen Saba Stafforini

AÑO 4 - Nº 14 / DICIEMBRE 2007
CUADERNOS DE PICADERO

Editor Responsable
Raúl Brambilla

Director Periodístico
Carlos Pacheco

Secretaría de Redacción
David Jacobs

Producción Editorial
Raquel Weksler

Corrección
Elena del Yerro

Diseño y Diagramación
Jorge Barnes

Ilustración de tapa:
Oscar "Grillo" Ortiz

Fotografía:
Magdalena Viggiani, Museo del Cine, Complejo Teatral de Buenos Aires.

Distribución
Teresa Calero

Redacción
Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

Correo electrónico
prensa@inteatro.gov.ar
infoteatro@inteatro.gov.ar

Impresión
CILINCOP S.A.
Pichincha 372. Tel. (54) 11 4951-8762
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Cruces, tensiones, límites, puntos de contactos, entre el teatro y el cine, fueron los ejes centrales de esta nueva propuesta de Cuadernos de Picadero. A partir de entrevistas realizadas con diversos creadores que trabajan en ambos territorios, tanto desde la escritura o la dirección como desde la adaptación, y notas críticas producidas por investigadores y destacados profesionales del periodismo, el objetivo fue aportar un conjunto de reflexiones acerca de los materiales y los procedimientos propios de cada lenguaje.

Teatro y cine de los primeros tiempos: *escenas de cambio, cambio de escenas.*

Eduardo A. Russo

Luego de mucho tiempo de ser considerado en términos de forma artística o lenguaje fundado en una creciente especificidad, que iría a la par de un incremento en su complejidad inmanente, el cine ha demostrado, a la luz de las teorías contemporáneas, su condición constitutiva como arte "impuro", su capacidad de elaborar sus propias producciones a partir de elementos heterogéneos y hasta en franco conflicto. Entre ellos, ciertas dimensiones de lo teatral han sido apropiadas y reformuladas para pasar a formar parte de algunos de los elementos más revolucionarios de esta experiencia audiovisual de la modernidad. Originados en los primeros años de despliegue del medio naciente, en los que su condición ecléctica y en ebullición auspiciaba procesos de redefinición continua, muchos de estos rasgos instalados al filo de lo que luego sería visto como una relación fronteriza entre dos territorios más bien firmes aunque de ningún modo simétricos, los del cine el y teatro, hablan de una zona difusa, de contaminación recíproca, que es preciso revisar en el presente bajo la situación actual de mutación de las prácticas de pantalla y de la escena, de los modos cambiantes de lo performativo y de la misma condición de espectadores y actores.

UNA CIERTA TENDENCIA DE LA ACTITUD CINÉFILA

Desde el ángulo de los cineastas, no existe duda alguna de que la aceptación y el recurso permanente a las zonas de convivencia —e incluso de indefinición, de confusión y hasta fusión— entre cine y teatro han caracterizado a toda una tradición de realizadores, quienes jugando con las cercanías y sutiles diferencias entre escena teatral y espacio-tiempo cinematográfico, entre interpretación actoral en vivo y el registro de cuerpos y rostros operantes en una pantalla, extrajeron el poder de sus filmografías desde una realimentación mutua entre ambos territorios. Por solo citar algunos nombres clave, Sergei Eisenstein, Jean Renoir, Orson Welles, Ingmar Bergman, John Cassavetes, Jacques Rivette, Manoel de Oliveira o Abel Ferrara pertenecen a este linaje. Por otra parte están también aquellos que han parecido establecer un bastión desde el cine contra cualquier continuidad posible con el territorio de la escena, lo que va del paradigma de rivalidad jocosa –acaso más proseguida con afán de provocación que por firme convicción – planteado por Alfred Hitchcock al estricto programa anticinematográfico que ha regido todo el cine de un Robert Bresson. Por otra parte, en cuanto a la crítica, muy especialmente aquella proveniente de distintas trayectorias cuyo origen puede remontarse al surgimiento mismo del término "cinefilia" en el marco de los debates a favor o en contra de la legitimación cultural del cine, al filo de la segunda década del siglo pasado en el seno de diversos cenáculos y vanguardias en Francia, no es difícil observar la insistencia de algunas curiosas formas de hostilidad. Cierta actitud antiteatral, tal vez como formación reactiva a una forma conservadora de juzgar al cine como arte, justificándolo por sus virtuales excelencias en términos

plásticos, literarios o teatrales, caracterizó el acercamiento de no pocos grandes críticos. En nuestras latitudes, desde la ajenidad manifestada por Jorge Luis Borges, cuando al ser interrogado por un eventual interés por el teatro —dado que el cine le había sido tan íntimo durante varias décadas— declarase que para ver una obra teatral no habría cruzado siquiera a la vereda de enfrente, hasta el más desarrollado argumento autobiográfico esbozado por Serge Daney en la prolongada entrevista televisiva que le hiciera en sus últimos tiempos Règis Debray, trasmitida por TV bajo el título de **Itineraire d'un cinèfils**. La fuerte oposición establecida entre cine y teatro por Daney posee un pie en la experiencia personal, y otro en cierta construcción, a partir de esa experiencia, de un conflicto entre cine y teatro que podría traducirse como la lucha entre cierta presencia excesiva y una ausencia protectora, entre una escena social y cierto refugio en la oscuridad, a salvo de lo intersubjetivo. Un oasis a resguardo de la mirada de los otros, al que un ser toda mirada (y escucha) acudía, protegiéndose de la intemperie de la vida social, en busca de una salvación de las redes tendidas por sus semejantes.

De acuerdo a la caracterización de Daney, quien en los últimos tramos de su vida aún recordaba con horror su asistencia cuando niño a la *Comédie Française*, los gritos de los actores en obras que no le hacían la menor gracia y —detalle especialmente significativo por la relevancia que le adjudicaba a su efecto pavoroso— el estruendo de las tablas al pisar los intérpretes el piso del escenario. Demasiado real, demasiado presente; para colmo el peso de los cuerpos en escena se redoblaba en esas presencias que compartían desde la platea un ritual con los comediantes. Frente a ello, la ensoñación y la ilusión de invisibilidad de la sala cinematográfica se ofrecía como un escudo protector, mientras que la pantalla abría la experiencia de un mundo que en cada ocasión ofertaba la posibilidad de una inmersión renovada, el acceso a otro lugar en el que aguardaba la aventura, el temor, el deseo o incluso la redención de ese estar entre otros que en el teatro no podía sino intensificarse hasta lo intolerable. Serge Daney resumía a Régis Debray: "Para mí, el teatro era la sociedad; algo de lo que solo cabía esperar cosas horribles. Pero el cine era el mundo". La constitución de la cinefilia a menudo ha necesitado cohesionar sus posiciones en torno de rivales cuya exclusión garantiza un acuerdo preliminar entre los miembros de la tribu. A veces ha sido dentro del mismo territorio de los films, repudiando géneros o formatos como el cortometraje o el documental, calificados como "no cinematográficos". En otras ocasiones, lo expulsado de toda consideración positiva ha sido el cine de animación. Pero desde fuera del cine, acaso el teatro, a lo largo de una prolongada historia, ha ganado ese lugar de enemigo preferido en un grado mayor que el asignado a la literatura o las artes visuales. Para muchos, a partir de una versión simplificada incluso hasta el trazo grotesco —como lo refería Daney— el teatro fue largamente la bestia negra del cine.

OTRA VERSIÓN RIVALIZANTE: LA CONQUISTA DE LA ESPECIFICIDAD

La versión estándar de la historia del cine, aún frecuente en muchos lugares de enseñanza del así llamado lenguaje cinematográfico, ha diseñado largamente un relato que sin dudas podría calificarse como épico. La épica en cuestión no es otra que la de la conquista de una autonomía. Aunque desde el campo de la teoría y la historiografía contemporáneas ya ha sido suficientemente desmontada, esta presunta liberación del cine como un arte en crecimiento, que debe independizarse respecto de raíces ancladas en prácticas de la escena decimonónica, ha mantenido una afianzada permanencia en el imaginario de generaciones enteras de espectadores. Aquí ya no se trata de las razones propias de aquellos cultivados en la cinefilia, sino de presuntas teleologías en el terreno de la historia del cine. También esta versión ha sido largamente activa en no pocos practicantes de la realización cinematográfica. Al parecer, no está ausente de la línea esbozada cierta creencia en la linealidad del decurso de las artes, y un avance presunto hacia la autonomía creciente en las distintas variedades posibles. Más allá de las variantes, el relato es más o menos así: nacido como espectáculo rápidamente masivo y de alcance global, los primeros años del cine fueron de puja con la tradición teatral y su concepción como mero registro de escenificaciones de lo real visible, hasta arribar –luego de una era signada por

sucesivos balbuceos e intentos de reabsorción por las artes del espectáculo o los aparatos de inscripción de lo visual, con el objeto de la búsqueda de conocimiento tecnocientífico— al logro de una autonomía y hasta de una orgullosa especificidad, obtenidas por la consolidación de un lenguaje propio. Es preciso señalarlo: aunque haya sido convincente por unas cuantas generaciones, considerada desde el presente, hasta la presunta unidad de dicho lenguaje debe ser puesta en crisis. Por lo contrario; un dato esencial es que la misma noción de *puesta en escena* que está en el núcleo mismo del arte cinematográfico, bien puede ser entendida como un rasgo crucial de esta dimensión de hibridez fundadora. Término traspolado, de procedencia teatral, guarda en la misma dimensión de metamorfosis que implica su desplazamiento al campo del cine no poco del tejido de oscilaciones y duplicidades con que está configurado el arte cinematográfico, a caballo entre distintas formas del espectáculo y los dispositivos de captura y preservación de la apariencia del mundo visible, entre la fantasía y la fantasmagoría por una parte, y la evidencia visual por la otra, entre los juegos de la ficción y las convenciones y la prueba de aquello que es dado a ver y oír.

Una extensión, si bien matizada, de esta versión lineal del desarrollo del cine en sus primeros tiempos puede leerse en la monumental *Estética y psicología del cine*, de Jean Mitry. En la sección 14, del tomo II, titulada "A la búsqueda de una dramaturgia", el autor parte de la clásica oposición entre Lumière y Méliès, para delinear una oposición fuerte entre la inscripción de la realidad en los primeros y la incursión en una ilusión escénica de creciente eficacia en el segundo. En ese panorama, Mitry instalaba al teatro como interviniente desde una perspectiva restringida: la de la escena del teatro burgués parisino del fin de siglo, imaginando incluso una situación altamente rivalizante:

Al imitar a la escena, al pretenderse espectáculo, no ofrece otra cosa que una caricatura suya, representa sandeces y, sin embargo, se afirma como un competidor temible. Una gran parte del 'gallinero» deserta del Ambigú para ir al cinematógrafo. Sin saber cuáles, se le adivinan perfeccionamientos futuros. El teatro, al parecer, está amenazado. Ahora bien, el teatro es un espectáculo eminentemente burgués. Se va al teatro como se va a misa: Tanto para hacerse ver como para asistir a un oficio; el espectáculo está tanto en la sala como en la escena. La oscuridad de la proyección no puede hacer otra cosa que abolir este desfile, esta festividad. Es una agresión. Intelectualmente, el teatro da espectáculos selectos: morales, espirituales, literarios: es un arte. El cine no es más que una payasada. ¿Qué ocurrirá si prospera? El arte dramático y la literatura pueden perderlo todo.

Más allá de enunciarla como una razón sostenida por muchos, es preciso aclarar que Mitry no abona esta simplificación. Agrega:

De hecho, no era al arte y a la literatura a quienes el cine amenazaba, sino a una determinada concepción del arte, una experiencia, un "ritual". Es decir, a la misma burguesía a la que venía a minar en las propias bases de sus manifestaciones estéticas.

Y poco más adelante concluye:

No sólo amenazaba una forma de arte sino una manera de ser, de vivir y de pensar de la que el teatro era la manifestación soberana; lo que equivale a decir, una cultura, una civilización quizá. Su admisión resultaba intolerable y las reacciones defensivas fueron por ello tanto más vivas.

Indudablemente, el foco de las prevenciones estaba concentrado en el teatro de texto al modo burgués, con su poder que era propio de consagrado. Pero otros ángulos dejaron una huella fundamental en el medio naciente. Por cierto, advertirlos requería ejercer una maniobra decidida, un cambio de escena en la idea de lo teatral que allí se hallaba en juego.

EL TEATRO EN EL CINE: ASPECTOS DE UN LINAJE REPRIMIDO

Seguramente pueden ser más, pero citemos solo dos, aunque cruciales por las resonancias que los hacen especialmente significativos en su correlato posible con ciertos aspectos de la actualidad del cine.

a. El factor melodrama: En un incisivo ensayo evocativamente titulado en relación a un célebre artículo de Sergei Eisenstein, *Dickens, Griffith and Film Theory Today*, Rick

Altman, quien durante los últimos años viene removiendo unos cuantos lugares comunes largamente extendidos en algunas tradiciones dominantes de los estudios sobre cine, se pregunta cuánto de aquel presunto clasicismo del cine originado en matrices literarias hay en lo que comúnmente se entiende como narración clásica hollywoodense. Por medio de esa pregunta se orienta a cuestionar esa relación directa entre novela decimonónica y cine norteamericano que, ya operante en el pensamiento de Eisenstein, insiste --pese a las rotundas diferencias que pueden advertirse en otros aspectos-- tanto en los teóricos materialistas de Francia y Gran Bretaña como en los estudios modélicos reunidos por Bordwell, Staiger y Thompson en su influyente volumen *El cine clásico de Hollywood,* aunque estos últimos elijan destacar como principal influencia a la narrativa realista francesa, y no la corriente popular de la novela anglosajona en el siglo XIX. Frente a ello, lo que Altman busca es, recorriendo el formidable terreno de la escena popular del siglo diecinueve, reconectar a las estrategias espectaculares y narrativas del cine clásico con lo que podría considerarse sin exagerar como un *linaje reprimido*, el del melodrama escénico del siglo anterior y su apuesta a una acción física sin pausas, a la captura de un espectador por medio del movimiento continuo, no solo de los personajes, sino de todo un mundo imaginario a través del tiempo y el espacio, en busca de la construcción de un relato a partir de los eventos dispuestos a través de la acción. Esta tradición del melodrama espectacular del siglo XIX se prolongaría en los inicios del siglo siguiente, crepuscularmente, acompañando de una manera extrañamente sincrónica el ascenso del cine como espectáculo narrativo de masas. Un curioso ejemplo casi terminal de esta línea de ascendientes lo brinda el melodrama espectacular tardío **The Whip**, de Cecil Raleigh y Henry Hamilton, puesto en escena en el Drury Lane londinense, cuyo clímax —tras varias peripecias ferroviarias a toda velocidad y espectacularmente presentes en escena incluía un catastrófico choque de trenes.

The Whip sería llevado al cine por Maurice Tourneur hacia 1917, y su espectacularidad fue llevada a una nueva dimensión por medio del rodaje con verdaderos trenes en colisión. Para mayor impacto, el tremendo choque era en el film presenciado por el estupefacto protagonista de la historia mediante un eficaz *raccord* de mirada, que multiplicaba su violencia por la identificación del espectador con el protagonista. El paso que va de 1907 a 1917 transcurre desde la catástrofe montada en escena, se había pasado a ingresar al espectador en el espacio propio de la escena de la catástrofe. De algún modo, las atracciones puestas en escena en estos espectáculos movilizadores de una estética de asombro y conmoción resuenan ante ciertas tendencias espectaculares de los actuales *blockbusters*, con su inclinación a sacudir al espectador con eventos de alto grado de impacto sensorial, fundados en su potencial mostrativo.

De todas maneras, no es solo por la vía de lo espectacular a gran escala que el melodrama daría elementos a la eficacia el naciente estilo que luego sería llamado clásico. La raigambre misma del cine de Griffith presenta una ambigüedad que el mismo cineasta se encargó de reducir cuando enfatizaba la procedencia de sus recursos narrativos y descriptivos en la narrativa de un Dickens. Cabe resaltar al respecto el hecho de que luego del primer año de su producción de cortometrajes (1908-09), donde se dedicó a afinar lo más posible la construcción de sus films mediante el montaje, ensayando todas las combinaciones de tiempo y espacio que iban sumándose de uno a otro cortometraje, el resto de su período como realizador de cortometrajes hasta 1914 lo dedicó a perfeccionar mecanismos de su puesta en escena: dirección de actores, movimientos de cámara, iluminación y trabajo con el espacio dentro del plano. En otras palabras, explorando lo que era posible en el control de los eventos ante la cámara y su trasmutación en acontecimientos cinematográficos.

b. El pequeño teatro de los hermanos Lumière

Una versión banal del doble origen del cine sindica a los Lumière como precursores del documental, y a Georges Méliès como pionero de un espectáculo orientado a la fascinación y el asombro por la fantasía en pantalla. Ya hace cuatro décadas, Jean-Luc Godard invertía esta proposición en **La chinoise**, cuando hacía dictar una suerte de clase a su personaje Guillaume (Jean-Pierre Leaud) sobre la condición de los Lumière como promotores de una particular forma de ficción, la de la burguesía de la *belle époque* y su imagen del mundo, y a Méliès como un verdadero documentalista,

dando testimonio de las imágenes verdaderas que movilizaban toda una época (aparte de su voluntad de dar cuenta, dramatizándolos, de acontecimientos de actualidad, como el caso Dreyfuss o la coronación de Eduardo VII en Inglaterra). Pero era preciso dar otra vuelta de tuerca a lo realizado por los Lumière, como lo hizo André S. Labarthe cuando en el centenario de la invención destacó que el de aquellos pioneros era realmente trabajo de cineastas. No porque desarrollasen algo que pudiera considerarse un lenguaje cinematográfico, sino simplemente por el modo en que procedían a la organización de eventos y acciones en el interior de ese único plano que eran sus films. La célebre **Sortie de l'usine** ya era cine en sentido estricto por su combinación de previsión y azar, por la ecuación entre la ordenada (reglamentada) salida de los obreros hacia el almuerzo y lo imprevisto, el perro que sale con ellos y salta hacia un obrero, la bicicleta que elige un camino no del todo previsto, el saludo y las acciones espontáneas de esos actores improvisados más allá de la aceleración de la marcha para desalojar la puerta de la fábrica en el breve minuto asignado por el rodar de la cámara. Antes del guión, antes del montaje, eso no era otra cosa que el primer ejercicio de una *puesta en escena cinematográfica.* Y lo era tanto por las indicaciones que brindaba Louis Lumière a sus empleados-actores para que no se repitieran los problemas de las primeras tomas, donde no terminaban de salir todos y la película ya había pasado, sino también a partir de una forma muy particular de puesta, que ha sido teorizada en el campo de las ciencias sociales por la antropóloga Claudine de France, bajo el nombre de "autopuesta en escena". Una dimensión escénica no comandada por un director, sino regulada por un actor de acuerdo a lo que supone se espera de él, o lo que cree que es la manera conveniente o adecuada de actuar cuando es observado por el ojo de un semejante, o por el objetivo maquínico de una cámara. Un pequeño teatro de lo cotidiano, ajeno a la separación entre escenario y platea, haciendo de observador y observado copartícipes de un ritual que no hace necesario llegar a **L´arroseur arrosé** para advertir el ingreso de la ficción, sino que la encuentra presente en cada uno de los gestos pautados, en las convenciones que hacen del mundo de los Lumière un pequeño teatro de la fe burguesa en el porvenir de un siglo que el cine, según ellos, solo se limitaría tímidamente a anunciar de modo fugaz en esos últimos años de la centuria que lo vio nacer. Teatro tan disimulado como fundamental, que reencontramos hoy en muchas de las manifestaciones del documental de autor, o de creación, con sus escenas montadas en la reticencia al control por parte del cineasta, pero desplegadas bajo responsabilidad y deseo de sus actores sociales.

De las escenas de lo cotidiano en su versión inicial, hoy hemos pasado a la multiplicación de propuestas cuyos matices de ficción y realidad se fusionan en un *continuum* reacio a cualquier clasificación, incluso la tan difundida partición entre ficción y documental. ¿Qué carácter de realidad o ficción atribuir a mucho de lo filmado por Abbas Kiarostami o Robert Kramer, o más cerca en el tiempo, a Naomi Kawase o Pedro Costa, por citar algunos casos emblemáticos? Cumplido un siglo desde aquellas aventuras iniciales, puede observarse en el cine contemporáneo, como afirma Raymond Bellour, la presencia de cierta *tendencia Lumière*, la busca de un reencuentro con esa instancia del registro de lo presente que no es, como quiere una simplificación bastante frecuente, el encuentro con una realidad bruta, sino más bien el punto de encuentro entre lo planificado y lo imprevisto, entre la realidad y un cierto arreglo de lo disponible.

PUESTA EN ESCENA, PASAJES DEL ESPECTADOR

Hay entre los cortometrajes de David W. Griffith una temprana y sugestiva rareza filmada hacia 1908 bajo el título de **Those Awful Hats** (***Esos espantosos sombreros***). Mezcla de slapstick y film didáctico sobre el comportamiento en las salas que entonces ya habían adoptado la forma del *Nickelodeon*, instaba a las damas a que en el acto de sentarse a presenciar películas se quitaran los ostentosos sombreros a la moda que impedían ver la pantalla a los espectadores del asiento de detrás. El corto es excepcionalmente metafórico: en una sala perfectamente iluminada se ve la película que está proyectándose en pantalla y la platea cuya población entra y sale cuando quiere, muy a la usanza del espectáculo continuado ya estabilizado para ese entonces, y facilitado por la duración media de los films que en ese año rondaba un *reel* de diez minutos a lo sumo. Entre la asistencia se

destacan algunas señoras cuyo ingreso es recibido con ofuscación por el público, ya que vienen ostentando unos ominosos sombreros que incluyen arreglos florales y hasta algún que otro animal disecado. Al negarse a remover sus sombreros, una irrupción sorprendente cambia el registro de lo que hasta allí era un gag de costumbres. Una pala mecánica de carácter gigantesco, como las utilizadas para las demoliciones, se encarga de quitar los sombreros a las damas, pero no solo hace eso sino que, poderío mecánico mediante, procede a retirarlas hacia la un espacio inimaginable, más allá del borde superior del cuadro, entre el algarabío de los espectadores de la sala. El film era proyectado con una placa final que, entre la moraleja o la advertencia, recomendaba a la platea femenina: "Señoras, por favor quítense los sombreros". Bella metáfora de un cine que comenzaba a exigir la conversión de la platea del espectáculo escénico en una plataforma para la desaparición tras el marco de la pantalla. Un pasaje a otra escena distinta de aquella donde se compartían los circuitos de lo social, ponía la dimensión del espectador como espectáculo en estado de suspensión. Hoy no pocos indicios hacen que el panorama parezca orientarse en sentido contrario.

Ante la inminencia de las novedosas formas de interactividad que la industria de lo audiovisual no cesa de anunciar en el presente, la mutación del espectador que parece perfilarse se orienta hacia un desplazamiento de este sujeto al lugar de un actor, en un entorno de espectáculo totalizador. Rejeau Dumouchel hasta ha bautizado al nuevo sujeto, como más bien un *espectactor*, mitad espectador, mitad actor, en el que estaría en juego la opción entre la creación libre o la respuesta puntual, casi refleja, en un horizonte de acciones altamente pautadas, hasta el límite de lo programable. Frente a este panorama, aquella *pervasividad* del espacio de la escena que operaba en el ámbito del cine de los comienzos podría retornar, aunque con el riesgo de quedar limitada a perfiles altamente preasignados. Acaso el desafío presente, de uno y otro lado de la pantalla, sea el de encontrar en los juegos abiertos el margen necesario para recrear un espacio para la revitalización de las subjetividades, y no solo la oportunidad de respuesta planificada, o el acatamiento a algún dispositivo de control que hasta se presente deseable bajo las maquinarias de la seducción, como juego al que todo el mundo querría jugar. No obstante las acechanzas, todo indica que indagando en el espesor de estas prácticas, resistiendo a la acción teledirigida y renovando el sentido de la todavía hoy misteriosa dimensión de la puesta en escena, esta zona de encuentro entre cine y teatro, hoy como hace un siglo, depara sorpresas cuyas formas apenas podemos conjeturar.

Pervasividad: palabra usada en ámbitos técnicos. Anglicismo por "pervasiveness", la capacidad de alguna sustancia de abarcar, impregnar o penetrar todo un cuerpo o ambiente.

Notas y fragmentos[1]

*Luego de filmar, en 1985, **Las veredas de Saturno**, Hugo Santiago, quién realizó estudios de música, filosofía, y se formó en cine como asistente de Robert Bresson, se propuso llevar adelante lo que él mismo denominó "objetos audiovisuales". Es decir, la realización de una serie de películas inspiradas en diversos textos teatrales: **Electra** (a partir de la versión de Antoine Vitez sobre la tragedia de Sófocles), **La gesta gibelina** (basada en la puesta de Yannis Kokkos sobre **La Orestíada** de Xenaxis), **La voz humana** (sobre la tragedia de Francis Poulenc y Jean Cocteau) y **La vida de Galileo** (puesta en escena del texto de Brecht por Antoine Vitez). Sobre esta experiencia y, particularmente, sobre el proceso de creación de **Electra**, Santiago reflexiona con agudeza para intentar develarnos los misterios de la representación y el momento indecible de la creación.*

por Hugo Santiago

Porque el teatro cuece a fuego lento las sales del mundo. Este exceso de sufrimiento, de conceptos, de risas, de crueldad, de ironía, de alarma, de austeridad, de aflicción, de esplendores, en un lugar único, a una hora precisa, pertenece al orden del acontecimiento. Encuentro privilegiado entre fieles y oficiantes –el ritual antiguo renovado sin cesar–, él *es* las sales del mundo, el azufre de las raíces; y, por naturaleza, es más que un objeto y es no reproducible.

El hecho teatral es entonces no reproducible por naturaleza. ¿Qué puede hacer entonces un pobre cineasta, hombre más de escritura que de espectáculo,[2] al acercarse a esta materia viva que no sabría ser reproducida? ¿Fotografiar correctamente a los actores, los bailarines, los cantantes? ¿Iluminar graciosamente los soberbios decorados, o buscar otros, naturales? ¿Tratar de fijar un recuerdo (y, al reducirlo, probablemente matarlo)? Si dejamos de lado la otra gran posibilidad (utilizar el teatro como pretexto para un film narrativo), la voluntad de narrar el hecho teatral se ve regida por un solo principio general: el de producir, con otros medios, un cierto tipo de emoción. Desde hace diez años, cuando me acerqué al teatro (que amo locamente desde siempre) para hacer *films de teatro*, tengo un discurso que se repite completándose: considerar el ritual teatral como un acontecimiento no reproducible, pero al mismo tiempo como una "cosa de la naturaleza", un "suceso" que me es dado ver y escuchar nuevamente, el número de veces que sea necesario y en breves secciones (aquellas que ordena el desglose), y donde yo no puedo intervenir sino respetando una serie de consignas que me fijo de antemano.

En cuanto queremos crear, a partir de la ceremonia, una materia distinta y autónoma, toda la problemática está planteada: el espacio, primero. Ya no tendremos la representación encarnada, pero deberemos sugerir otra, hecha de signos, de sombras y de luces en un rectángulo; no ten-

Escena de "Electra"

dremos más que un espacio a formar, específico: el *in* y el *off* de este rectángulo de la pantalla. Y los actores se encontrarán aislados por la cámara y entonces privados de la simultaneidad propia del escenario: evitar pues que tengan que pasar horas esperando.

No tendremos más que porciones de tiempo puestas en orden, en lugares sonoros a crear completamente. El fascinante silencio del teatro deberá ser inventado, determinado por otros sonidos, y el estéreo digital debe obligarnos a poner en imágenes también *para* el espacio sonoro.

De la misma forma, no tendremos más que estilos de actuación hablada y cantada que no deberemos desnaturalizar sino modificar sutilmente para que ellos se hagan amigos de la cámara y de los micrófonos. En definitiva: tendremos, como en un film de narración, una serie de signos heteróclitos (particulares, es cierto) a poner en relación para que interactúen unos con otros, se "intermodifiquen", para que tejan la materia de la que hablábamos Pero los obtendremos solo si, frente al "suceso", el cine se ha puesto en movimiento.

Dado que este acontecimiento único del ritual –encuentro de un lugar escénico y de un público a una hora determinada– es exclusivo del teatro, me propongo producir *objetos audiovisuales autónomos* que podamos llevarnos a casa, para mirarlos y escucharlos desde todos los ángulos y cuando queramos, para sufrir y regocijarnos y desgarrarnos con ellos, como lo hacen en escena los actores, los músicos, los bailarines, los cantantes.

¿Pero por qué ponerse a crear estos *objetos autónomos*? Porque, así como vamos a buscar la materia prima en la llamada vida cotidiana, o literaria, podemos ir a buscar una, y no la peor, al teatro. Habría aquí una paradoja: lo que los medios audiovisuales pueden producir a partir de un acontecimiento teatral es precisamente aquello

1- El texto es un montaje realizado por Béatrice Picon-Valin para su libro Le Film de théâtre a partir de una carta dirigida en julio de 1989 a Guillaume Gronier, responsable del sector de teatro en La Sept, con motivo de una exhibición en Avignon, y de notas escritas para el preestreno de Électra (el 9 de febrero de 1987 en la pantalla grande del Teatro Nacional Chaillot) que integraban el pressbook del film. El resultado fue revisado y completado por Santiago. He conservado algunas de las notas al pie agregadas por Picon-Valin y he suprimido otras, de carácter informativo, que sólo tenían sentido en el contexto de ese libro. [Nota del compilador]

2- Cf. lo que dice Robert Bresson: "El cinematógrafo es una escritura con imágenes en movimiento y sonidos", en Notes sur le cinématographe, París, Gallimard, 1988, p. 12.

que el ritual único, renovado la noche siguiente, no puede, por definición, reproducir.

Desde 1986, cuando impulsado por Antoine Vitez yo "acerqué mis herramientas" a la escena, paralelamente a mi trabajo de narrador cinematográfico, he hecho *films de teatro* completamente diferentes entre sí. Primero, un film de teatro/teatro (**Electra**, según Sófocles/Vitez). Luego un film de Sicilia/música (**La gesta gibelina, autour de l'Oresteia**, de Xenakis, versión Kokkos). Un film de música (**Enumeraciones** con Aperghis). Un film de ópera (**La voix humaine**, de Poulenc y Cocteau, según Françon y Kokkos, por Gwyneth Jones). De teatro nuevamente con **Galileo Galilei** de Brecht, última puesta en escena de Vitez. Más tarde, **La fábula de los continentes**, con Aperghis, un film/film, pero que se apropia de una categoría de elementos de dramaturgia musical tradicionalmente destinada solo a la escena lírica.

A toda esta gente de teatro, amigos míos (Sófocles incluido), yo les he sido fiel. No copiando exactamente su materia, sino utilizando mis propios medios para producir de otro modo algo que les pertenecía. Espero también que estos films se me parezcan.

En lo que concierne a las "industrias culturales", siempre respeté a los profesionales del disco, quienes por buenas y malas razones han sabido buscar incesantemente la más alta calidad posible, un cierto anhelo de perfección. Siempre he respetado sus públicos, que por buenas y malas razones quieren tener en su casa aparatos y soportes de una performance cada vez más extraordinaria. Pienso que para nuestros *objetos audiovisuales* debemos tener una ambición de calidad parecida, el mismo anhelo de perfección.

Para filmar **Electra**,[3] puesta en escena por Vitez, había que restituir, entonces, por otros medios, esa emoción rara que conservábamos al abandonar la soberbia ceremonia admirablemente organizada por él. Para lograrlo –al menos para intentarlo– tomé una decisión y me impuse consignas, consignas que tal vez determinaron la decisión. Decisión y consignas que me atrevería a presentar de este modo:

• Considerar el espectáculo de Chaillot como una "cosa de la naturaleza". Yo iba a acercarme, con cámara y micrófonos (16 milímetros para este primer film de teatro, vías, grúas, muchos proyectores, sonido estéreo), para poner el cine en movimiento, sólo autorizándome a intervenir mínimamente, a fin de lograr una singular puesta en imágenes de eventos que, yo lo sabía, iban a desarrollarse de una cierta manera y no de otra, según un orden preexistente.

• Decidir un tipo de desglose –en este caso una serie de cincuenta planos secuencia[4] extremadamente articulados– que sea el resultado de un estudio profundo del espectáculo (con la ayuda de una grabación en video en un solo plano, tomado frontalmente y de lejos) y del texto. El desglose debía responder a estas dos lecturas.

• Encontrar para la imagen, a partir de la propuesta general de luces teatrales, otros cimientos en el interior del cuadro y una densidad que a mí me gusta: nada a reproducir, únicamente imágenes a construir, con Lubtchansky, el director de fotografía. (Algunos elementos de base para esbozar la complejidad del problema. Menos sensible que el ojo, la película necesita mucha más luz para obtener la calidad buscada. Para componer el tipo de imagen que a mí me gusta, el punto de partida nunca es el negro –como en el caso del teatro– sino un nivel de intensidad luminosa,

como un "colchón de luz" sobre el cual vamos a actuar, a *pintar* con múltiples *capas* de luz, de temperaturas y de intensidades diferentes. Es con la exposición exacta de la película –el diafragma utilizado– como obtendremos la densidad buscada. El ojo desnudo –a menos que esté entrenado– no percibe los matices ni los claroscuros que serán evidentes para el objetivo. Por otra parte, la luz de teatro ilumina todo produciendo sus efectos gracias a artificios –filtros, recortes–, mientras que en el cine las verdaderas intensidades de fuentes luminosas ocupan efectivamente espacio. Pero la problemática es vasta...).

• Despejar los grandes *temas* de la puesta en escena luego de largas conversaciones con Vitez y del estudio de su espectáculo. *Escarbar* en la sucesión de los desplazamientos para poner al día sus líneas de fuerza en un sistema de diagonales y de triángulos que se encontraban ya en potencia, tratamiento geométrico que existe también en el texto de Sófocles. Tratar de tener en cuenta los sistemas geométricos.

• Tratar el espacio "desde el interior". Reducir el inmenso escenario de Chaillot, transformado para la filmación en estudio de cine, y trabajar las entradas y salidas para que el juego de presencias no se transforme, en la pantalla, en tiempo de espera. Dinamitar y recomponer el espacio a cada momento, reemplazar el juego interior/exterior del espléndido decorado de Kokkos (cuya riqueza de realización permitía el plano corto) por otro juego decorado del film / decorado del teatro, guardando siempre el espacio exterior para la banda sonora. Mostrar sin embargo en dos momentos, llamada a escena para los espacios teatrales entremezclados, los "elementos exteriores" del decorado de Kokkos: por ejemplo, las estatuas ubicadas en lo alto del muro y orientadas hacia la habitación. Así, desde el comienzo, el decorado jugaría como un decorado de cine. Solo luego de ser largamente penetrado por la cámara, el mismo sería denunciado como un decorado teatral. Y este doble juego continuaría hasta el final.

• Intentar encontrar con los actores "un tono" para la cámara y los micrófonos, siempre respetando la "actuación de teatro", el estilo de la actuación original frente al público. Conservar las intenciones de Vitez, fijadas en la duración de la representación en Chaillot pero privadas, en el rodaje, de la tónica de la actuación autorizada por la presencia del público y su emoción. Frente al "ojo malvado", tuerto de la cámara, frente al oído indiferente del micrófono, frente a su acercamiento confidencial, los actores devienen signos y deben encontrar un ritmo y un timbre específicos. La ausencia de público, la iluminación diferente, el movimiento de cámara, obligarán a los intérpretes a buscar una tensión análoga, pero no idéntica a aquella puesta en juego cuando el público está allí. Luego de un trabajo minucioso, hasta llegar a una actuación casi natural, la interpretación teatral se libera de ciertos elementos repetitivos y de la *proyección* sonora y gestual necesaria para cruzar el borde del escenario, inútil cuando la cámara y el micrófono vienen a buscar a los actores para aprehenderlos íntimamente.

• Considerar los diferentes tipos de monólogos de Sófocles en su particularidad y encontrar una versión audiovisual precisa para cada una de sus funciones en el espectáculo trágico. Los *stasimons* del corifeo deben inscribirse en una materia distinta que el monólogo de Electra con la urna, por ejemplo. Jugando con el pudor y el secreto de la mujer escondida bajo las sábanas por Vitez, la cámara la aísla primero y la abandona luego para que su voz pase al espacio *off*, confiera una calidad obsesiva a las evoluciones de Orestes que ella persigue y subraye un crescendo (dramatúrgico) hasta que

3- Hay, además, otras huellas filmadas de las dos primeras Électre de Vitez. Électre, 1966, Teatro de la Casa de la Cultura de Caen; film blanco y negro realizado por J. Audollent, CNDP (RTS) (presentación de extractos filmados en estudio y comentados por A. Vitez y J. Masson). Électre, 1971, Teatro des Amandiers de Nanterre; film blanco y negro realizado por J. L. Ughetto, rodado en 16 mm durante una representación pública en la Ciudad Universitaria en 1972.

4- En los films de ficción/cine de Hugo Santiago, con una duración aproximada de 2 horas, hay entre 350 y 900 planos.

Escena de "La gesta gibelina"

Electra emerge por debajo de las sábanas. Vuelta al espacio *in*, la voz, sin haber sufrido modificaciones de intensidad *realista* en ningún momento, ha sido tanto su propia acción como la de Orestes, mudo.

• Mirar estos actores de la tragedia teatral desde el interior, de cerca, desde todos lados. El fondo del cuadro, la sala, vaciada de sus butacas y ennegrecida, será ocupada solo por tres paneles móviles, desplazados según la necesidad de los planos, lo mismo que dos paneles laterales. Así, el lugar de la representación fílmica será indefinible. Agotar los movimientos de la tragedia desde el interior quiere decir, también, encontrar la distancia justa con respecto a los personajes y los objetos. La intimidad hace a la presencia: aquí no hay necesidad de planos cortos; solo algunos planos que nos acerquen a Electra, uno o dos a Orestes en movimiento, la radio, las manos, luego la urna...

• Reestructurar un espacio sonoro sensible, único espacio real donde la representación fílmica tiene lugar. La banda sonora integraría todos los elementos compuestos y elegidos por Aperghis para el espectáculo. Le agregaríamos otros que no habían sido retenidos entonces por Vitez, y luego otros encontrados durante el montaje. El sonido es fundamental en este film. En una sala de teatro, el silencio es algo soberbio en sí mismo. Un espectáculo puede jugar todo el tiempo con el silencio *habitado* del lugar de la representación. Pero para un micrófono, ese silencio se transforma generalmente en soplido y parásitos. El aire suena poco sobre la película. Había pues que crear completamente un espacio sonoro sobre varios planos, muy rico, capaz de *modificar* la imagen y de provocar la impresión súbita de silencio. La amplitud sonora ya sugerida en la representación teatral con ambientes, ruidos de puertas o ruidos naturales y algunos elementos musicales, pasa a ser en el film una trama sonora enriquecida, en constante evolución. Utilizamos casi siempre verdaderos ambientes sobre los cuales intervenimos con acontecimientos sonoros puntuales, reales o electrónicos. Añadimos ciertas líneas musicales extraídas de las bobinas que Aperghis conservaba de su trabajo de base para **Electra**. La especificidad del trabajo sonido/imagen para el film debe hacer perceptible el roce de dos universos que caracterizaba ya a la puesta en escena de Vitez: el texto del "viejo poeta" y la banda sonora atemporal (como el texto).

• La representación fílmica tendría lugar entonces únicamente en el tiempo fílmico, lo cual debía conducirnos a reducir sin esfuerzo media hora (pasamos de 2h 15 a 1h 45) con respecto a la duración de la puesta teatral, sin tocar el texto (a partir de ciertas líneas de un monólogo de Electra).

Con estos "medios otros", entonces, he intentado captar una serie de "acontecimientos sórdidos" (el término es de Vitez) que tuvieron lugar hace tiempo, en la gran casa abierta sobre un puerto del Mediterráneo, en Chaillot, París, en Francia. La elección de este "ejercicio de estilo" (no hay nada de peyorativo en esta formulación) y el tono de estas notas no quieren decir de ningún modo que yo considero el "sistema *Electra*" como el único susceptible de filmar el teatro. Al contrario: podemos hacer otras elecciones y buscar otras consignas, según la materia teatral original. Todo sistema audiovisual de re-creación puede ser bueno (si es bueno).

Publicado en Béatrice Picon-Valin (comp.), *Le film de théâtre*, París, CNRS Éditions, 1997.

Hugo Santiago

"¿Quésesto?"

Documental: no creo que documente demasiado. El uso forzosamente subjetivo de instrumentos (¡y aun así, por suerte!), las elecciones consciente o inconscientemente arbitrarias, la manipulación del tiempo, todo tendería a falsear el documento.

¿Registrar, quizá? ¿Que registre? ¿Registrar qué? ¿Un espacio de una naturaleza distinta? ¿Un devenir compartido representado en forma de minutos que se alargan terriblemente? ¿Reproducir un evento, singular por naturaleza?

¡Veamos!

Pero para la difusión... ¡está bien la difusión! ¡Debería ser posible difundir obras! ¡Publicidad, por lo tanto! Y si se sabe publicitar, como decía mi prima...

Pedagogía, entonces. Enseñanza. Digamos que "enseñanza" es una palabra un poco exagerada, pero pedagogía ¿por qué no? Se puede pedagogizar (soporte de una pedagogía, quiero decir), aunque habría que ser pedagogo. Pero es cierto, conozco unos cuantos verdaderos cineastas que, además, son pedagogos.

Estudiar pinturas, por ejemplo. Eso. ¿Pero acaso podemos pretender que reproducimos correctamente los cuadros en sí mismos?, ¿que los aproximamos al original? ¿Que la fotografía de un cuadro reproduce la materia pictórica? De acuerdo, pero hemos dicho pedagogía; quizá luego el espectador vaya al museo...

Es una elegante esperanza, sugería Borges.

¿Y los textos? ¿Los escritores y sus textos? ¿Cómo?, ¡esto no va a empezar a sustituir los textos, a ocupar su sitio! Y si creemos que el análisis literario es una disciplina seria, el poco tiempo del que disponemos nos coloca, teniendo en cuenta las posibilidades de formulación (de densidad del discurso) y de espacio, muy por debajo de la palabra escrita y, casi siempre (salvo algunas excepciones), en la dudosa piel de los divulgadores.

Entonces los retratos: los retratos de los artistas y de sus obras. Retratos de una semejanza discutible, hay que admitirlo. ¿Acaso no son las obras mismas los retratos soberanos de sus autores? Y de nuevo: si se trata de establecer vínculos entre las obras y los datos biográficos, ¿cómo arreglárselas con el poco tiempo del que se dispone?

Memoria entonces. Eso es, en nombre de la memoria. Sin embargo, la memoria solo será traicionada: la memoria de aquellos que se enfrentaron a las obras, de aquellos que nunca han tenido acceso a ellas (hablamos de las artes, de todas las artes, las artes plásticas, la música, la escritura, la escena, la celebración y demás). ¿Y la memoria de la cosa en sí, de las cosas en sí mismas, es decir, su propia memoria? Veamos (otra vez). La memoria son las obras, no tienen otra (¡y aun así, por suerte!). ¿Qué venimos a hacer nosotros, falsarios, con nuestras cámaras y nuestros micrófonos? La memoria es mejor (en lo absoluto), infinitamente mejor que nuestros pastiches. La dimensión secreta del relato, del susurro, de la fabulación, de la huella... Vamos, señora. Si se cree –como yo creo– en el último párrafo que Claude Lévi-Strauss publicó, quizá para culminar su trabajo, a los 85 años... párrafo que debo citar en su totalidad y que les invito a leer:

Vistas en la perspectiva de milenios, las pasiones humanas se confunden. El tiempo no añade ni resta nada a los amores y a los odios sentidos por los hombres, a sus compromisos, a sus luchas y a sus esperanzas: tanto en la Antigüedad como en el presente son siempre los mismos. Suprimir al azar diez o veinte siglos de historia no afectaría de manera apreciable nuestro conocimiento de la naturaleza humana. La única pérdida irreemplazable sería la de las obras de arte que esos siglos hubieran visto nacer. Porque los hombres no se diferencian, e incluso no existen, sino gracias a sus obras. Como la estatua de madera que dio a luz un árbol, solo ellas dan testimonio de que en el transcurso de los tiempos, entre los hombres, algo ha sucedido realmente.

...si creemos, decía yo, en este párrafo, ¿cómo podemos creer también que nuestros pequeños trabajos pueden hacer algo por la memoria de las obras? ¡Las obras son la memoria de la especie!

Entonces. Quésesto. ¿Cómo y por qué razón filmar las artes? Tratemos de formular una hipótesis. Que no puede ser sino la mía, pero que me es útil, y por lo tanto la enuncio someramente. Bien podría ser que las obras de arte se hayan convertido, se conviertan, en una parte de la naturaleza, de una naturaleza distinta, creada día a día, una naturaleza que los mejores de nosotros son capaces de crear. En todo caso –y de esto estoy seguro– las obras se convierten con pleno derecho en una parte de la realidad (lo dicho y lo ocultado, lo sensible y lo suprimido, lo presagiado y lo testimoniado. Lo proclamado y lo profundamente enterrado). Y entonces, bien podría ser que la responsabilidad de nuestras humildes herramientas esté ahí: que la cámara, el micrófono, la mesa de montaje también estén destinados, también por las obras de arte, a ser interrogadores, inquisidores (así como tratamos de hacerlo con el ruido de las pasiones y la música de las batallas). Interrogamos, intentamos atrapar unidades mínimas, visuales, sonoras, e intentamos relacionarlas para que se modifiquen las unas a las otras (tal como quería el gran Bresson, mi buen maestro). Y cuando se modifiquen unas a otras, nos dejarán percibir entre las grietas –y no sé por qué, e ignoro por cuál camino– otra materia, una verdad otra, algo creado y aprendido. Digo, entonces: podría ser que interrogando las obras con nuestras herramientas llegáramos a descubrir algo no evidente hasta ahora y que estas mismas herramientas nos permitieran inscribir lo aprendido en la materia misma, el propio soporte fílmico. Y que este fenómeno que ocupa mi vida de cineasta (¡y de espectador!) se reprodujera en cada visión, en cada nueva audición de la misma película. Podría ser, sí, que con nuestras herramientas pudiéramos interrogar a las obras para aprender algo, tanto sobre ellas como sobre el mundo, y que estos fragmentos de conocimiento pudieran transmitirse a través de nuestros modestos trabajos. Y que con esta aproximación pudiéramos contar, relatar, convertirnos en narradores.

Creo que los "films de teatro", los "films de música", los "films de pintura", los "films de poesía" son géneros (¿pero no es mediante una aproximación similar que relatamos nuestras pasiones y nuestras batallas?).

Ahora bien, para relatar las pasiones y las batallas (las históricas o, igualmente verdaderas, las imaginadas), ¿las reproducimos tal y como son? ¿Las *captamos*?

Veamos, señora. Las recreamos de cero. Las emociones que les eran propias (a tal amor, a tal risa, a tal crimen) debemos provocarlas con medios que pertenecen a nuestras herramientas. Y si lo logramos aunque sea apenas, entonces la película, con su espacio de representación y sus no-dichos, con sus duraciones que constituyen su única duración, con sus signos, dará origen

a una emoción singular, análoga a la original y específica. Lo que no estaría mal para un pobre narrador. Esto significaría que un film, un film de arte, tendría la obligación de ser un verdadero film. Como cualquier película. No hay otra ley, otra regla, otra excepción, otro privilegio. Al igual que cualquier otro género, estos también exigen verdaderas películas.

Me acuerdo (si es que puedo tomarme la libertad) de dos "films de teatro" –el segundo, más bien, "teatro-música ópera"– que cometí hace ya mucho tiempo, uno a continuación del otro, bajo una misma exigencia, y que no se parecían en nada.

Yo venía de terminar **Electra**, basada en Sófocles, que había sido rodada de forma muy cinematográfica en la inmensa sala del teatro Chaillot transformada en estudio. La película seguía estrictamente la versión de Vitez, respetando la puesta en escena en su espíritu y en su forma, destacando sus líneas de fuerza, trabajando el tono y los tiempos (la película, por ejemplo, duraba media hora menos que el espectáculo original).

Fue entonces cuando mi amigo Yannis Kokkos (decorados y vestuario de **Electra**) fue invitado a montar, en la gran Isla del sur de Italia, en medio de las ruinas de una ciudad destruida por un terremoto, una (breve) ópera de Xenakis (55 minutos) basada en la **Orestíada** de Esquilo. Yo fui invitado a realizar un film sobre el espectáculo, apoyado pero sobre todo animado por Claude Guisard, compañero ideal de mis "films sobre arte" y gran navegante de todas las epopeyas nobles.

Naturalmente, se sucedieron muchos viajes a la Isla en "busca de locaciones"; y a medida que descubría el proyecto de Kokkos y a la Isla (que conocía de largo tiempo atrás), todo se aclaraba: sería imposible –para serle fiel– reproducir la ópera tal cual, aun cuando mi filmación lograra, por algún azar, ser perfecta.

Once meses de preparación, y el resultado fue un objeto audiovisual de más de dos horas, especie de ensayo novelesco, relato sobre el periplo de un hombre (a quien solo vemos de espaldas) que encargó la película, venido de otro continente para ser seguido por la cámara durante su búsqueda de un ritual (probablemente iniciático) que debería tener lugar en la Isla, en medio de las Ruinas... (antiguas leyendas, difunto abuelo emigrante, el temible Ritual una vez al año, etcétera).

El hombre llega hasta Gibellina Nuova, la ciudad del valle, y luego emprende el viaje hacia las Ruinas en lo alto de la montaña. Para llegar allí tiene que recorrer la Isla entera y su historia a través de las huellas, la multitud de huellas de innumerables civilizaciones. El Realizador, que narra el recorrido (y lo glosa), ejecuta el encargo lo mejor que puede e incorpora al hombre que busca en las mejores imágenes que es capaz de filmar, en el más rico espacio sonoro: dialoga con el hombre y lo sigue, este hombre que recuerda historias, que posee indicios, que sin embargo duda, que se confía, que desespera, que finalmente descubre las Ruinas en la noche señalada (y naturalmente el Ritual en las Ruinas es la ópera de Xenakis).

"El espectáculo" está filmado como un (falso) "documental", atrapado por "unidades modulares", montadas según la música, así como las imágenes de la búsqueda están montadas según la voz del narrador.

Al final de la ópera hay un epílogo en donde los celebrantes del Ritual desmontan los elementos gigantescos del decorado, "hasta el próximo Ritual", dice el narrador, mientras el hombre regresa a su continente saludando a la Isla y abandonando la película encargada.

El Realizador se pregunta entonces qué hará con una película como esa (y eso mismo es lo que yo me preguntaba). Después del rigor estricto y lírico de **Electra**, ¿qué iba a cantar sobre **La gesta gibelina** (en torno a la **Orestíada**) (además de

dedicarla secretamente a Claude Guisard)? Para presentarla (¿justificarla?) tomé la guitarra e intenté esta pequeña canción que dice:

Cuando caía la noche, cuando las lumbres se encendían a lo lejos y la pequeña Electra bajaba las escaleras con la lámpara, los espectadores se encontraban en las Ruinas desde hacía al menos dos horas.

Llevaban sobre sus cabezas el duro peso del verano que el viento de la montaña venía a suavizar; sobre sus hombros, el largo viaje para ascender hasta los restos de Gibellina Vecchia cerca de Buri, en sus piernas la marcha y la espera. Había cigarras convertidas en grillos o al revés, la voz de las bestias, la travesía –la víspera quizá, la antevíspera– de la isla entera (la historia de la isla entera). El sol terminaba de ponerse: un esplendor modesto e indefinible.

La noche caía, las lumbres se encendían, y se escuchaba la música.

Un film de teatro, de ópera (trato de convencerme de que es un género), no debería intentar reproducir el *hecho teatral*. El encuentro entre un lugar escénico y un público, situado en el tiempo y el espacio, un día preciso, a una hora determinada, en un cierto lugar: este hecho teatral es, por naturaleza, no reproducible.

Sólo deberíamos ser capaces de recrear, con otros medios, un cierto tipo de emoción.

Puede ser que esta película conserve alguna huella de esa aventura prodigiosa que (si podemos confiar en nuestros recuerdos) fue nuestra aquel verano en Sicilia.

Ahora bien. No sé cuál, **Electra** o **La gesta gibelina**, fue más peor o menos mejor. Pero lo que recuerdo es que las dos fueron verdaderas –quiero decir verdaderas películas–, y eso está bien (tan terriblemente, como lo quería Apollinaire, y que los dioses de los "films de arte" nos justifiquen y nos perdonen).

Q. E. D.[5]

Publicado en el *dossier* "Filmer les arts", en *Le Cinéma autour du monde*, Ministère des Affaires Étrangères (www.france.diplomatic.fr), s/f.

Ambos textos fueron cedidos gentilmente por David Oubiña

5- *Q.E.D.* son las siglas de "Quod Erat Demonstrandum", frase en latín que suele escribirse como corolario a la resolución de un teorema y que significa "que es lo que queríamos demostrar". [Nota del traductor]

El escenario de lo real *(el nuevo cine argentino y el teatro)*

por Gonzalo Aguilar

Cada vez más cine, cada vez más teatro. En estos últimos años, ambas actividades se han convertido en el signo de la contemporaneidad. A diferencia de la televisión (en la que el transcurso del tiempo no tiene lugar), los directores de teatro y de cine hacen del escenario o de la cámara un lugar de resonancia en la que quedan huellas, índices, rastros. Estas huellas no traen el presente pero nos conducen a él, a una manera de darle espesor y realidad (una vez más, contra la realidad más real de todas, la de la televisión). Entre los dramaturgos, fueron Rafael Spregelburd y Vivi Tellas (desde perspectivas muy diferentes) quienes mejor plasmaron esto. Spregelburd con sus folletines interminables y Vivi Tellas con la puesta en escena del *bios* y la *zoé*, no casualmente en el teatro que se ubica en el umbral del zoológico, en el límite entre lo humano y lo animal (**El precio de un brazo derecho, Cozarinsky y su médico, Escuela de conducción** entre otras), con una inyección de indicialidad que es propia de los documentales cinematográficos. La experiencia (cualquier experiencia) como algo que hay que poner en escena para que adquiera consistencia e iridiscencias. También Lola Arias, en su reciente Trilogía, ha trabajado este acercamiento a lo contingente y azaroso de la vida poniendo en escena a un bebé que hace de cada función algo imprevisto. En colaboración con Alejo Moguillansky, un cineasta codirector de una de las más intrigantes películas del nuevo cine argentino (**La prisionera** en coautoría con Fermín Villanueva), en las obras de Arias ya no se puede decir que mezcla cine, teatro, música y televisión (entre otras cosas), sino que esa es una bola traumática de grandes dimensiones a la que, a falta de una palabra mejor, llamamos "lo real" (porque lo real en realidad ha dejado de existir para nosotros y el cine y el teatro, con su indicialidad, se han convertido en máquinas de invención y saturación de lo real). Pero como bien lo vio André Bazin, cuando el teatro parece acercarse más al cine hasta casi confundirse con él, es cuando más teatral se vuelve. Y lo mismo le sucede al cine. Bazin daba el ejemplo del plano secuencia en el que el espacio no es construido por el artificio del montaje y en el que todo fluye en el plano. ¿Hay acaso algo que defina mejor al cine moderno que el plano-secuencia (por más que, como sabemos, esta noción de plano-secuencia es, a su vez, difícil de definir)? Y así como Tellas llega al teatro más teatral por medio del recurso del cine, muchos directores del nuevo cine se mimetizaron con el teatro para caer en la médula del cine. Martín Rejtman, Federico León y Lucrecia Martel, desde concepciones muy diferentes, son algunos de los directores de cine en los que puede observarse un acercamiento al teatro que configura, finalmente, una diferencia: teatro que pasa por el cine para llegar al teatro, cine que pasa por el teatro para llegar al cine.

El cine de Martín Rejtman tiene momentos de caja italiana. La cámara se ubica como un espectador y el espacio parece convertirse en un escenario en el que vemos actuar a los personajes. Es lo que sucede en la fiesta de cumpleaños de **Los guantes mágicos.** El living-comedor de la casa de Alejandro se nos presenta como un escenario en el que los personajes son vistos de cuerpo entero, y se mueven en una puesta en escena aplanada que sus cuerpos no alcanzan a llenar. La mirada es una mirada media, distanciada que parece acercar el cine de Rejtman al teatro y alejarlo de la televisión (que en su cine *es* lo *real*). Las películas de Rejtman destierran de un solo golpe afectos muy anclados en el lenguaje audiovisual, sobre todo en la televisión: la confesión, el énfasis, el desahogo, la emoción, la vehemencia, el *pathos*. O, dicho en términos de puesta en es-

cena cinematográfica: los primeros planos, la jerarquización de los cuerpos, la aceleración del montaje, el *crescendo* dramático, la profundidad de campo y de sentido. La primera figura que le corresponde al cine de Rejtman es la del *retiro* o la *distancia*: observar siempre a una distancia media, colocar a todos los personajes en un mismo plano, colocar las frases típicas de tal modo que es como si las escucháramos por primera vez. ¿Ver la televisión desde el continuo y la distancia media del teatro? No. Porque si Rejtman parece pasar por el teatro para salirse de la mirada impertinente de la televisión, en realidad ese acercamiento del teatro no hace más que alejarlo de él y arrojarlo a la superficie plana del cine: no hay nada que Rejtman rechace más que la profundidad, sea la profundidad que evoca la televisión con su sentimentalidad, sea la profundidad espacial del escenario dramático. En todo caso, si Rejtman puede ser invocado a propósito del teatro, es porque al acercarse a su mirada, no hace más que revelarnos lo específico de la mirada cinematográfica: según Serge Daney, "el cine es ese arte extraño que se hace con cuerpos verdaderos y acontecimientos verdaderos". Rejtman agrega que esos cuerpos verdaderos no son más que superficies planas como una pantalla.

Aunque viene del teatro, Federico León trabaja con aquello que le proporciona el lenguaje del cine y que lo hace radicalmente diferente a la escena dramática. En términos de procedimientos, **Todo juntos** indaga el fuera de campo y el primer plano. La continuidad con el teatro, en cambio, está dada sobre todo en los diálogos y en la búsqueda de un ritmo hecho de frases coloquiales pero ordenadas como en un poema: "¿vas a hacer algo hoy a la noche?" o, cuando lee la agenda de ella: "Argelia todo el día. Natación: recuperar. Baile. Episodios: un pequeño baile con plata vieja como practicando cuando tengamos muchos billetes como estos, pero nuevos. Vamos a poder hacer muchas cosas. Siempre tener en cuenta que el tiempo pasa rápido, se puede dejar pasar". Si algo hace al teatro de León parecido a un hechizo es, justamente, el ritmo de sus diálogos que alcanzan el lirismo con el material crudo de los diálogos corrientes. Diálogos entonces que llegan del teatro para adquirir la potencialidad del cine en el uso peculiar que hace León del fuera de campo y el primer plano.

Los escenarios en los que transcurre la película son lugares comunes: bares, locutorios, remises, galerías. Lugares de tránsito y de encuentro (pero no necesariamente de comunicación)

que León descubre para el cine. El locutorio sobre todo en el que se combinan el aislamiento extremo, la pantomima de la comunicación y la deflación de la visión. En ese lugar, lo único que circula es un lenguaje, un lenguaje profundamente poético si por poesía entendemos un ritmo encantatorio que ha perdido sus motivos líricos. La poesía (la antipoesía si se prefiere, que el modo contemporáneo de la poesía) es el puente entre el cine y el teatro, el puente que es a la vez un hiato o un hueco. León nos hace amar los locutorios porque ahí no hay nada: ni escenario teatral, ni drama, ni cine. Un cine sin rostros, o un cine del semblante, de una máscara detrás de la cual no hay nada, como parece proponerse en **Estrellas.** En sus estrategias de vaciamiento, Federico León ha pasado del teatro al cine: ¿cuál será la nueva instancia que encontrará este autor para inventar sus no lugares, sus rituales de los encuentros sin comunicación, de los goces que no pueden realizarse sino de modo vicario?

Lucrecia Martel configura un caso distinto al de Rejtman y León. En **La niña santa**, de Martel, la menos teatral de los nuevos directores, también puede verse la paradójica presencia del drama escénico como una exterioridad, como lo que no tiene lugar. Ya desde la planificación, Martel es poco teatral:

Escena de "Los guantes mágicos"

Escena de "Los guantes mágicos"

trabaja por fragmentaciones, con acercamientos bruscos y con una expresividad puesta en la espacialidad sonora. Amalia (María Alché) es la "niña" que se niega a la representación, es decir, a poner su deseo en escena. Todo lo contrario de su madre Helena (Mercedes Morán) quien utiliza el hotel como escenario de la seducción de Jano y termina representándose a sí misma en la dramatización que cierra el congreso. Es, de todos los personajes, el más pendiente de la mirada ajena y de ahí su duplicidad. La ambivalencia que fundan con sus actos estos personajes tiene que ver con la necesidad de sostener el orden de la representación social, es decir, de aquello que debe ser visto por los demás y aquello que debe quedar oculto (y esta lógica, parece decirnos el film, es la que define al lenguaje cinematográfico). Pese a ser una ficción protagonizada casi exclusivamente por mujeres, la mirada masculina (y de ahí la importancia de Jano) es fundamental para distribuir los roles de los demás personajes, principalmente el de la madre y la hija.

El aprendizaje de los personajes, como sucede con la precoz Josefina, es comprender que viven en un mundo de apariencias, es decir, en un mundo en el que hay que desempeñar un papel. De allí que la película termine en un escenario, en el momento mismo de comenzar la representación. La representación, como se dice más de una vez, es el *cierre* del congreso. Sin embargo, la película termina antes que ese cierre se produzca, en el umbral en el que comienza la representación de Jano como médico y de Helena como paciente. **La niña santa** muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar. Que si el teatro es la máquina de la visión y de dominio (y por lo tanto el espacio de la dominación masculina), el cine puede ser la máquina de la mirada y de la subversión: una mirada sobre las espaldas del hombre que es atrapado, sin que él lo sepa, en su furia posesiva. Por eso Martel es la menos teatral de los directos del nuevo cine: porque tanto **La ciénaga** como **La niña santa** se construyen en discrepancia con una mirada no táctil, distanciada y totalizadora que ella erige como una de las prolongaciones visuales más poderosas de la dominación masculina.

CODA

Casi por regla general, las peores películas de la historia del cine argentino fueron adaptaciones de obras teatrales. El modo en el que esas películas dialogaban con el teatro era por el guión. En una obra dramática hay una historia, hay personajes, hay diálogos y hasta hay apartes (que pueden servir para el escénografo) por lo que todo parece preparado como para ponerse a filmar. Si se consigue buen dinero, además, la acción puede trasladarse de Lanús a New York y entonces el cochino espectador no va a quejarse por el precio de la entrada. Era un esquema que convenía a la pereza, la pobreza y la falta de imaginación de una industria que languidecía. Llevar el teatro al cine para garantizar buenas actuaciones (bien realistas aunque nada reales) y diálogos suculentos. Ya Carl T. Dreyer, quien adaptó al cine algunas obras teatrales, escribió que "en el teatro, tenemos las palabras. Y las palabras llenan el espacio, se quedan en el aire. Se pueden escuchar, sentir, podemos experimentar su peso. Pero, en el cine, las palabras quedan relegadas enseguida a un segundo plano que las absorbe". Haber entendido esta diferencia, autoriza a decir que también en la relación entre teatro y cine hay un nuevo cine y un nuevo teatro en los últimos años.

Una aproximación cinematográfica *al teatro de Ricardo Bartís*

por Patricia Espinosa

El documental Final de obra del actor, director teatral y cineasta Toti Glusman registra los últimos tres meses de ensayo del espectáculo De mal en peor, estrenado comercialmente en abril de 2005 y exhibido nuevamente en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires. No se trata de un "detrás de escena", ni de un registro didáctico sobre el teatro de Ricardo Bartís, sino de una lucha cuerpo a cuerpo entre dos lenguajes: el de la cámara que espía y el de un ensayo teatral que se resiste a ser decodificado como una realidad aprehensible.

Toti Glusman comenzó a filmar los ensayos de **De mal en peor**, sin saber muy bien adónde se dirigía. Por problemas de producción, venía de interrumpir el rodaje de **Solos,** su segundo largometraje (próximo a estrenarse en España) y en medio de una gran depresión recibió el apoyo solidario de Ricardo Bartís -su maestro y amigo- que aun sin estar del todo convencido aceptó que Glusman ingresara con la cámara en su estudio. Pero, eso sí, en días limitados y sin dejarle conocer la escena final de la obra.

El documental refleja con humor los avatares del montaje, el permanente tironeo entre Bartís -que por momentos parece desconfiar del proyecto de Glusman y se enoja cuando el equipo de filmación interfiere en los ensayos- y esa cámara sigilosa y escurridiza que por momentos parece bailar con los actores.

El film, de 65 minutos de duración, incluye valiosos testimonios de Bartís en relación a los temas y personajes de ***De mal en peor*** (inspirada en el universo dramático de Florencio Sánchez) y a sus métodos de trabajo. También hay escenas muy espontáneas que hacen que el director se transforme en un personaje más: simpático y apasionado en los ensayos, extraordinariamente lúcido en su concepción del teatro y de las estrategias de actuación y con muy pocas pulgas cuando no lo dejan trabajar en paz.

UN DOCUMENTAL SIN FINES DIDÁCTICOS

"Cuando me formaba como actor, en la década del 80 -cuenta Glusman- el audio visual no era tan accesible y por lo tanto había muy poco material de teatro. Pude ver **1789**, de Arianne Mnouchkine, y algo de Tadeusz Kantor, pero de teatro argentino no encontraba nada y tampoco abunda hoy.

Siempre me pregunté: ¿cómo hace alguien del interior que estudia teatro en Tartagal, San Martín de los Andes o en cualquier otro lugar del país, que no tiene la guita o si la tiene carece de tiempo para venir a hacer un seminario

Toti Glusman

en Buenos Aires? ¿Cómo se puede tener acceso, ya no digamos a una clase magistral de Bartís, sino a su manera de trabajar? Por eso yo quería dejar un material que el día de mañana sirva de consulta para aquellos que no han tenido acceso a la escuela o a la obra de Bartís, ya sea porque en su sala entra poca gente o porque las obras no están mucho tiempo en cartel.

-Tu película, sin embargo, no parece tener un objetivo didáctico. Más allá de las reflexiones y comentarios que aporta Bartís, el resto de las situaciones que forman parte del proceso de ensayo –o lo rodean– dan cuenta de una mirada *intrusa*, la de alguien que insiste meterse en donde no lo llaman para luego ofrecer una versión muy personal acerca de lo observado.

-Quería ser testimonial no didáctico. Lo que la hace interesante es el objeto de estudio elegido, pero a la vez quería dejar mi impronta. Al momento de compaginar la obra también me tuve que poner a estudiar, conocía la obra de Florencio Sánchez de cuando me formé como actor; pero no me había metido tanto en su vida, ni en el ambiente de la época. Durante la investigación descubrí el testamento de Sánchez y me pareció importante ponerlo.

-Una de sus cláusulas dice: "Sería para mí un honor único que un estudiante de medicina fundara su saber provechoso para la humanidad en la disección de cualquiera de mis músculos". Casi parece una metáfora de lo que hace Bartís en *De mal en peor* con respecto a la obra de Sánchez. Se apropia de su *corpus* dramático sin necesidad de utilizar textos ni argumentos de sus piezas.

-Me resonaban más las palabras de Ricardo cuando habla del cuerpo de actuación y de su método de escritura. Yo a veces lo cargaba y le decía: "Vos escribís con la sangre de los actores". Las palabras de Sánchez se me asociaron a la carnadura de la obra en sí y me pareció interesante ponerlo.

Es algo que encontré investigando.

-Hace poco tuve ocasión de asistir a otro ensayo de Bartís, una versión de *Hedda Gabler* de Ibsen y, tal como muestra tu película, me encontré con un director apasionado, claro y preciso en sus acotaciones y con un gran sentido del humor. Aunque también se angustie o se ponga furioso.

-Es así y quise reflejar la pasión con la que trabaja Bartís, porque lo creativo y lo sexual siempre están muy cerca. Lo que te gusta, te hace sufrir, pero no podés estar sin eso. Aunque todo lo demás esté bien, si te falta eso está todo mal.

Creo que lo que se pesca en la película es esa pasión: la de los actores, la de Florencio Sánchez, la de Bartís y por qué no, la mía y la de la cámara en ese esfuerzo de llevar a cabo esta acción. Porque cuando uno va a filmar todo es tan caro y se requieren de tantos equipos, que sólo una pasión muy grande hace que uno se adapte a casi todo para poder hacerlo.

-El cine tiene los problemas de toda gran industria.

-El cine es una empresa industrial en todo el sentido de la palabra. Los tiempos te determinan el presupuesto, no te podés pasar ni un poquito porque si no no terminás la película. Uno no puede llegar al rodaje e improvisar sin guión como si dispusiera de todo el tiempo del mundo. Es muy distinto a lo que sucede en teatro. ***De mal en peor*** llevó un año y medio de montaje. Eso es algo impensable para el cine, en donde la legislación obliga a pagar los ensayos y a respetar una serie de normativas sindicales y laborales.

-**¿Qué es lo que más te atrae de hacer cine?**

-Me atrae su lenguaje, el hecho de armar el rompecabezas solo, escribir el guión y luego modificarlo durante el rodaje, para después sentarme a compaginar todo el material filmado. Es una etapa que adoro porque me permite reescribir el guión, porque muchas veces te das cuenta que aquel plano que incluiste en el guión, porque tenías necesidad de decir algo, después ya no te interesa porque con la cámara capturaste imágenes que hacen innecesarias las palabras.

-¿Vas a seguir dando prioridad al cine y al audiovisual?

-Esto no me excluye del teatro, tengo dos obras en carpeta que pienso dirigir, en las que no va a haber nada de audiovisual. Ahora me interesa centrarme más en la actuación y atrapar lo efímero. Voy a seguir con la cámara, pero casi te diría que de manera complementaria.

-Tu pasaje del teatro al cine fue muy gradual.

-Empecé utilizando la cámara en el teatro, para el teatro, cuando dirigí ***Anónima*** (2003) con Georgina Barbarrosa (la actriz dialogaba con otros personajes en pantalla) y acá fue al revés, con la cámara fui al teatro para hacer una película.

En el montaje de ***Anónima*** quería incluir imágenes, pero mis amigos directores me convencieron de que las filmara yo mismo. Ahí me picó el bichito y me dediqué a filmar. Hice videos sociales para poder morfar, después hice publicidad, videos institucionales, televisión y con mucha naturalidad llegué al cine de largometraje. Me atrapan ambos lenguajes porque, tanto en el teatro como en el cine, lo que está presente es el ejercicio de narrar, sea de manera informal, realista, conceptual o figurativa.

ENTRE EL AUDIOVISUAL Y EL TELEFILM

Después de ***Final de obra***, Toti Glusman realizó un telefilm, **El acto**, en codirección con Ricardo Bartís dentro del ***Proyecto 200 años*** que produce Canal 7 en colaboración con el Instituto de Cine. La convocatoria incluyó a otros destacados cineastas y directores de teatro como Adrián Caetano y José María Muscari, Vivi Tellas y Rodrigo Moreno, Albertina Carri y Cristina Banegas.

¿Cómo fue esa experiencia?

-Muy interesante. La historia transcurre en 2010, en una escuela donde no hay chicos y los maestros hacen un casting con los padres para realizar un acto.

Tenía la experiencia de coescribir mis guiones; Bartís no, él siempre parte de un trabajo colectivo con los actores y deja la escritura para el final. Acá fue lo primero que encaramos. No se puede llegar con la camarita a filmar sin guión previo, si no te pasa lo que pasó en otros telefilmes que partían de situaciones muy interesantes, planteadas con grandes actores, pero a la hora de desarrollar su trama carecían de soporte y contenido. No es tarea fácil pegar una escena con otra y que todas juntas cuenten algo...

-¿Tuviste alguna dificultad en compartir el montaje?

-Fue difícil, pero contábamos con el guión, que en un punto te protege cuando filmas ficción. El guión es la columna vertebral sobre la que vas estructurando la historia, aunque luego la varíes. En el documental la cosa se complica porque es al revés, recién definís la estructura de la película una vez que tenés el material. Por eso a veces es muy difícil presentar un proyecto de documental ante el Instituto o cualquier otra institución, porque te piden 50 ó 60 páginas de algo que hasta que no lo tengas filmado no vas a saber bien de qué se trata. Este fue un gran ejercicio para ambos: para Bartís porque fue su primer guión y para mí porque nunca había transitado la experiencia de codirección. Todos los actores que participaron del telefilme fueron alumnos suyos –lo mismo que yo– o entrenaron con él.

-¿Cambiaste muchas veces el enfoque de *Final de obra* desde que bocetaste el proyecto hasta el momento de montaje?

-Sí. Estuve más de cuatro meses con la edición, me llevó más tiempo que un largo de ficción porque, como dije antes, carecía de un guión de base, porque la escritura del documental se realiza durante el montaje. Y no sabía bien ni cómo escribirlo ni cómo montarlo por mi cercanía con Bartís y por mi afinidad con ese tipo de teatro. Por eso decidí entregarme a lo que viniera, sin estar a la defensiva, abriéndome a lo nuevo que apareciera, confiando en que Bartís es un tipo muy interesante más allá de lo valiosa que es su obra. En el documental lo escuchás hablar con una mirada crítica, irónica y sarcástica, sobre Menem, sobre el poder, sobre la corrupción, la cultura y tantos otros temas que en todo momento están atravesados por el tema de la actuación, del acontecimiento teatral, del camino específico de la creación y de esa dramaturgia y de esa escritura que es su sello de distinción.

-Los límites entre documental y ficción se desdibujan porque Bartís mismo se presenta como un personaje curioso.

-Hubo momentos en que me pregunté: ¿esto qué es, documental o ficción? Pero dejé que el material me fuera guiando. Empecé a percibir claramente que si me dispersaba con respecto a ***De mal en peor*** y al tema actuación, él iba a quedar como un opinador más, así que empecé a meter mano

Escena de "De mal en peor"

"Yo actúo mucho cuando dirijo"

Ricardo Bartís ratifica las palabras de Toti Glusman, el documental **Final de obra** Lo dejó bastante satisfecho: "Está bueno, se ve que no hay ninguna actitud de sometimiento hacia la cámara y que esta tiene que hacer un esfuerzo para espiar tratando de encontrar un espacio por donde colarse para poder ver algo. El peligro era caer en la solemnidad, de darle una importancia a algo que tampoco la tiene, porque yo no soy un intelectual ni un pensador teatral. Cuando hay mucho discurso, el discurso aplaca lo teatral. Se ve en las notas periodísticas que les hacen a los directores, muchos hablan y hablan y después ves sus espectáculos y decís: "¡Qué distancia sideral entre lo que enuncian y lo que producen!". Hay que ver lo pequeño, lo reducido, lo poco interesante de sus espectáculos. Creo que hay que llamarse un poco más a silencio y tratar de concentrar la discusión en el campo de la producción teatral, porque hay algo misterioso y poético de la escena que no está planteado en el terreno de las palabras".

En referencia a su aparición en pantalla se muestra muy autocrítico: "Me vi horrible y un poco pedante. Es algo que a veces intento corregir pero no logro cambiarlo, se ve que es algo que tengo en el disco rígido. También veo dentro de mí mucha ira, seguramente por tener que sobrellevar una realidad que me resulta insoportable. Hay mucho decaimiento de los niveles humanos y nuestros mayores, por decirlo de manera jocosa, aquellos que tratan de dirigir los designios de este país son tan estúpidos y tan necios y hay tanta tontería que todo esto produce en mí una ira sostenida.

En contrapartida, el director de **De mal en peor** reconoce que se divierte enormemente en los ensayos: "Yo actúo mucho cuando dirijo, hago todos los personajes de la obra. Eso aparece en el documental". También reivindica cierto orgullo y heroicidad para sus equipos de trabajo a los que una vez más compara con la poética imagen de "una patrulla perdida en el desierto". Ese desierto es el ensayo "porque una cosa es hacer una obra que ya está escrita y tiene personajes definidos, o está en un marco institucional y tiene producción; pero si no tenés nada, ni obra ni personajes, ni instituciones que te respalden, solamente el deseo de trabajar con determinadas personas y con las ideas que esas personas hacen circular, eso te hace invencible. Nosotros somos invencibles, absolutamente invencibles".

sin asco, a cortar película y a ceñirme a lo que entendí era el tema central. De dos horas pasé casi a la mitad.

-¿Asististe a todos los ensayos?

-No, tenía días limitados para ir. Ni siquiera me mostró el final. Lo vi después de concluir la filmación.

-En otras palabras solo te dejó ver lo que él quiso…

-Y, de algún modo… Estuve muy limitado con la puesta de cámaras, tuve que apelar a muchos recursos para ocupar el lugar del público en un espacio tan reducido como la salita donde se exhibe ***De mal en peor***, y sin moverme de ahí, tenía que extender mis brazos y mis ojos hasta alcanzar el centro de la escena.

-En el documental se ve a los actores pasando letra en la cocina, aguardando el momento de salir a escena. Son momentos muy gratos que recuerdan algunas tomas de *La flauta mágica* de Bergman.

-A la gente le gusta ver a los actores fuera de sus roles.

-También te das el gusto de hacerle un chiste a Bartís.

-Le hago varios.

-Me refiero a cuando él les pide a los actores que paren de fumar y después aparece en varias secuencias fumando como una chimenea.

-Sí, pero al poco tiempo dejó de fumar. Otro chiste es cuando él me echa del lugar, me hace gestos de que apague la cámara o se dirige hacia mí con cara de orto, muy enojado. *"Estos hijos de puta me hacen saltar los tapones"***,** dice en un momento. Esos "hijos de puta" éramos nosotros que íbamos a filmar con unos equipos que superaban la capacidad eléctrica de su estudio. Después de eso tuvimos que llevar un generador.

Creo que el documental refleja la tensión que se genera entre la cámara y la dirección teatral.

-La cámara lucha por tratar de captar ese momento tan vivo y efímero, como si algo la amenazara.

-Tal cual. Había una doble limitación: de lugar, porque la sala es muy pequeña y de tiempo. Aunque recién cuando vi la obra me di cuenta de que el guacho me dejó ver lo que él quiso.

-¿Cómo lo convenciste de que te dejara filmar los ensayos?

-Por una cuestión de solidaridad y de ilusiones compartidas. Había empezado a filmar **Solos**, con Sergio Boris y Adrián Navarro y me quedé sin financiación. Tenía actores españoles, gente que tuve que mandar de vuelta a España, me agarró una depresión tremenda. ¿Y ahora qué hago? Bartís que estaba al tanto de la situación (tuvo una pequeña participación en **Solos**) aceptó mi propuesta de grabar el proceso de ensayo de **De mal en peor**, pensando que tal vez podríamos recibir algún subsidio del exterior. Finalmente no se consiguió nada, pero por suerte existe el Instituto de Cine.

-Supongo que Bartís debe haberse arrepentido enseguida.

-Todo el tiempo. ¡Ay, lo que puteó! Yo ya tenía todo filmado y listo para editar, una vez que terminara con **Solos**, y un día Bartís me dice: "Che ¿por qué en lugar de la película no hacés un fotomontaje, los documentales son todos una mierda". Pero yo tenía claro, primero, que el material filmado era cien por ciento mío y segundo que no quería hacer un documental convencional con palabras del director, escena que se ensaya, escena de estreno y declaraciones de los actores.

-El documental no sigue un orden cronológico y los ensayos van y vienen en forma fragmentada, entre comentarios y reflexiones del director y escenas robadas en situaciones de descanso. ¿En qué momento definiste esta estructura?

-El documental se fue encontrando a sí mismo dentro de ese vértigo y la mirada del que especta lo va encontrando simultáneamente. No inventé, ni descubrí nada, pero entiendo que la narración es muy diferente a los documentales de teatro que se ven por televisión, estructurados en base a reportajes y a fragmentos de escenas.

-Bartís dice que le gustó el resultado.

-Sí, creo que a él le gustó que el documental pusiera la mirada en el vértigo de ensayar, en el vacío y en el riesgo tremendo de no saber hacia dónde se va. Algunas imágenes reflejan ese momento en que los actores andan un poco perdidos, aun cuando ya se aprecia una dramaturgia y hay un texto que empieza a aparecer. Yo no entré en los primeros ensayos cuando improvisan el mundo de los personajes sino cuando ya estaban acercándose hacia la forma final.

La escena, la imagen, la música: *El mundo creativo de Sergio Renán*

por Alberto Catena

No todos los directores teatrales extienden su oficio a la realización cinematográfica o la reggie de ópera. Es cierto que hay ejemplos notables, sobre todo en Europa, que muestran a artistas que han frecuentado con similar intensidad las tres disciplinas —entre ellos Luchino Visconti, Ingmar Bergman, Mauro Bolognini, Liliana Cavani y otros—, pero no es lo más corriente. En nuestro país, Sergio Renán, que comenzó su periplo artístico como actor, es uno de los pocos casos, y tal vez el único en las últimas décadas, en que esas tres líneas de trabajo han convergido en una sola persona y de manera plena, pues sigue vinculado con igual pasión al teatro, la ópera y el cine.

-¿Cuáles son los parentescos y contrastes que, en una primera mirada, encontraría usted en la manera de encarar estas tres disciplinas?

-Si aceptamos que el teatro, la ópera y el cine tratan casi siempre de contar una historia, una primera diferencia que podríamos encontrar es que en la mayor parte de las películas esas historias están referidas a personas, en tanto que no pocas obras de teatro y óperas –sobre todo las más antiguas– presentan dioses, semidioses, seres mitológicos e incluso humanos de una condición singular. Cuando esos seres aparecen es una decisión estética del director la manera de describirlos o las conductas que les va a solicitar, porque puede ocurrir que hasta les asigne una característica humana. Del lado opuesto, las historias propiamente humanas tampoco tienen una regla fija y no hay que pensar que por tratarse de peripecias de esa índole haya que recurrir inevitablemente al naturalismo. En el cine, en cambio, si bien existen filmes que incursionan en textos y conductas que no son típicas del naturalismo, la gran mayoría de las películas tratan de reflejar historias de personajes "reales", con todo lo que eso supone de identificaciones veloces para el espectador. Pero, volviendo a las diferencias, lo esencial de ellas son los límites con que tropieza cada director.

-¿Cómo son en cada caso?

-En el cine, los límites con que se enfrenta el director son los suyos propios. No descarto, obviamente, los obstáculos que suelen interponer los costos de una película, los factores económicos y financieros que impiden lograr ciertos objetivos o convertir en hechos lo que se imaginó antes. Pero diría que, en la proporción mayor de lo que podríamos llamar historias corrientes –o sea, que se filman en espacios que se consiguen con alguna facilidad y con una cantidad relativamente moderada de personajes, vestuarios actuales y todo lo que, desde el punto de vista de la producción, hace de un largometraje una película tipo–, en ese caso digo, los límites son los propios de la imaginación, el talento, la estética y la visión del mundo del director.

-¿Hay algún elemento en la factura de una película a la que usted le otorgue especial interés?

-Debido a mis orígenes musicales, un elemento de gran relevancia para mí es la determinación de los tiempos dramáticos. En cine esa configuración está exclusivamente planteada por la visión que el director tenga tanto de los momentos particulares como del todo, porque el ritmo de una película –integrado por el ritmo de las distintas situaciones que cronológicamente se van desplegando– supone la posibilidad de decidir cómo serán los tiempos en que se narren las secuencias cinematográficas. Si se trata en particular de un diálogo esa decisión pasa por saber cuánto tiempo transcurre entre la pregunta de un personaje y la respuesta del otro, por ejemplo.

-¿Qué valor tiene en esa determinación la participación del director en la elaboración del guión?

-Un valor fundamental. Mi costumbre es imaginar todas las secuencias al elaborar el guión. Soy de los directores que tienen activa participación en la confección del guión. Desde luego, lo que uno imagina sufrirá luego alteraciones inevitables en el momento de filmar. Esas alteraciones pueden estar provocadas por el espacio físico donde se está rodando, por algún hecho casual que ocurra y que sirva de elemento inspirador o por aporte de los actores o técnicos. Pero, en mi mecánica de trabajo, lo que hago es casi siempre consecuencia de lo que imaginé.

-¿Y en la ópera y el teatro?

-Me ocurre otro tanto. Siempre intento que el espectáculo teatral y el operístico se parezcan bastante a lo que soñé. Me siento en la platea y veo el espectáculo para ver si eso se da. Claro está, ese resultado no necesariamente aparece de manera fácil o mágica.

-Usted hablaba de que los tiempos dramáticos en cine eran fijados exclusivamente por el director. ¿Qué pasa en el teatro y en la ópera?

-En el teatro de prosa hay un elemento condicionante y modificable de acuerdo con el autor de que se trate, que es el texto. Aquí los tiempos dependen de la libertad con que se trabaje ese material. De todos modos, la existencia del texto es, desde el inicio, un dato que acota la posibilidad de determinar los tiempos de la narración. Ese rasgo se subraya mucho más en la ópera, donde los tiempos los fija la partitura musical. La condición de grandeza de autores como Verdi, Puccini, Mozart, Rossini, Janacek, y aún de Wagner, tiene que ver con esa extraordinaria capacidad que

poseen para lograr una integración absolutamente coherente entre el texto dramático y la música. Pero es muy frecuente que, desde un punto de vista teatral, las conductas desde lo musical tengan tiempos dramáticos que no sean los que el director considera apropiados o los que propondría. En esos casos, los directores deben atenerse rigurosamente a lo que fija la partitura, porque una blanca es una blanca y una corchea una corchea.

EL TERRENO MUSICAL

-¿En el teatro de prosa cómo es el uso de la música?

-Su uso es menos común. Lo normal es que un director acuda a ella cuando siente la necesidad imperiosa de su presencia. A mí me surge con frecuencia el deseo de utilizarla, sobre todo si descubro que beneficia al todo. En **El enemigo del pueblo** trabajé desde un principio con una concepción muy clara de la música que debía emplear, porque me parecía que su presencia contribuía a profundizar el sentido de la puesta.

-En cine la música está tan incorporada que hoy sería difícil ver una película que carezca de una banda sonora.

-Es cierto. Además, el uso reiterado que se ha hecho de ella constituyó códigos bastante sacralizados. Gracias a ellos el espectador sabe o prevé en qué momento aparecerá la música. Cuando el muchacho de la película se acerca a un lugar peligroso la música lo preanuncia, lo mismo cuando es el instante de la declaración de amor o del beso. Pero, con lo que tiene eso de previsible y de convencional, muchas veces es una señal eficaz para generar en el espectador la índole de la emoción que se desea. También el clima dramático, en cuanto a la presencia de la música, se puede transmitir muchas veces –y a mí me interesa en forma particular esta línea– por oposición. Quiero decir: en las situaciones de terror, de amenaza, siento a menudo la tentación de una música de lo más leve, candorosa, parecida a la de las rondas infantiles. Por supuesto, eso ya se ha hecho en cine, no es invento mío, pero la música si es lograda constituye un aporte maravilloso al cine, de la misma manera que puede convertirse en algo insoportable. O innecesaria en teatro. Y todo lo innecesario atenta contra el espectáculo.

-¿Cómo trabaja usted con la música en sus películas?

-En mi sistema de trabajo, la música es algo que aparece también desde el guión. Quiero decir que mientras trabajo con determinada secuencia imagino los momentos en que ingresa la música. Debo decir que imagino incluso la índole de esa música, cuáles son los instrumentos predominantes y los picos, acentos y modulaciones que experimenta la música de acuerdo con lo que visualmente se muestre. Y también imagino en qué instante esa música terminará y de qué modo: si cerrándose o por fundido.

-¿Qué clase de músicas distinguiría usted en cine, en grandes rasgos?

-Me parece que hay una música que podría definirse como que no se oye, que no se identifica, pero está, y otra música claramente identificable, la de autores como Nino Rotta, Michel Legrand, Ennio Morricone, etcétera. Son temas recordables desde lo melódico, que individualmente se vuelven a veces populares, exitosos. Hay presencias sin duda inolvidables. ¿Cómo no acordarse del Miles Davis de **Ascensor para el cadalso** o del final de *Cavallería Rusticana* en **El Padrino III**.

-¿Y en el trabajo con los actores hay muchas diferencias?

-Sí, las hay, en especial por los tiempos de que se dispone en cada caso. Cuando debuté en cine, después de haber hecho más de veinte películas en calidad de actor, fue unas de las primeras veces en el país –tal vez fue la primera, pero no quiero hacer al respecto una aseveración terminante– en que se ensayó una película. Me acuerdo muy bien que al comunicar a los actores que íbamos a ensayar, pude descubrir en ellos miradas de desconcierto y aún de burla. Y en algunos, una pregunta preocupada: "¿No le parece que el ensayo puede atentar contra la espontaneidad?". Nunca creí que eso pudiera ocurrir. La espontaneidad es una condición que el actor debe recuperar si ha perdido, pero eso no le impide repetir una escena todas las veces que se le requiera. De modo que ensayo. Y no soy el único, otros directores también lo hacen. Y, cuando puedo, lo hago incluso en los lugares donde voy a filmar, si es que los conozco y están pautados por la producción. Esto posibilita que,

llegado el momento de rodar, el actor conozca con absoluta claridad mi punto de vista y haya tenido tiempo suficiente para buscar y probar dentro de sí sus vivencias. Podré tener reparos sobre distintos aspectos de mis películas, pero en el renglón interpretativo estoy muy conforme con el trabajo de mis actores, que en promedio creo que es de alta calidad. Son pocas las actuaciones que vistas hoy me provocan disconformidad. Por supuesto, como en el teatro, también en el cine un factor determinante de una buena actuación es la elección del reparto.

-En teatro no siempre se puede elegir a los actores deseados, sobre todo cuando se es invitado a una producción.

-En cine suele ocurrir algo parecido. Pero los actores que intervienen en mis películas son en su mayoría los que he deseado. Eso cuando han podido aceptar la propuesta, porque, a veces, alguien que imaginé no pudo o no arregló el dinero. Es curioso, trabajando el guión, me suelen aparecer personajes relacionados con la imagen de un determinado actor. Pero lo divertido es que, en ocasiones, esa imagen es la de un actor extranjero y no siempre vivo. Por ejemplo, cuando filmé **Gracias por el fuego**, el actor que quería para Emilio Budiño era Orson Welles y no quería ningún otro. Y en **Sentimental** quería para un papel a Peter Lorre y no podía dejar de pensar en él. Esos personajes terminaron haciéndolos de manera excelente Lautaro Murúa y Ulises Dumont, pero la imagen originaria era la de aquellos dos actores.

EL TRABAJO CON EL ACTOR

-¿Usted marca mucho al actor o deja que haga?

-En teatro aprendí una lección significativa haciendo **Víctor o los niños en el poder**, una obra surrealista de Roger Vitrac que fue mi segunda dirección. Venía de dirigir **Las criadas** como primera experiencia y había dirigido a mi grupo de trabajo en las grandes novelas clásicas o románticas, que me proponían un trabajo muy desafiante. Para mí era una especie de obsesión que las conductas fueran verdaderas y, habiendo códigos de conducta y por ende de gestualidad propias del siglo XVIII y XIX, no quería que nadie se hiciese el fino ni el inglés. Quería que el resultado fuera, desde el punto de vista de la verdad anhelada, lo mejor posible. Pero el concepto de Jean Genet en **Las criadas** no era naturalista. Y, dado que mi demanda desde lo emocional era que los actores sintieran, buscaba un ejemplo compatible con tal pedido. Y el que encontré fue uno relacionado con la mitología griega. Les propuse a los actores imaginar cómo sentirían sus dioses. A lo que me refería era que ese sentimiento tuviera una dimensión exacerbada, que todo el amor, el odio, la envidia, todo, tuviera un registro de desmesura. Obviamente me costó muchísimo lograr ese registro porque es tremendamente agotador para un actor responder a esa demanda, pero eso es lo que yo quería.

-¿Y marcaba conductas en ese sentido?

-Ahí estaba el problema. Formo parte de una generación a la que se enseñó que uno de los peores pecados del director es demandar al actor una actuación imitativa de lo que él ejemplifica. Entonces todas las búsquedas debían hacerse a partir de una demanda conceptual. En aquella obra a la que me referí, había un personaje que imaginé como una mujer muy gorda. Y pensé para componerla en una actriz del Nuevo Teatro, que se llamaba Miriam Van Wessen, fallecida lamentablemente muy joven. Héctor Alterio la conocía, porque había trabajado con ella en ese teatro, y fue el encargado de llamarla. Era una buena actriz, pero en ese rol no funcionaba. Y como la fecha de estreno se acercaba yo me ponía cada vez más nervioso. Entonces, particularicé el trabajo en su papel, porque los demás estaban muy bien. Recuerdo que, en cierto momento y ante mis indicaciones, Alterio se me acercó y me dijo al oído: "Flaco, no te entiende". "¿Cómo no me entiende?", le pregunté. "No te entiende", repitió Héctor. Supuse que me quería decir que usaba un idioma poco transparente, por lo que intenté simplificar, elementalizar al máximo las indicaciones. Pero, como la situación seguía en un callejón sin salida, Héctor volvió y me dijo otra vez: "Flaco, no te entiende". "¿Qué es lo que no entiende, cómo tengo que decírselo?", repregunté ya un poco fuera de caja. El tema es que faltaba escaso tiempo para el estreno y ella no daba pie con bola. Estaba realmente floja. Y, en un momento determinado, ya sin ningún control de mis nervios, me volví loco y le grité: "Miriam, así, así tenés que hacer". Y me subí al escenario e hice toda esa escena. Lejos de ofenderse o molestarse, percibí en ella una mirada de agradecimiento

absoluto y de ahí en más el trabajo fue excelente. ¿Cuál fue la lección? Que, más allá de la metodología general que usemos, o sea aquella que mejor se adapte a nuestra formación y personalidad, las búsquedas deben singularizarse en las características personales de los distintos actores. En unos casos debe funcionar por este lado, en otros por el otro. Y de ahí en más es lo que he hecho en teatro y también en cine. De pronto, y más allá de las explicaciones conceptuales, si no hay más remedio y lo necesito, apelo sin complejo a mi propio cuerpo para demostrar lo que quiero. Y los resultados suelen mejorar.

-¿En la ópera también?

-No, allí es diferente. En la ópera hay condicionamientos que son de otra índole. Hasta la propia definición de puesta en escena cambia, porque uno de los datos que el director debe tener en cuenta es la proyección de la voz del cantante y la necesidad de que se lo escuche bien. Ese conocimiento de los momentos en que la voz debe proyectarse con volumen o de los que utiliza los *pianos* o *pianíssimos*, es fundamental para el director. El tema del frente o del perfil son todos datos que no se toman en cuenta en el teatro de prosa o en el cine. También hay otro elemento absolutamente decisorio en la ópera: la naturaleza de la escenografía que se utilice, porque, sin perjuicio de tener que ver con el tema que se trate, debe contemplar los espacios muertos y vacíos y que no haya posibilidad de rebotes. Con frecuencia, se encuentran cantantes que piensan que su función consiste solo en estar de pie, mirar al frente y cantar. Debo decir que esa actitud, desde que dirijo ópera -comencé en el año 1984-, se ha modificado favorablemente, en gran medida por la presencia de la televisión. La televisión pone en evidencia tanto la expresividad como la inexpresividad del cantante, su compromiso dramático con la situación que está viviendo. Muestra a las claras cuándo el cantante no tiene idea de lo que está diciendo y que está solo emitiendo sonidos, a veces bellos, pero que no tienen relación con el texto de lo que dice. Esa costumbre mejoró, pero hay todavía reglas de juego que son muy propias de ese mundo, distintas a las que rigen en la relación que un director tiene con sus actores en el teatro y el cine. Y con los divos, el trabajo es todavía más difícil. En ese sentido, cuando dirijo ópera planteo demandas

Sergio Renán

a los cantantes que no son usuales para ellos y que, a veces, provocan miradas desconcertadas porque no entienden qué es lo que les estoy pidiendo y no han vivido antes una experiencia similar. Y de vez en cuando, esos pedidos provocan roces. Me tocó hacer un **Rigoletto** con Camilo Manuguerra, que en el instante de la discusión se encargó de recordarme que había hecho 392 veces ese papel. Ese recordatorio que me quería indicar que sabía todo lo que había que hacer, aunque en muchos casos eso no era lo que yo deseaba. Esos episodios se pueden convertir en pequeñas o grandes batallas. Es cierto también que hay directores que, de pronto, exigen a los cantantes de ópera posturas o movimientos de una velocidad que les impide cantar. Y la comodidad es para el cantante necesaria, prioritaria. Hablo de demandas que son razonables. Ha sido muy típico del movimiento operístico que los cantantes cantaran de frente al público y con la menor cantidad de movimientos posibles. Tenores que uno se muere de amor o placer al oírlos en disco, como Jussi Bjoerling o Carlo Bergonzi, al verlos en algún video los descubre como pésimos actores.

-¿El actor de teatro no corre el riesgo de trasladar al cine cierta ampulosidad?

-Hay algo muy básico: si el actor en teatro está haciendo teatro naturalista la demanda de lo que habitualmente definimos como verdad en las conductas y en la elocución es similar a la del cine. Ocurre sí que entre el escenario y la platea la voz recorre un espacio que el actor de teatro debe llenar con su propia voz, en cambio el cine ofrece una posibilidad de cercanía en la imagen y de aproximación de la voz a través del micrófono que obliga a la economía expresiva y al esfuerzo por no perder la capacidad de transmisión. En teatro

se necesita amplificar el volumen de la voz y el tamaño de la gestualidad, pero a la vez es algo que tiene que darse dentro de ciertos límites y medidas para evitar la sobreactuación, el armado de composiciones muy artificiales.

-¿Quién es un actor sobreactuado?

-Un ejemplo que utilizaría es el de Gassman, pero no solo en cine, también en teatro. No formo parte de su núcleo de admiradores. Desde luego, era un actor de un instrumento colosal, pero siempre noté que ponía un poco de más. Es un concepto de la actuación que imperó durante muchas generaciones, por eso se dice que Sara Bernhardt desconcertó a los espectadores de su época por la mayor naturalidad de sus actuaciones. El público de entonces requería actuaciones más exageradas. Es una visión que predominó hasta hace pocos años.

-A veces, ciertos manierismos actorales son festejados por una parte del público.

-Es que en algunos actores esos manierismos son la clave de su éxito. Entonces es mucho más difícil que renuncien a ellos, que cambien. En mi trabajo con los actores, a veces se han producido renunciamientos inevitables. Son las experiencias en que digo: hasta aquí llegué y más no pude. Debo decir, por otra parte, que en la elección de actores –sobre todo en cine– me manejo sin ninguna clase de prejuicios. Quiero decir que, en contextos que pueden ser deleznables –programas televisivos de cuarta, películas u obras de teatro muy malas, etcétera– si creo advertir talento en determinados actores o actrices no tengo ningún problema en convocarlos a mi proyecto. En mi última película la protagonista fue Mónica Ayos, a la que había visto haciendo una especie de número de revista. Como me pareció que tenía buen material la convoqué y estuvo extraordinaria. Por supuesto, cuando informaba que era parte de mi proyecto notaba algunas miradas extrañadas.

-¿Qué directores o actores tuviste como modelo?

-En teatro quise ser Giorgio Strehler. En cine, Luchino Visconti. Esos fueron mis paradigmas. Así como el actor que quise ser fue Montgomery Clift. Strehler fue un director que cuando apareció el Piccolo de Milán en Buenos Aires presentó espectáculos de una variedad tan abarcativa, que pensé que no conocía un director con un talento semejante. En la etapa adolescente, como estudiante de teatro, me acuerdo mucho de la visita de Jean Louis Barrault. Y fui partiquino en **El proceso**, que mostró aquí. Pero mi ídolo era Strehler. Y se confirmó con los años cuando vi algunas de sus puestas de óperas. En cuanto a Visconti, es el creador en cine con el que me siento más identificado. No por adhesión a un canon, sino porque en ciertos aspectos es el que más tiene que ver conmigo.

-¿Qué puesta de ópera le gusta más en cine?

-De las experiencias de óperas filmadas, como el **Don Juan** de Joseph Losey, la **Carmen** de Franceso Rosi o el **Otelo** de Mario Zefirelli, lo que más me gustó fue **La flauta mágina** de Ingmar Bergman. Una joya.

-¿Qué directores hacen hoy teatro, cine y ópera a la vez?

-No son muchos. Hasta hace poco, por lo menos, estaban Liliana Cavani, John Schlesinger (ya fallecido lamentablemente), Ken Rusell, Mauro Bolognini, Zefirelli y algún otro. Estos últimos se iniciaron como jóvenes asistentes de Visconti.

-¿Y Patrice Chereau?

-Chereau es básicamente un director de teatro. El dejó de hacer ópera porque el trabajo para el director en ópera es cruel. Después de la **Teatralogía** de Wagner dejó de hacer ópera. Fue un hecho afortunado, porque su decisión de no insistir en ese género debe de haber aumentado mis posibilidades de dirigir **Lady Macbeth en Minsk**. Fue producida por una empresa con sede de Montecarlo, que me convocó provocándome cierto desconcierto, porque no entendía por qué. Se aclaró luego cuando me dijeron que querían un director con experiencia en ópera, cine y teatro de prosa. Y desconté que, de las seis o siete hipótesis posibles, yo sería el más barato.

Escena de "Un enemigo del pueblo"

Historia personal

-¿Cómo es el orden del debut en sus distintos roles de director?

-La cronología es: mi debut como director en teatro es con **Las criadas** en 1970, en cine en 1974 con **La tregua** y en ópera en 1984 con **Manón** de Massenet.

-Le gusta *Manón* de Puccini?

-Es maravillosa. Como la de Massenet tiene mal final, afloja mucho en relación a lo previo. Es además una ópera que no encuentra tenores porque el De Grieux de Puccini es un personaje muy difícil de cantar. También el de Massenet, que tiene dos arias muy comprometidas. Cuando la programé en el Colón era difícil encontrar un tenor que lo quisiera hacer. Es un rol muy sacrificado y peligroso.

-¿Cómo era dirigiendo Torre Nilson? ¿Se sentía cómodo con los directores de cine con los que trabajaba?

-No, creo que esa fue una de las razones por las que empecé a dirigir. Fue una progresiva claridad, conciencia de que esas direcciones no funcionaban. En teatro tampoco. En cine tuve directores que admiraba, como Torre Nilsson, Demare o Antín. Pero sus trabajos con los actores dejaban que desear. En cine, la puesta de cámara es el primer paso para que un actor acceda a una buena interpretación. Porque muchas veces, la dependencia de lo visual determina requerimientos que impiden al actor entregarse emocionalmente a las situaciones que vive. Si alguien debe enojarse con otra persona y, en el momento de hacerlo, el director le dice "mirá para acá porque quiero la cámara en este lugar", entonces esa entrega se hace difícil. Torre Nilsson, Demare y Antín fueron directores valorables desde un punto de vista del relato imaginado, con gran capacidad de solución en las composiciones, cuidadosos en el uso de la luz y la alternancia de planos cortos y largos, pero que asignaban a la labor actoral una importancia relativa.

Merecer las imágenes

por David Jacobs

Santiago Loza encontró, primero en el teatro, y luego en el cine, dos de las formas posibles de expresar su complejo mundo interior y su potencial creativo. Autor y director de varias obras teatrales, entre las que se destacan Pequeña cruel bonita y Adefesio, su nombre, en realidad, cobró notoriedad en 2004, a partir del estreno de Extraño, su opera prima y, una de las películas de mayor belleza plástica que ha dado la nueva generación de cineastas surgidos hacia finales de los 90'. En la insistencia de continuar indagando en un estado de cosas inciertas, surge 4 mujeres descalzas, su segunda película, pensada y escrita durante la residencia del Festival de Cine de Cannes en el invierno de 2003. La película, estrenada en 2006, continúa el camino iniciado con Extraño pero, a diferencia de esta, que describe el universo personal de un hombre solitario, parco y de pocas palabras, la acción gira alrededor de cuatro mujeres que en el intento de abandonar la soledad y angustia en la que viven se refugian entre sí para intentar, a partir de la palabra, algún tipo de salvación. De esta manera, los personajes de Loza recorren trayectorias que los reconducen hacia sí mismos, hacia su propia alma, hacia su propia conciencia. La transmisión de esos estados de conflicto interno de sus personajes, el sentido del teatro y la honestidad de la imagen en el cine son algunos de los temas que, en esta charla, Loza aborda con rigor y sin prejuicios.

-¿Tu incursión en el teatro y en el cine se relaciona con la posibilidad de indagar en lenguajes diferentes o con un tipo de experiencia más personal, vinculada a una necesidad expresiva o de algún otro tipo?

-La idea de trabajar con el lenguaje es secundaria. En realidad, escribir tiene que ver con una necesidad expresiva, con la posibilidad de seguir descubriendo cosas. Siento que la única forma que tengo para comprenderlas es a través

de la escritura, de presentar esas cosas como si fuera una mancha que luego comienza a expandirse. Y después viene el asunto del lenguaje. Lo que siento más próximo, en realidad, es la escritura, y luego llega la fascinación por el cine pero como espectador. Me considero mejor espectador que director de cine, si es que me puedo definir como un director de cine. Esta es la única certeza que tengo sobre mi persona. Leer mucho hizo surgir la necesidad de ponerme a escribir, como ver cine hizo, también, que pensara en la posibilidad de dirigir. Durante la secundaria, en Córdoba, tuve una etapa en la que asistía a un cineclub, y eso provocó que reflexionara sobre las películas, que me diera cuenta que lo que veía tenía encima toda una preparación. Es decir, pude apartarme de cierta ingenuidad, y pensar que las películas no solo transcurren sino que se hacen. Durante esa etapa descubrí, solo y de forma clandestina, mi amor por el cine. Veía películas censuradas durante el proceso militar, como Último tango en París, y mi cabeza se iba como dilatando, expandiendo. El teatro viene después de todo esto. También como espectador me sentí fascinado. No puedo olvidarme de Uno, de Paco Giménez. Esa experiencia fue muy placentera, como estar en una fiesta colectiva llena de belleza y vitalidad. Con esa obra descubrí que si algo tenía que ver con la felicidad era eso. Comencé a entender el teatro como un espacio extremadamente sagrado. Que gente viva pudiese ofrecer ese momento me parecía un acto muy generoso. Mi entrada al teatro me costó, fue un rodeo muy grande, por eso no me considero una persona de teatro. En realidad, también al cine entré de costado. En el momento que se empezaba a hablar de la muerte del cine argentino, aparezco con Extraño. Venía del interior, conocía poca gente y, además, no me había formado en Buenos Aires. En este sentido, siento que entré de costado a todo.

EL INTERÉS POR LA PALABRA

-¿Qué materiales de tu escritura reconocés que están presentes tanto en el teatro como en el cine, casi como una obsesión, como una idea que siempre vuelve y de la que te cuesta despegarte?

-Me interesa la palabra como algo inaprensible, como valor casi metafísico. El teatro, en este sentido, me permite el trabajo con la palabra: jugar y convivir con las palabras. El cine, en cambio, no pasa por la palabra, pero aunque es cierto que en **4 mujeres descalzas** la palabra tiene un peso, era consciente de que no podía prescindir del primer plano. Necesitaba que esa película fuera cine. Cuando escribí para el teatro siempre tuve claro que esos materiales no podían aplicarse al cine, porque no tenían una historia, es decir, una trama. El cine descansa sobre una trama por más descompuesta y mínima que sea. En el cine hay algo de lo anecdótico. En teatro, en cambio, eso se puede hacer difuso. Lo que reconozco que está presente, tanto en el teatro como en el cine, es el trabajo con las actrices. Me siento cómodo travistiéndome en personajes femeninos. Disfruto escuchando a las mujeres y, además, siento que hay ciertos temas que me resultan más difíciles ponerlos en boca de personajes masculinos. Hay algo de lo sentimental que, entiendo, fluye mucho más en lo femenino. Creo que eso aparece permanentemente, como también el tema de la maternidad, de la ruptura familiar y los vínculos. Estos últimos nunca tratados desde la convención, el lugar común, pese a que me interesan los lugares comunes, incluso para evitarlos. Me interesa partir del lugar común. Creo que **4 mujeres...** es una película sobre los lugares comunes. En realidad, la película me sirvió como un disparador para volver a visitar esos lugares. Es decir, una vez establecido y, luego, agotado ese lugar común, volver a ver si quedó algo de todo eso. Además, esta idea del lugar común me interesa como idea comunitaria.

-¿Cómo sería esto?

-El lugar común también es un lugar donde coinciden ciertas miradas. Me interesa saber en qué cosas coincide la gente, el uso que hacen de las frases hechas. Hasta lo que se define como alternativo se ha vuelto un lugar común. Creo que el personaje que interpreta Julio (Chávez) en **Extraño** es extremadamente consciente de la reiteración, de los pactos colectivos, y sufre por ello. Ya no tiene mucho que aportar. Contrariamente a esa especie de neoinfancia en la que habitan los personajes de **4 mujeres...** que se preguntan, incluso, hasta por qué se llora. Es decir, esas mujeres van a insistir en la pregunta. En cambio, el personaje de **Extraño** nunca va a preguntar.

¿LA MIRADA TEATRAL?

-A partir del estreno de *4 mujeres descalzas* se comenzó a vincular tus películas con el teatro. ¿Reconocés teatralidad en tu cine?

-Se ha instalado una creencia, equivocada: que yo provengo del teatro y luego me dedico al cine. Cuando se estrenó **Extraño**, nadie señaló una teatralidad. Antes de rodar **4 mujeres**... puse en escena una obra, y a partir de allí se comenzó a señalar mi relación con el teatro. Las críticas más desfavorables de **4 mujeres...** señalaban la presencia de cierta teatralidad. Sinceramente, al momento del rodaje no supe si la película tenía o no elementos teatrales. Consideraba que los planos que estaba haciendo eran los que necesitaba la película, y no me imagino tampoco hoy que la película pueda contarse de otra forma. Si hubiera sido un estratega, podría haber evitado parte de la puesta y me hubiese ahorrado, quizás, las malas críticas. Entiendo que se me puede acusar de muchas cosas, pero cuando escribo o dirijo no hago concesiones. Creo que en **4 mujeres...** no hay ningún tipo de concesión, y eso causó cierta molestia. Me parece que hay un mal entendido, en este sentido. Cierto estatismo en la puesta no implica lo teatral. Sería como tildar de teatral a Ozu o a Antonioni. El hecho de poner la cámara y esperar que algo vivo ocurra frente a un cuadro también le pertenece al cine. Seguramente, haya en mis películas algo que tiene que ver con lo teatral, pero eso no las descalifica automáticamente. Sería no reconocer, por ejemplo, el valor del cine de Bergman por tener elementos teatrales. En este sentido, también tienen mucho de teatrales películas que, incluso, hacen uso de la cámara en mano.

-De todas maneras, insisto, *4 mujeres...* me parece que opta por un lenguaje más teatral: cierta artificialidad en los diálogos, planos enteros y largos, cierto uso del espacio.

-No me considero una persona ingenua. Fui muy consciente de las elecciones. Hubo encuadres en los que me decía "esto es un teatrito, y así quiero que sea". En **4 mujeres...** hay un plano frontal de una cocina que tiene toda la sensación de ser un teatrito pobre, una pequeña escenografia de cualquier sala del mundo. O, también, el hecho de que esas cuatro mujeres estén filtradas por ese velo plástico que aparece en la película remite claramente al telón del teatro. Eso no era buscado permanentemente, pero sabía con los elementos que estaba trabajando. Lo que sí creo que hay en esa película es algo cercano a la comedia, en el sentido de que estas cuatro mujeres entran y salen constantemente de los espacios. Otra posibilidad que pensé es que podría ser una especie de vodevil existencial en el que los personajes atravesaran decorados y puertas, donde todo es muy sórdido.

-En el teatro, de cierta manera, el recorte y parte del montaje lo hace el espectador a partir de la mirada, de lo que desea ver. En cambio, en el cine eso no es propiedad de los espectadores sino del director, a partir de variados procedimientos técnicos. En este sentido, ¿cómo te planteás el tema de la mirada en el cine, de la puesta en escena?

-Mis experiencias en cine, a diferencia del teatro, fueron como arrebatos. En el momento del rodaje, tu vida se reduce exclusivamente a lo que estás haciendo y empezás a vivir en otra realidad que no es la cotidiana. En teatro, trabajás algunas horas y volvés a la realidad. Uno entra y sale de esa situación durante el proceso de ensayo y, además, repite. Esto en el cine no ocurre tanto, al menos en mis experiencias. No repito demasiadas tomas ni ensayo mucho con los actores. En el cine las cosas ocurren, y si no ocurren estamos en problemas. Una de las cosas que más me importan es el actor. En este sentido, el actor me conmueve por su

exposición. Al mismo tiempo, no comprendo demasiado esa exposición y cómo se animan a ocupar el lugar que ocupan. Me parece una actitud de mucha solidaridad. Tanto en cine como en teatro siempre parto de la idea de que voy a trabajar sobre cuerpos y rostros. Cuando escribo, trato de no olvidarme de que la historia del cine está construida a partir de cuerpos y rostros. Y recién a partir de ahí está la cámara. La única forma de franqueza que conozco es poner la cámara a la altura de los ojos. No me interesa deslumbrar con angulaciones extravagantes, debo ser honesto con aquello que estoy encuadrando: es decir, estar a la par de lo que estoy mostrando.

-La honestidad del cine, entonces, se juega en el plano

-Sí, absolutamente. Me doy cuenta si un plano es honesto o no. Hay algo de estar a la par, de situarte que es importante advertir. Es decir, que cada frase y cada rostro tengan el plano que se merecen y, a partir de ahí no forzar el plano, la mirada. En el teatro, en cambio, se trabaja más con lo que el actor va proponiendo, pero a partir de cierto pacto que el director entabla con él. Abordo ambos lenguajes a partir de ciertos códigos de respeto y honestidad hasta el punto de poder advertir mis propias limitaciones. En **Extraño**, por ejemplo, el problema que me planteó la puesta era como quitar, es decir, como mostrar lo que yo consideraba justo y esencial en ese momento y para esa escena. No me da lo mismo reemplazar una palabra por otra. Me propongo luchar para que ese verbo elegido, y que considero necesario, sea insustituible. En definitiva, el objetivo es darse cuenta de todo lo que no sirve, de lo trunco del lenguaje.

-Hay algo que está presente en tus películas y algunas de tus obras, y es la idea de la mujer en conflicto. ¿Por qué te interesa este universo de lo femenino en crisis, en estado de vulnerabilidad e indefensión?

-Creo que el conflicto no es propiedad de un género. Siento que vivimos en una época muy dura para el género humano en general. Me parece un momento oscuro, confuso, donde las aguas están revueltas para todos lados. Cuando le gente me dice que hago películas tristes, les pregunto si les parece que el mundo en el que viven es tan divertido. Existencialmente estamos más frágiles, aturdidos. Mas allá de que todos tenemos algunos momentos de cierta calma, de cierta dicha, que amortiguan esta situación, hay situaciones sociales y colectivas que se han agravado. Pero creo, indudablemente, que hay que luchar por la dicha, pese a que esta situación sea inevitable e inherente al momento que vivimos. Deberíamos ser muy imbéciles para no darnos cuenta del doloroso momento que nos toca vivir, y de algo de todo eso hay que hacerse cargo. Creo que mis personajes, los de teatro y los de cine, están perdidos en su contexto y también consigo mismos. De algún modo, lo que se repite siempre en mis textos es la idea del viaje; es decir, ese recorrido entre estar perdidos y cierta toma de conciencia de esa situación, aunque solo sea por un instante. Ese momento es, me parece, un momento de epifanía, un momento que siempre está a punto de desvanecerse.

-Otra impresión que tengo es que en tus trabajos los vínculos que se producen entre esos seres solitarios y frágiles tienen que ver con la idea de que la propia salvación proviene, o solo es posible, a partir del vínculo con el otro.

-Sí, claro. No creo en las salidas individuales. Al contrario, creo en salidas colectivas, en unirse al otro aunque esa unión, en definitiva, falle o sea traumática. Lo que realmente me interesa es cuando me distraigo de mis problemas, cuando puedo dejar de pensar en mi mundo y en mis ambiciones. Me siento bien cuando puedo entregarme al problema del otro. En las dos películas, por ejemplo, la familia casi no existe, aparece como rota, disgregada. Hay algo, me parece, en estas nuevas formas de relacionarse, en esos intentos de estar cerca del otro, que vale la pena indagar, buscar.

IMÁGENES EN TEATRO Y CINE

-Otros elementos recurrentes que definen, me parece, tus trabajos para teatro y cine tienen que ver con aspectos vinculados a cierto despojamiento visual, austeridad narrativa, el tono bajo en el que se pronuncian los personajes, entre otros. ¿Daría la sensación de que te sentís más cómodo cuantos menos elementos haya que representar?

-(Pausa...) Pienso en la pintura y, en particular, en eso que se conoce como naturaleza muerta. De esa idea, por ejemplo,

de poner un vaso sobre un fondo neutro y que nos hable. Hay algo de la puesta que me genera mucha emoción: ver un cuerpo que vibra sobre un decorado neutro. El fondo, lo que rodea a los personajes, es muy incierto, oscuro, pero sin embargo hay algo ahí de luz que está como vibrando. Y ahí está esta idea de la pintura, que trabaja sobre fondos neutros. Insisto, mi mirada personal, la de todos los días, está tan contaminada que si voy a construir determinadas imágenes necesito volver a cierto valor primitivo y fundamental de las imágenes. Es decir, es necesario limpiar la imagen de todo lo que se la contaminó, volver a recuperar cierta pureza de la imagen.

-A partir de las funciones del plano, el cine tiene la posibilidad de generar mayor o menor intensidad en los gestos y las acciones. ¿Cómo funciona esto en el teatro? ¿Cómo te proponés generar ese dramatismo en escena? ¿Sos consciente de las limitaciones que el teatro tiene en este sentido?

-La cámara tiene una crudeza espantosa. Es muy difícil que en cine una imagen evoque una cosa totalmente diferente de aquello que muestra. Si en cine, por ejemplo, un personaje está contra la pared en la habitación de un hotel y dice "estoy en Venecia", lo que vemos es a ese personaje contra la pared de un hotel en Venecia diciendo que está en Venecia. En cambio, si en teatro un personaje dijera lo mismo podemos mentalmente irnos a Venecia con ese personaje, a partir de ese pacto tácito de evocación que produce el teatro. En este sentido, el teatro tiene un poder de sugestión y evocación que el cine no posee. El cine es lo que la cámara registra, con lo bueno y lo malo que eso tiene. En ese sentido, el cine es realmente muy cruel, explícito.

-El cine como traición

-Sí, de alguna manera. Pero cuando está a favor funciona como un taladro, como un arma: te perfora. Siempre les digo a mis alumnos que aunque trabajen en video no pueden filmar durante diez horas. Hay que buscar el plano, pelear para encontrarlo. Es decir, intentar dar con la imagen precisa, aquella que finalmente se terminará fijando. En cambio, el teatro no fija. En mi obra **Pequeña cruel bonita**, por ejemplo, hay una evocación permanente de un pasado que se escapa porque el personaje no lo puede reconstruir. A la gente que le gustó ese texto fue porque podía entrever algo que no estaba presente, que no pasaba en escena y, eso, es algo muy valioso que tiene el teatro. Quizás lo más interesante del cine sea lo que no pasa en el plano, pero indefectiblemente necesita de él, de cierta verosimilitud que el plano propone. El teatro, insisto, no necesita de esto, puede haber un actor en escena con las luces apagadas diciendo el texto, y algo va a evocar. El teatro, en definitiva, puede prescindir de la imagen.

-**Tanto en la producción cinematográfica como en la teatral ha habido, en los últimos años en nuestro país, una importante renovación generacional y, en algunos casos, estética. ¿Qué lugar considerás que ocupan tus trabajos en este contexto?**

-No sé qué lugar ocupan mis trabajos en este contexto. En el teatro creo que si tengo un lugar es ínfimo, sinceramente no me siento eso que llaman "alguien de teatro". Y es tan enorme la producción, tanto lo que ocurre y tan poco lo que veo, que ni siquiera puedo darme una idea acabada del conjunto. En todo caso, en lo que se refiere al teatro, siento que siempre estoy comenzando, entrando tímidamente, pidiendo demasiados permisos. El cine es otra cosa, soy cinéfilo. Conozco lo que sucede, cada tanto tengo una idea de lo que pasa o de cómo pasa. Pero no soy el indicado para decir cuál es mi lugar. A veces creo que es un lugar tangencial, una voz del margen. Sé que para algunos las películas que hice fueron importantes, o al menos para mí fue importante haberlas hecho, quiero decir que me importaba mucho poder hacerlas, transitarlas, terminarlas. Hubo mucha reflexión sobre el por qué hacerlas y para qué, pero eso me pasó a mí, y, quizás a los que trabajaron en ellas. A un puñado más de gente. Eso no modifica mucho más, tampoco estaba la pretensión de que lo hiciera. Puede que sea confuso, trato de decir que las películas que hice no estuvieron de moda, no era algo que "no había que perderse", creo que no. Tampoco considero que esté haciendo una carrera cinematográfica, que esté construyendo una obra. Hice dos películas, trataré de hacer otras, no sé si eso convierte a alguien en director o artista, pero para mí fue fundamental. Ver cine y terminar haciendo.

Escena de "4 mujeres descalzas"

Solo *Extraño*

-En la sinopsis de *Extraño* dice: "Axel deambula entre los seres y las cosas". En *Pasión*, de Jean Luc Godard, uno de los personajes dice: "Todo el mundo está buscando, todo el mundo está entre dos". ¿Cuál pensás que es ese espacio entre dos, eso que vos llamás *el entre*?

-Me siento un ignorante que está buscando dar forma a algo que, en realidad, se va a escapar siempre. O sea, me interesa esta idea entre el cuerpo y el fondo, esa zona intermedia que se llama "sombra". También me interesan los tiempos. Las dos películas son temporalidades entre, como viajes intermedios que no tienen un punto de partida ni de llegada. Es como si habitáramos en el intermedio entre un punto y otro. Eso es lo que intento, al menos. Pero creo, de todas maneras, que es un intento trunco. En realidad no sé muy bien lo que busco. Si quisiera ser ampuloso, diría que busco lo absoluto, llegar a una imagen fundamental. Pero creo que eso, en definitiva, no se encuentra sino que se busca permanentemente. He visto el gran cine, y por eso creo que hago películas que no están del todo logradas, que son irregulares, y pese a que considero que tienen cierta consistencia soy el primero que reconoce también que tienen problemas, que están falladas porque ya el intento es absurdo. Por ejemplo, los personajes de **Extraño** no pueden definir cuál es el núcleo del dolor, van detrás de algo que no encuentran la manera de cómo asirlo. Personalmente me hizo muy bien retratar los universos de **Extraño** y de **4 mujeres...** pero verdaderamente no sé bien cuál es el sentido del cine. Una amiga documentalista me decía que para ella el cine no es una percepción intelectual, sino emotiva, básica y primitiva. Es decir, que uno recibe un cierto cúmulo de emociones, y después viene la reflexión sobre el lenguaje y su recepción. Hay mucho de verdad en eso. En este sentido, me siento muy infantil cuando hago cine, quiero hacerlo porque quiero, y nada más.

-Erica, el personaje de Valeria Bertucelli, se dedica a la realización de videos familiares y, pese a que tiene una necesidad mayor en la palabra, comparte con Axel algunos silencios, sobre todo a medida que esa relación avanza. ¿Comenzaste a delinear ese personaje a partir de esta idea de que no basta con las palabras para decir el mundo, y es por eso que lo representa? ¿Como si en ella existiera una especie de consuelo en esas imágenes que registra?

-Me gusta como idea, pero realmente nunca lo pensé de esa manera. Creo que, sobre el final de la película, ella va comprendiendo algunas cosas, en particular cómo es él. Me gusta mucho esa idea de consuelo, pese a que no soy cristiano debo tener algo de creyente. Pese al caos en el

que vivimos, percibo entre la gente gestos cálidos, de cierta ternura, y esto es algo en lo que creo inmensamente que pueda pasar entre los seres humanos. Creo en la posibilidad de redención a través del acompañamiento, de ciertos gestos y actitudes, y también, por supuesto, de ciertas imágenes y sonidos. Me consuela escribir y haber hecho esas películas, si no lo hubiera podido hacer no sé qué me habría pasado, realmente. Y cuando no estoy haciendo algo de todo esto, me desespero por no poder indagar en esas zonas, por no poder construir imágenes. Eso me sirve para vivir. Y en esto que digo, creo, hay algo de egoísmo. Me considero un privilegiado por esta posibilidad que tengo de planificar imágenes, nutrirme de eso me hace sentir muy vivo. De algún modo, haber visto ciertas películas me salvan la vida. Vivo gracias a ciertos autores y directores, y todo lo que hago intenta o pretende, como un enano frente a un gigante, devolverles algo a esas personas emblemáticas que hicieron a mi formación y a mi vida.

-Para Axel, el protagonista de *Extraño*, pareciera que si existe alguna posibilidad de verdad, esta se alojaría más allá de las palabras. Como si fuera consciente, de alguna manera, que el problema del lenguaje es que el mundo no está dicho nunca.

-Sí, **Extraño** surgió de la necesidad personal de expresar algo a lo que no le encontraba palabras precisas para que fuera dicho. Como dice Alejandra Pizarnik, "no podía precisar con palabras este mundo". Es decir, no encontraba la forma a través del lenguaje de precisar lo que acontecía. Y esto tenía que ver con una idea recurrente que cada tanto se me aparecía, y era una situación, que sentía, de cierta extranjeridad.

-Otra mirada posible sobre Axel, en cambio, podría ser que le otorga tanto valor a lo dicho que, para que eso cobre algún sentido prefiere hacer la operación inversa: callar.

-Antes del rodaje charlábamos con Julio (Chávez) sobre el personaje, y le decía que Axel veía todo como detrás de un vidrio. Realmente, esta es una sensación que experimenté durante muchos años, la idea de no sentirme incluido en lo hecho, en lo que estaba siendo construido. El personaje de Julio no pertenece al mundo, y es por esto que no se siente quién para nombrarlo. En ese sentido, te diría, hay un abandono, una entrega consciente por parte de él.

-¿Ese personaje, entonces, solo puede habitar el cine?

-Solo puede habitar esa película, porque no es una persona, es un personaje y por eso es como es y no toma prácticamente decisiones. Me parecía importante que ese personaje no decidiera. Antes de escribir el guión, comencé a tomar notas de algunas impresiones que iba experimentando, y me di cuenta de que no había manera de dar con un cierre, y decidí, por este motivo, construir un personaje que solo tuviera una mirada, y esa mirada iba a ser, en definitiva, la película propiamente dicha. Algo de esto es **Extraño**, una mirada entre dolorida y piadosa y, a la vez, indefinible sobre el mundo.

-*Extraño* **pareciera plantear una estructura circular. Una de las primeras imágenes de la película es un** *travelling* **desde arriba de un tren y, esa misma elección vuelve a aparecer en el último plano del film, en el que ahora, junto al paisaje, vemos al protagonista viajando hacia algún lugar. Es decir, este plano final estaría indicando la no concreción de algún tipo de cambio en su historia personal, como si ese personaje estuviese condenado al presente. ¿Cuál era tu idea en este sentido?**

-Cuando filmábamos ***Extraño***, la definíamos como una "road movie estática", a modo de chiste. Una película de viajes con la gente quieta. Estaba la idea del tránsito. La película miraba a través del personaje y ese personaje se estaba despidiendo. Desde el primer momento, la película se aleja, se va, arranca en huida, termina en fuga, algo así. Esas imágenes del tren son las primeras, después un ojo que se abre. Un ojo enorme en la pantalla, un ojo que pertenece a Julio Chávez, un ojo que no puede actuar. Los viajes, la mirada; puede que parezcan ideas primitivas pero eran las que rondaban en el momento del montaje. De algo de eso se trataba la película, de esos movimientos internos.

-Sobre todo en *Extraño*, subordinás la necesidad de contar una historia para presentar unos personajes y revelar, en cierto modo, su intimidad. Es decir, un interés en penetrar en la psiquis de esos personajes.

En este sentido, estaríamos fuera de lo que se entiende por realismo, pues lo que se sugeriría es otra realidad, la de un universo interior y desolado. Es a partir de esto, entiendo, que se manifiesta una adoración brutal por las imágenes, prescindiendo de la trama clásica. ¿Pensás que esto puede reducir el cine a formas bellas sin contenido?

-Detesto los manierismos cinematográficos, la masturbación visual tanto en el cine de arte como en el de Hollywood. Hay mucho cine caligráfico, vacuo, que solamente es formal. En este sentido, la forma en sí no me interesa, entiendo que está más cerca del diseño que del cine, como si fuera una decoración. Aunque de a ratos, reconozco, este tipo de cine me engancha, siento que no me constituye. Cuando me siento dos horas a ver algo que es solamente decorativo, comienzo a fastidiarme. Pero sí creo en la belleza, en esa idea religiosa de la imagen y su iconografía. Considero que la belleza tiene que estar sostenida. Nunca me interesaron las imágenes por sí mismas. Lo que busqué con **Extraño** y **4 mujeres...** fue algo así como dar con un mecanismo al que si le sacaba un plano esa decisión tenía que ver con una necesidad narrativa y no con otra cosa. Cada uno de los planos de las dos películas fueron decisiones muy pensadas, nada de lo que se ve o escucha está puesto por que sí. Que esto después funcione o no, es otro asunto. Estoy convencido de que mis películas se pueden atacar desde varios lados, y está bien que así sea, pero del único lugar que no se pueden atacar es de que les falte rigor. Insisto, no creo en las imágenes bellas, lo que carece de sustancia y peso solo es vanidad.

-Antes de escribir *Extraño* estabas descreído de la trama. ¿Qué cosas motivaron este escepticismo?

-Antes de filmar **Extraño** empecé a desconfiar de dos cuestiones de la narrativa clásica del cine: la trama y la psicología de los personajes. No creo que los personajes de ninguna película tengan psicología, nada más equívoco para mí que esta idea de la psicología de los personajes. Quizás sea políticamente incorrecto decir esto en una ciudad como Buenos Aires en la que todos estamos psicoanalizados. El aparato psíquico de una persona es algo muy complejo e insondable para ser desarrollado en el tiempo que dura una película. Lleva toda una vida, a veces, entender la psiquis de una persona. Por este motivo, insisto, los personajes no son portadores de psicología, son solo ideas, abstracciones, las que un actor encarna. Y en relación con la trama, un día comencé a sospechar sobre ella a partir de algunas películas que aparecían en cartel como **Los sospechosos de siempre**, **Seven** o **Memento**, donde pareciera que cuanto más intrincada fuese la trama mejor son esas películas. Eso me enojaba mucho, realmente. El cine es entregarse a un flujo de imágenes, y si uno, por ejemplo, no le reclama nada a un paisaje que pasa detrás de un vidrio cuando viaja en tren, por qué debería hacerlo con una película. Mi deseo es que las películas sean pura emoción y que prescindan de la trama. Estoy convencido, además, que **Extraño** coquetea con esa idea, aunque considero que tiene una trama, también me parece que está al borde de no ser una película, de su propia desintegración; pero, en definitiva, sigue siendo una película.

-¿No creés que esta idea de que *Extraño* está al borde de no ser una película, como decís, no está sostenida, antes que nada, en esa potencia del protagonista que pareciera abarcarlo todo y, en cierta forma, en la fragilidad de la trama?

-Si no hay identificación con el protagonista, como ha pasado, no hay película. Coincido con aquellos a los que no les interesó demasiado la película: si no se sintieron cercanos al personaje, se quedaron sin película. En relación con el teatro, por ejemplo, se me ha criticado que mis textos no tienen teatralidad. Si uno toma en cuenta esta crítica y, si además acepta lo que algunos dicen sobre que las películas que hago son teatrales y están al borde de desintegrarse, uno, en realidad, no tendría muchos motivos para seguir adelante. Pero sigo, creo que hay algo de perseverancia que me hace continuar.

ACCIDENTES.
(Conversación con Edgardo Cozarinsky)

por Santiago Palavecino

En los días finales del invierno de 2007, Edgardo Cozarinsky ha dado, quizás, demasiadas entrevistas. Su flamante (y espléndidamente recibida) novela Maniobras nocturnas es en buena medida culpable de la demanda de que goza (si cabe el eufemismo) este hombre múltiple, que no hace sino colocarse, aunque con la mayor amabilidad, en terrenos inconfortables. Invitado a hablar de teatro, se deslizará por otras disciplinas y otros mundos, rodeando el tema con fintas que lejos de esquivarlo lo perfilan pacientemente, por decantación. Así, en su proverbial espacio porteño, el bar Santé de Peña y Azcuénaga (en Paris es el legendario La Rotonde), Cozarinsky habla de teatro a partir del cine, o de su vida, o de la música. Y al hablar de teatro, habla del mundo. Piensa a través de la narración, y narra el trayecto de sus reflexiones. En su enésima entrevista del año, prodiga estos cruces que todos los espectadores de sus films y lectores de su prosa reconocerán inmediatamente.

-Más de una vez has contado el impacto que en tu vida significaron determinadas prosas (Borges, por poner un ejemplo) o las imágenes de determinados films (de Lubitsch, por poner otro). Me preguntaba si algo así te había sucedido con el teatro, en el sentido en que, por ejemplo, para Roland Barthes la puesta de Madre Coraje por el Berliner Ensemble fue un acontecimiento que cambió su vida.

-No, nada que haya cambiado mi vida. Aunque sí tuve dos impresiones fuertes de teatro, muy lejanas entre sí en el tiempo. De niño, recuerdo haber sido llevado por mis padres a ver un espectáculo supuestamente infantil, en el teatro que se llamaba Casino (que luego fue transformado en cine para ser Cinerama, en los años cincuenta). Era un teatro bastante espectacular que, creo, estaba en la calle Maipú, entre Corrientes y Sarmiento, por lo menos en mi recuerdo. Muy espectacular no tanto por lo grande que era adentro, sino porque tenía una especie de hall como con salas de espera a los lados. No sé si fue la primera vez que fui al teatro, pero sí recuerdo especialmente uno de los números de ese espectáculo (donde también había magos, payasos, números musicales): una compañía de monos, vestidos, que mimaban gestos de la vida cotidiana. Se sentaban a la mesa, comían y, finalmente, uno de los monos se ponía un camisón, un gorro de dormir y se acostaba. Pero antes de apagar la luz, sacaba de la mesa de luz lo que se llamaba una pelela y la ponía debajo de la cama. Ahí se encendían las luces, todo el mundo aplaudía. Eso debe haber sido hacia fines de los años cuarenta, supongo.

Escena de "Squash"

Escena de "Ronda nocturna"

En general debo decir que lo que me ha atraído del teatro no es exactamente la parte seria. Aunque, cuando vi, por un gusto ya muy de alguna manera conservador de mi parte, una puesta de Strehler de El jardín de los cerezos de Chéjov, con el Piccolo Teatro di Milano, en Paris, alrededor de los años setenta, me pareció que era lo mejor que había visto en mi vida en teatro. Teatro tradicional, evidentemente, así como me había llamado la atención, alrededor del setenta, cuando todavía no vivía en Paris pero había podido verla allí durante un viaje, Deaf Manís Glance, de Bob Wilson. Quien después se iba a repetir, e iba a hacer cosas que no interesaron mucho, pero que en ese momento era una verdadera revelación: ese teatro ritual, sin palabras, que duraba como ocho horas. Junto con la puesta de Strehler fueron dos momentos fuertes pero serios, estéticos.

Una de las cosas que siempre me impresionaron mucho en el teatro fue el otro lado, la tendencia al accidente, el vivo. En ese sentido, tengo dos recuerdos muy fuertes de mi vida, que tampoco cambiaron nada de ella, como me preguntaste al principio, pero que están relacionados con el teatro. Uno de ellos tiene que ver con mi padre, que era muy aficionado al teatro español. Generalmente me llevó a ver cosas que no me interesaban nada, que no dejaban ninguna impresión en mí, como la compañía de Lola Membrives haciendo los hermanos Álvarez Quintero o Benavente. Pero Lola Membrives en un momento (no sé qué año, habría que buscar en los archivos) decidió hacer un cambio. O más que un cambio una digresión con respecto a su repertorio habitual. Y puso El águila de dos cabezas, de Cocteau, con ella (que era ya una mujer grande) en el papel de la Emperatriz. Mi padre fue, seguramente sin darse cuenta de que una obra de Cocteau no era lo que a él le podía interesar. Y se encontró con esto que no era ni los Álvarez Quintero ni Benavente. En la primera escena Lola Membrives hacía su aparición vestida de amazona, con una fusta en la mano. Mi padre, hombre de campo, la vio entrar, se inclinó hacia mí y me dijo: "Esa mujer no puede montar a caballo". Fue ese momento en que la ilusión dramática se quebró totalmente, porque alguien que no había entrado en el juego (como sí podría ser el caso del aficionado a la ópera, que puede ver Tristán e Isolda con cantantes viejos y gordos y vivirlo como algo sublime) hizo que yo viera todo el resto de la obra como una cosa ridícula.

Mi otro recuerdo es una auténtica maravilla. Años más tarde (sesenta y ocho, sesenta y nueve), yo era un adulto y fui con Marilú Marini a ver a Mecha Ortiz en una de sus últimas presentaciones en público. Ya se sabía en ese momento que serían las últimas porque estaba prácticamente sin memoria, sorda, no sé bien qué. Todavía actuó un poco más, en cine con Torre Nilsson (en Boquitas pintadas, Piedra libre, año setenta); era algo así como un gesto hacerla aparecer y dejarla hacer un poco lo que se le diera la gana. Ese día hacía una obra de Noel Coward, A Song at Twilight, con Esteban Serrador también. Mecha Ortiz, que estaba entonces sorda u olvidadiza o las dos cosas, tenía dos apuntadores, uno a cada lado del escenario, y se los oía desde la platea. Yo (igual que Marilú) estaba fascinado, totalmente impresionado con ese gran espectáculo teatral que sabía que nunca iba a volver a ver: una señora muy mayor, que había pasado su vida en el

Escena del biodrama "Cosarinsky y su médico"

escenario, y que resultaba estar vacilando, tratando de oír lo que le soplaban de un lado y del otro y que de pronto decía algo que nunca era exactamente lo que debía decir. Hasta que un espectador un poco menos ingenuo (o bueno, nosotros no éramos tan ingenuos… menos perverso que nosotros) no tuvo mejor idea que gritar: "Señora, se oye demasiado al apuntador", algo que hubiera destruido a cualquier actriz joven o con menos experiencia. Cosa extraordinaria: Mecha Ortiz se detuvo, miró hacia el agujero negro que debía ser la platea y dijo: "¡Qué suerte tiene usted, yo apenas si le oigo!". Y siguió. Ahí sí que funcionó la convención teatral, porque hubo un aplauso total hacia ella, fue un gran momento de teatro. Son esos accidentes los que siempre me han atraído más.

-Tu retorno a Buenos Aires de los últimos años coincide, de alguna manera, con un momento de optimismo con respecto a la producción teatral, no solo por la profusión de espectáculos, sino porque existe cierto consenso respecto de la alta calidad que no es difícil encontrar. ¿Percibís algo de eso?

-En este momento debo decir que voy mucho más al teatro que al cine, acá. Mi retorno a Buenos Aires fue gradual, y al comienzo era más visible el nuevo cine argentino, que me entusiasmó mucho porque tenía la sensación de estar viendo cosas que antes no había visto. No solo lo que se mostraba, sino cómo. Era un lenguaje, o más que eso una actitud frente a la realidad que me parecía nueva. Y de pronto empecé a descubrir el teatro y, en este momento, sin descalificar nada de lo que se hace en cine, hablando tal vez de una propia fatiga o de un cambio en mi atención, en este año 07 estoy yendo más al teatro que al cine: me interesa más lo que sucede allí. Un espectáculo como Los mansos de Alejandro Tantanián me parece lo más extraordinario que he visto en teatro en muchos años. Voy a ver cualquier cosa de Daniel Veronese, de Rafael Spregelburd, de Omar Pacheco; cosas muy distintas entre sí pero que siempre me provocan algo, alguna reacción.

-De modo que sos, desde el comienzo, un espectador habitual de teatro. Pero lo cierto es que pertenecés a una generación de cineastas que, incluso a nivel mundial, en más de un caso han tomado cierta distancia del teatro. Pienso en este momento en tu película sobre los Cahiers du cinéma, en el lugar no sé si central pero seguramente muy importante que le otorgás a Serge Daney en ella. Precisamente, Daney es alguien que casi se jactaba de eso: como si parte de la especificidad de lo cinematográfico pudiera conservarse en franca distancia con lo teatral. No solo por el problema de la retórica de las actuaciones (y Bresson como el paradigma de una dirección de actores, por antiteatral, más específica del cine). ¿Te sentís parte de esa actitud, de esa familia reticente, por así decirlo?

-No, al contrario, porque nunca sentí el teatro en relación con el cine. Cuando veo Los padres terribles, la versión que filmó el propio Cocteau, lo que me parece extraordinario en la película es que está filmando la representación de una obra de teatro, pero la elección de los primeros planos que hace es totalmente cinematográfica. Me interesa mucho esa especie de filmación de una representación teatral, porque lo que se

está filmando no es una actuación cinematográfica. A mí me gustan las películas donde la gente casi no actúa. Por eso el casting es en cine el momento capital para mí, donde elijo a las personas por lo que son, y no por lo que pueden hacer. El lugar del actor que actúa, que compone, es el teatro, y no el cine. En Los padres terribles, Cocteau está filmando una representación de teatro, y lo extraordinario de la película es que, precisamente, su mayor valor cinematográfico reside en que está filmando aquello que no es cine: se trata de otra cosa, donde no está ni la gente tal como es ni la actuación como se la ve en el teatro. Filma a la gente en el momento de actuar. Hay como una segunda realidad, o una tercera interpretación, no sé cómo decirlo, que es lo que me fascinó de esa película o de algunas otras de Visconti, por ejemplo, o Elia Kazan. Tienen mucho, en cine, de directores de teatro. Gente extraordinaria como Humphrey Bogart o Greta Garbo, que en cine llenaba la pantalla, pienso que daría muy poco en teatro.

-Hay una expresión más o menos coloquial, que me gustaría introducir: la de ìteatro del mundoî. La traigo porque pensando en tus últimas ficciones (Crepúsculo rojo, Ronda nocturna) me parece percibir una mirada muy atenta al inevitable aspecto de representación que comporta la vida cotidiana. Es decir, a los papeles que se componen en la vida misma, al costado teatral de las relaciones humanas. Esto es especialmente evidente en el personaje de Gonzalo Heredia: de alguna manera, ese taxi-boy está actuando todo el tiempo, de maneras más o menos directa. Pero también en Crepúsculo rojo, todos esos personajes expatriados, errantes, tránsfugas, no tienen más remedio que actuar, representar una escena. De hecho, uno de los centros de la película es una (terrible) escena psicoanalítica, que es casi otro género de teatro.

-Todos representamos. Cuando voy a hablar con la persona que se ocupa de mi cuenta en el banco, estoy asumiendo un papel, tengo que demostrar cierta seguridad, etc. En esta entrevista, estoy jugando (con tu complicidad) a ser una persona que tiene algo que decir. Cuando voy a hablar con un posible productor de una película tengo que disimular mis dudas. Cuando estoy en el rodaje de una película sé que soy el capitán del barco, y que tengo que tratar de que no se hunda. Y que para salvar todos los problemas inevitables que surgen (no sólo técnicos y financieros, sino los conflictos de egos que proliferan en los rodajes) tengo que ser padre, amante, analista, dictador, cómplice. No me he planteado esto que me decís. Aunque cuando hice Crepúsculo rojo (que creo es de lo mejorcito que hice aunque no tuvo eco y en España en particular ha sido muy maltratada, pero que a mí me toca mucho emocionalmente), elegí a los actores en función de sus vidas.

La mujer que cambia de vida, por ejemplo: si elegí a Marisa Paredes para ese personaje fue porque ella es una mujer de sesenta años que de joven no era la idea convencional de una jovencita bonita, e hizo cine comercial en papeles no muy gratos, y recién a partir de los cuarenta años empezó a destacarse cuando se afirmó como una personalidad propia y dejó de ser vista como una jovencita que no era apta para papeles de romántica o ingenua. Tiene una escena extraordinaria en una película poco vista de Jaime Chávarri, basada en una novela de Fernando Fernán Gómez, Las bicicletas son para el verano. La acción ocurre durante la guerra civil, y hay un festejo o algo así en una azotea de una casa en Madrid, y en ese momento le comunican a ella, que es una de las vecinas de la casa, que su marido ha muerto en la guerra. Su expresión se transforma, y queda como en un suspenso donde hay evidentemente ganas de llorar y estar sola, y tiene que aislarse, en fin, pasan cosas muy contradictorias y complicadas en ese momento, y ella lo hace con una suerte de vacilación entre distintos tonos. Siempre me atrajo de ella que es una mujer que con los años cambió, y descubrió su verdadero registro, de alguna manera, o la capacidad de hacer cosas interesantes, a partir de cierta edad. Lo que, claro, me produjo una identificación conmigo, que empecé a tomar riesgos a la edad en que la mayoría de la gente está segura de lo que ha hecho. Los riesgos que no tomé de joven, los tomé a partir de cierta edad.

Lo mismo con Fiodor Atkine, que es un judío errante, un hombre de ningún lado. Hijo de judíos rusos en Paris, su padre tenía negocios con Mongolia (donde también por Siberia habían llegado otros judíos rusos después de la revolución).

En el momento de la ocupación, el padre advirtió que por su origen iban a ser seguramente enviados a un campo. Entonces por sus relaciones consiguió pasaportes mongoles para toda la familia. Su apellido Kaufman (Atkine es su segundo nombre, Fiodor Atkine Kaufman) se convirtió de ese modo en Ka-Fa-Ma, en caracteres chinos. Gente que no tenía absolutamente nada de china pasó los años de la ocupación protegida por la nacionalidad mongol. Otros hermanos o primos que no habían tenido esa posibilidad fueron enviados a Auschwitz. Luego abandonan Francia, pasan tres o cuatro años en Chile, un año en la Argentina (de donde Fiodor habla castellano perfectamente, habla catalán, etc.). Esas cosas aportan a la interpretación, no porque el actor componga, sino porque están en la persona. Y la cámara te roba el alma, como creen los pueblos mal llamados primitivos. Eso yo lo opongo al teatro, donde alguien tiene que proyectar una imagen de lejos, para alguien que está a distancia. Entonces en el teatro importa mucho la pose. Y la proyección de la voz. Pero la cara y la gestualidad importan menos.

EL TEATRO Y LOS ACTORES

-Teniendo en cuenta estas diferencias que señalás entre teatro y cine, ¿cómo encaraste entonces el casting a la hora de realizar tu espectáculo teatral Squash? Es cierto que una vez más estamos en terreno ambiguo, porque acá el material era precisamente la biografía del actor, Rafael Ferro.

-Claro, es un caso muy particular, porque Vivi Tellas se acercó a mí para proponerme una obra de su ciclo Biodramas, que tenía que ser sobre la vida de una persona existente. En la primera conversación se habló de alguien que tendría que venir del mundo, digamos, cultural. Pero como yo estaba en un momento de mi vida en el cual venía de hacer Ronda nocturna, y además estaba muy en contra precisamente de la etiqueta "cultural", intelectual, que me habían pegado, me dije que después de RondaÖ ya nadie iba a intentar pegármela. Por lo que deslicé que preferiría otra cosa, el deporte por ejemplo. ¿Por qué? Porque el deporte tiene en común con el teatro eso de estar sometidos al azar, que así como un futbolista el día del partido puede fallar porque comió algo que le hizo mal o porque se peleó con la mujer, lo mismo le pasa al actor, etc. Y mientras explicaba esto a Vivi, me vino a la mente que Ferro, de quien me había hecho muy amigo durante la filmación, era un caso interesante, porque había abandonado una carrera de deportista para dedicarse a la actuación. Entonces en un comienzo trabajé a partir de eso.

Los demás vinieron por lados muy distintos. Hubo gente a la que había visto en teatro y me entusiasmaba, como fue el caso de Jimena Anganuzzi, o el de Marta Lubos. Para otros, como por ejemplo el del amigo alemán, no lo tenía y no lo tenía, ciertos actores a los que contacté y me interesaban tenían otros compromisos, no podían ser parte de esta aventura. Así que el personaje iba cambiando de tono según cada elección, y a la vez en cada elección algo fallaba: o había problemas con las fechas, o al actor no le interesaba demasiado. Finalmente di con Lautaro Delgado gracias a Marta Lubos quien me habló de él. Lo vi y resultó ideal, porque dio la presencia que buscaba. Lautaro es completamente hispano, argentino, pero como es rubio, con una cara de pómulos muy marcados, tiene lo que para nuestra mirada puede dar germano, lejano. Además se trata de alguien que puede pasar de hacer algo con Veronese al teatro comercial, convencional: Quién le teme a Virginia Wolf, por ejemplo. Con Squash fue la primera vez que me animaba a hacer algo en teatro, yo estaba muy tímido, muy lleno de dudas. No lo digo para disculparme, las debilidades que pueda haber tenido son mías, son mis propios límites y no necesitan disculpas. Pero para mí fue un momento de verdadera revelación atestiguar eso que los actores aportan. El hecho, por ejemplo, de que Jimena Anganuzzi haya sido atleta infantil, y que abandonó esa actividad a los catorce años porque interfería con su propia vida: no podía ir a fiestas, por ejemplo, por tener que practicar esa disciplina: gimnasia artística u ornamental, no recuerdo bien cómo le llaman. La hice revivir un poco esos años que creía olvidados. Ferro y ella hacían ciertos ejercicios en escena: cosas que ella creía que ya no iba a poder hacer y descubrió que sí podía. Con Ferro se entendían muy bien en ese sentido. Sus momentos de ejercicios fueron de una complicidad fraterna que no hubiera podido trasmitir la acción dramática.

Las dos tentativas que hice en teatro fueron cosas inconclusas, tal vez imperfectas, pero para mí muy importantes. Pienso volver al teatro, ya habiendo aprendido algo, con esto y también con Raptos, mi pequeña creación de teatro musical en el Centro de Experimentación del Teatro Colón. Estoy escribiendo algo (que se hará no sé si el año que viene, eso espero al menos), que no se parece para nada a Raptos como tema, y que tiene otra duración. Pero que también incorporaría la música en vivo. La música en vivo en el escenario me interesa mucho porque la siento, de alguna manera, como música de cine. Creo que en el cine, la música dice lo que los diálogos no dicen, habla de algo que no sé si llamar inconsciente, o de lo que a veces es totalmente consciente pero callamos. Esa función de la mejor música de cine me gustaría recuperarla en teatro con una música de escena que estuviera ejecutada en vivo. En Squash, tomé tres números musicales que estaban grabados. Ahora, de golpe (no digo que se me imite, hay algo que casualmente anda en el aire de los tiempos), en gran cantidad de obras serias, hay números musicales que corresponden al mundo de la música popular, etc., y que no estaban previstos, lo que me impresionó mucho.

Pero ahora me gustaría desarrollar lo de Raptos, la música en vivo, en una obra de no menos de una hora de duración. Porque me parece que influye mucho en los actores, ese hacer un juego que no sea naturalista. Por ejemplo, en el prólogo de Squash había usado la música de Miklos Rozsa para Providence, de Alain Resnais. Entonces cuando entraba Marta Lubos, sonámbula, antes de decir las palabras de las brujas de Macbeth (citas que ningún crítico advirtió, dicho sea de paso, ¡y pensar que uno a veces teme ser demasiado evidente!), de alguna manera oír la música la afectaba y modificaba sus movimientos.

-¿Pero creés que la afectaba en cada función, o tuvo un impacto la primera vez que la sometiste a esa experiencia y después la situación se hizo más controlada?

-En cada función era diferente. Marta es una actriz extraordinariamente disciplinada, que enriquece el papel por matices, por iluminaciones sutiles de algunas líneas de diálogo. No inventa, no se rebela contra el texto escrito. Esa es otra tendencia, la de un gran improvisador como por ejemplo Alejandro Urdapilleta, que no hace lo mismo dos noches.

-Son entonces dos maneras de lo mismo, dos actitudes frente al azar y la eventualidad del accidente.

-Así es, y tengo que decir, una vez más, que es ese elemento irrepetible, la imposibilidad de que haya dos noches iguales, lo que me fascina del asunto. Y al mismo tiempo quisiera subrayar que no he hablado como hombre de teatro. Las dos cosas que hice en teatro fueron primeros intentos de abordar el terreno, por lo que sería una fatuidad no situarme como alguien que ve el fenómeno desde afuera. He hablado más desde mis fantasías que desde mi experiencia.

"El teatro y el cine son trabajos entre personas"

por Juan Villegas

Presentar a Federico León tal vez sea innecesario, pero bien valen algunos datos básicos. Nació en Buenos Aires en 1975. Es director de teatro y cine, dramaturgo y actor. Escribió estas obras de teatro: Cachetazo de campo, Museo Miguel Ángel Boezzio, Ex Antuán, Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack y El adolescente. Sin duda, se trata de una de las figuras más destacadas de la escena teatral argentina de la última década. Su trabajo es fresco y profundo a la vez, producto de una curiosidad intensa y una búsqueda constante por ampliar las posibilidades expresivas.

En 2001 filmó Todo juntos, su primer largometraje, que fue presentado en importantes festivales internacionales. En este 2007 está presentando su segunda película, Estrellas, codirigida con Marcos Martínez. También en esta disciplina su trabajo ha encontrado un lugar importante dentro de lo que se ha llamado Nuevo Cine Argentino, aún cuando sus planteos han eludido las constantes temáticas formales de sus colegas de la misma generación.

Los sucesivos cruces entre el teatro y el cine a lo largo de su carrera no deberían sorprender, si tomamos como referencia los ejemplos no solo numerosos sino también bañados de prestigio que nos entrega la historia: Visconti, Bergman, Fassbinder, Welles y Casavettes, para nombrar algunos. Sin embargo en nuestra Argentina, muchas veces prejuiciosa y desconfiada, estos pasos de un medio a otro son vistos a veces como traiciones, otras veces como excesos de confianza. Pocas veces como lo que en realidad suelen ser: gestos de libertad y fidelidad a la propia naturaleza artística. Más allá de esto, la obra de Federico León ha sido y sigue siendo reconocida y admirada, tanto por sus propuestas teatrales como cinematográficas. La libertad en acción y el rigor entendido como respeto por el propio trabajo generan siempre respeto y admiración. No es raro, entonces, que su nombre provoque tantos elogios coincidentes, aún venciendo los prejuicios.

-¿Cuáles fueron tus primeros acercamientos al cine y al teatro?

-Estudié teatro en el Lavardén, cuando tenía ocho años. Después seguí con Norman Briski, cuando tenía dieciséis. Él fue mi primer maestro. Y dos años después, en paralelo a mis estudios de teatro, empecé a estudiar cine. Después abandoné el cine y seguí con el teatro. Siempre me interesó mucho el cine, pero veía más posible hacer obras de teatro que películas. Sucedió que por esa época se armó un grupo de gente en lo de Briski, con el cual sentía que podía generar proyectos. A la vez, mi experiencia en la escuela de cine no había sido tan buena.

-¿Te acordás qué fue lo que te llevó a ir a estudiar teatro con Briski?

-Mi hermana había empezado a estudiar con él. Ella fue la que me llevó. No era mucho lo que sabía de Briski, más allá de verlo alguna vez en la tele. Estudié cuatro años con él. Ahora que lo pienso, no sé si actuar era lo que más me gustaba. En lo de Briski se fomentaba mucho lo que son las

Federico León

creaciones colectivas. Se formó un grupo como de veinte personas, de diferentes edades. Fue muy importante para mí ese grupo. Empezamos a escribir, a montar obras. Creo que para un actor, aparte de la formación, es muy importante la experiencia de enfrentarse al público. Además, ya desde entonces buscaba en el teatro una experiencia integral: escribir, dirigir, actuar…

-¿Esta búsqueda del trabajo grupal es algo que trataste de mantener a lo largo de tu carrera posterior?

-**Cachetazo de campo** fue la primera obra que dirigí y escribí solo, aunque creo que siempre se trata de un trabajo grupal. La obra siempre la encuentro con los actores. Mejor dicho: los actores me sirven para encontrar la obra. El lugar donde ensayo, los objetos, todo eso alimenta mucho a la obra. Se me ocurren más cosas en el trabajo con los actores y en la relación con el espacio y con los elementos, que en mi casa escribiendo solo. Y cada vez eso me pasa más. Antes escribía más antes de empezar a ensayar. Ahora casi no escribo.

LA CREACIÓN CINEMATOGRÁFICA

-¿En el caso de tu primera película, *Todo juntos* la idea de hacerla para que la protagonizaran Jimena Anganuzzi y vos preexistía al propio tema de la película?

-Fue al mismo tiempo. Estaba la idea de una pareja que se estaba separando y en medio de la separación los violaban a los dos. Eso estuvo desde el inicio. La película se fue armando luego a partir de los ensayos y la preparación. Pero es verdad que muchas veces el punto de partida es el deseo de trabajar con un actor, independientemente de tener un texto escrito.

-¿Y en *Estrellas*, que es una codirección, como surgió la idea?

-Con Marcos (codirector de la película) éramos compañeros de la primaria. Nos veíamos una vez cada tanto. Nos encontramos en una comida y me contó que estaba haciendo unas fotos a Julio Arrieta, en la villa. A Julio lo conocía de lo de Briski. Marcos me empezó a contar anécdotas, historias que le contaba Julio. Yo sabía lo de **El nexo**, que ya se había filmado un corto y que Sebastián Antico estaba por hacer la película, basada en una idea del propio Julio. Me pareció que ahí había algo, aunque en realidad fuimos encontrando la película al ir conociendo más a Julio. Él mismo era el que nos despertaba ideas. **Estrellas** no es un documental típico en el que el director registra horas de material sobre algo o alguien y luego decide qué poner y qué sacar. Lo que pasaba acá era que a partir de eso que existía, que era él y su trabajo en la villa, decidíamos intervenir y hacer que eso que nos interesaba sucediera para ser filmado.

-¿Hubo un guión muy armado?

-Algo así. En realidad, las entrevistas están muy guionadas. Por ejemplo, la anécdota sobre el encuentro de Julio con Alan Parker es verdad, pero está estructurada de acuerdo al orden en que nosotros queríamos que él lo contara. Sabíamos que eso iba a estar después de otra escena y antes de otra y queríamos que se la contara de una determinada manera. Esto tiene que ver también con que en las entrevistas no hay cortes, por lo que tenían que tener una cierta duración y estar contadas de la forma en que nosotros queríamos.

-En realidad, más que una relación entrevistadores-

entrevistado hay una relación de directores-actor.

-Sí, claro, es absolutamente una construcción. Él empezaba a entender, durante el proceso, qué es lo que nos interesaba de él y qué no. Julio tiene una cantidad de vetas que a nosotros, para la película, no nos interesaban. Incluso tuvimos algunas discusiones con algunos de los actores que trabajaban con él. En una escena en la que seguíamos al grupo que construía la nave para **El nexo**, nosotros queríamos que uno de ellos preguntara: "¿Cuál es el trayecto para llegar a la nave?". Y no quería decirlo, porque sostenía que "trayecto" es una palabra que no se usa en la villa. Pero a nosotros nos servía esa frase. Era difícil hacerle entender eso.

-¿Y qué era lo que ibas a buscar de Julio? ¿Qué te interesaba del personaje?

-Había varias ideas. Al principio la película no estaba tan centrada en él, sino que Julio era un disparador para contar otras cosas. La escena en la Asociación Argentina de Actores, cuando se debate acerca del trabajo de los actores profesionales en oposición al de los "no actores", llegó a durar cuarenta minutos, pero en la versión final quedaron solo cinco. Estaba también el caso de Guillermo Gómez, que es un policía que también es actor y casi siempre hace de policía. Hicimos que se encontrara con Jorge Román, el actor que protagoniza **El bonaerense**, la película de Trapero. Sucedía algo muy curioso, porque Gómez le observaba supuestos errores que Román había cometido en su interpretación como policía.

-¿Era una forma de poner en escena esta discusión acerca de si es válido o no trabajar con actores no profesionales? ¿Vos tenés posición tomada acerca de este tema?

-Me parece que para algunos proyectos está bueno y para otros no. Es así de simple. Nosotros fuimos a buscar todos los puntos de vista posibles sobre el tema, pero después, en el montaje, nos dimos cuenta de que Julio sintetizaba solo muchas de estas cosas. Al principio estaba la intención de agotar el tema, buscar todas las posibilidades: un no actor que después no actuó nunca más, un no actor que tuvo continuidad, un actor profesional hablando bien de los no actores, otro hablando muy mal… Era una buena idea en el guión, pero después en la película no funcionó. Decidimos centrarnos en Julio. También estábamos cerca de la idea del documental típico, en la que la cámara entra a la villa a registrar eso que nunca se ve, pero también queríamos evitar eso. Es como me pasa también en las obras de teatro, que me pongo límites. Siempre tengo más claro qué no quiero contar, hasta dónde me permito ir y a partir de dónde no. En la película, por ejemplo, teníamos claro que había que evitar la cámara desprolija, queríamos ir en contra del registro habitual sobre las villas.

EL CAMPO DRAMÁTICO

-Volvamos al teatro. ¿te acordás como surgió *Cachetazo de campo*?

-Jimena Anganuzzi y Paula Ituriza, las dos actrices, querían hacer algo juntas y me llamaron. Ya nos conocíamos desde lo de Briski y me acordaba que ellas siempre tuvieron una capacidad especial para llorar en escena. Empezamos a improvisar a partir de eso. Después surgió la idea de que fueran madre e hija. El disparador, en mi caso, es siempre la gente con la que estás trabajando, de qué forma esa gente te estimula para producir. No existe primero la idea y después la búsqueda del grupo de personas.

-¿En el cine pudiste mantener eso? Porque la propia naturaleza y los esquemas de producción hacen que sea más difícil.

-Sí. Por ejemplo, con Marcos fue así. Nos juntábamos y surgían cosas. Por fuera de nuestros encuentros él no podía producir nada y yo tampoco. El trabajo era el resultado de la dinámica que se generaba entre nosotros dos.

-¿No sufriste trabajando en el cine esa característica más industrial, de roles más predeterminados, en comparación con el teatro?

-A mí me pasa que me gusta acompañar todas las etapas y todos los procesos. Por ejemplo, puedo acompañar a la vestuarista a comprar una tela al Once, porque siento que ahí algo nuevo se me puede ocurrir. Y así con todo, aun cuando no domine obviamente todos los detalles técnicos. En el teatro puede ser que se dé más la idea de una familia, porque están todos involucrados en el proyecto desde el comienzo y hay una relación directa con el material entre todos. El cine es mucho más solitario para el director. Uno tiene en la cabeza la película pero es difícil de transmitir

eso a todos los demás. En el teatro pasa que todos saben hacia dónde van, están más conectados con la totalidad. Y a la vez me pasa que esa situación de familia llega a generar a veces una saturación muy grande. El director de teatro, además de encontrar la obra, es el encargado de equilibrar las dinámicas internas del grupo, de mantener la unidad. Y eso puede ser muy cansador. Sin embargo, cuando estoy cuatro meses solo frente a un monitor, haciendo el montaje de una película, empiezo a extrañar la dinámica de los ensayos de una obra de teatro, donde se generan relaciones y situaciones más vitales. No estás frente a una máquina, sino con gente.

-¿Y qué es lo que te llevó a hacer cine?

-En mis dos películas, no existió la elección de hacerlas. Surgieron. En realidad, eso me pasa siempre. No elijo qué voy a hacer, sino que en un momento me veo envuelto en un proyecto y ya no me pregunto qué hago adentro. Hasta ahora se fue dando de forma alternada: una obra de teatro, una película, una obra de teatro… pero se dio de manera natural, no porque yo lo buscara.

-Hace poco se generó una polémica en la revista *Ñ*, entre Rafael Spregelburd y Griselda Gambaro, donde se planteaban dos posiciones opuestas en relación al compromiso político en el teatro argentino. Spregelburd defendía una idea menos discursiva de afrontar el texto teatral como forma también política de plantarse y Gambaro pedía un teatro que "dijera cosas importantes". ¿Qué pensás de esto? ¿Cómo lo sentís vos?

-Creo que lo político no tiene que pasar necesariamente por el contenido, sino también por la forma en que se encara la producción, por el hecho de ensayar dos años enteros una obra, por ejemplo. Básicamente, existe un compromiso político en la relación que tenés con lo que hacés, incluso con las decisiones técnicas que tomás, más allá de que se hable de política o de cualquier otra cosa.

LA RECURRENCIA A LA PALABRA

-Cambiando de tema (aunque en realidad está relacionado con esto último), yo creo que en el teatro que vos hacés, más allá de una intención de evitar lo discursivo, hay mucho trabajo en relación a la palabra, al valor de la palabra, a darle importancia a lo que se dice, a lo que no se dice y a cómo se dice.

Escena del "Todo juntos"

-Sí, es algo en lo que me interesa investigar.

-¿Sentís que hubo un corte en estos últimos años en el teatro argentino, de dejar a un lado lo discursivo para pasar a decir las cosas de forma más indirecta?

-Se fueron dando varias cosas. Aparecieron muchos actores que empezaron a dirigir o escribir, porque no encontraban textos que les interesaran. O dramaturgos que tienen mucha experiencia desde el adentro del teatro, desde el hacer, y construyen sus obras de forma distinta a otros que nunca actuaron ni conocen cómo es un proceso de ensayo. Se empezaron a dar mezclas interesantes. Ya no es solo el esquema del productor que convoca al autor, quien convoca al director, quien a su vez convoca a los actores…

-En el cine argentino de los últimos años también se dio esto de alguna manera. Y justamente, desde algunos sectores, se le reprocha al Nuevo Cine Argentino que no responda a los esquemas tradicionales de producción.

-Es una discusión inútil. Me parece que hay que entender que hay infinitas maneras de hacer las cosas. Un director, por ejemplo, puede un día hacer una performance en el subte, después pintar un cuadro y después hacer otra cosa totalmente distinta. Se trata de artistas que buscan la mejor manera de expresarse en cada momento. Sucede que obras muy distintas se siguen llamando, en todos los casos, "teatro". Tal vez habría que inventar palabras nuevas

para cada experiencia. No es lo mismo una obra presentada en un sótano para veinte personas que otra pensada para la sala más grande del San Martín. Son experiencias totalmente diferentes. En el primer caso, uno está a diez centímetros del actor y hay una interacción muy concreta y perceptible entre el actor y el público. En la otra, se trata de actores que uno casi no ve, solo escuchas el texto y percibís los movimientos. Las dos se llaman "teatro", pero son dos cosas totalmente distintas. En todo caso, lo mejor sería llamar "obra" a todas las propuestas. Como cuando me preguntan qué es **Estrellas**, si es un documental o una ficción. Para mí son todas obras, más allá de que sean películas, obras de teatro o cualquier otra cosa. Son distintos soportes, nada más.

-También hay una resistencia general a aceptar los cruces. Creo, por ejemplo, que la crítica de teatro en los medios grandes es muy conservadora en ese sentido.

-Hay críticos y críticos… Pero puede ser. Yo, por ejemplo, fantaseaba con que hubiera críticas de **Todo juntos** escritas por críticos de teatro. Pero no pudo ser.

-Me parece que la gente de cine ve poco teatro y la gente de teatro ve poco cine. Tal vez ven, pero no se animan a pensarlo sin los prejuicios propios del medio al que están habituados.

-David Lynch decía en una entrevista que en sus trabajos como pintor siempre lo presentaban como "David Lynch, el director de cine que pinta". Por eso insisto con esta idea de pensar todas las producciones como obras, sean cine o teatro. Fui a Berlín, invitado por el Goethe a un festival de teatro junto a otros directores de Latinoamérica, y las conversaciones que surgían me hacían sentir que yo no era lo que se dice "un director de teatro". Los directores de teatro son gente que dirige textos, tanto si son convocados o si son ellos los que los eligen. Es la idea de la dirección de teatro como una profesión. Y también existe esa idea entre los cineastas. A mí no me interesa. No me interesa filmar cualquier cosa. No me interesa filmar todo el tiempo, tampoco. En lo personal, creo que es nocivo producir constantemente, no quiero pensar el teatro o el cine como un trabajo. Lo ideal sería poder sustentarse económicamente de otra manera. Uno necesita tiempo para saber qué quiere hacer, sin depender de la necesidad de subsistencia. Vivirlo con más libertad, aceptar que tal vez uno en un momento no tenga ganas de hacer nada. No está bueno ingresar en un sistema de demanda, en el que uno se sienta obligado a hacer algo continuamente. Tal vez es una idea un poco romántica, pero lo siento así. Termino una obra y no quiero empezar otra enseguida. En realidad, lo que me pasa es que en el largo desarrollo de cada película o cada obra de teatro es como si hiciera varias obras o películas diferentes. Si decidiera poner en escena o estrenar cada una de esas posibles obras, siento que se parecerían mucho entre sí. No tendría sentido mostrarlas. Necesito hacer el camino, ver todas las posibilidades, comprobar su funcionamiento, y después decidir con qué me quedo.

-En este sentido, hacer un documental debe haber sido más cómodo que hacer una ficción, ¿no? Por esta posibilidad de ir encontrando el camino en el propio proceso.

-En realidad, **Estrellas** se hizo de la misma manera que una película de ficción. Íbamos al rodaje y tenía que suceder lo que queríamos que sucediera. Fue distinto porque se hizo en etapas, a lo largo de dos años, mientras que el rodaje de **Todo juntos** fue muy corto y concentrado, todo en diez días seguidos. En ese caso, el proceso lo hice antes, en los ensayos. Creo que si hubiésemos conseguido toda la plata junta para hacer **Estrellas**, hubiera salido otra cosa muy distinta. El hecho de tener que presentar el material cada vez para conseguir más plata, volver a revisarlo para darle nueva forma y contestar preguntas para convencer de que valía la pena el proyecto…todo eso nos obligaba a algo que está bueno, porque nos permitía relacionarnos con el material de una manera muy especial, nos obligaba a profundizar, a seguir conectados con el proyecto a lo largo de mucho tiempo. Es lo único bueno de no tener toda la plata junta para filmar. Creo que hay algo que se da solo con el paso del tiempo que siempre es bueno.

-¿Qué libertad te tomás con los textos, una vez que ya están escritos y en manos de los actores?

-Depende. Cada caso es distinto. En **Todo juntos** no hubo prácticamente ninguna modificación del guión en el rodaje. Se filmó tal cual estaba escrito. En **Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack** el texto estaba escrito, terminado

antes de estrenar, pero se fue modificando mucho y la versión final no tiene nada que ver con ese texto inicial. Se mantuvieron los personajes, el espacio del baño y algunas escenas que siguieron igual, pero lo demás cambió mucho. En el caso de **Cachetazo de campo** no había texto, se fue encontrando con los actores durante el trabajo.

-En tu caso, ¿la recepción del público influye en los cambios que se pueden producir en las obras luego de ser estrenadas?

-Pasa lo mismo que con el cine. El recibimiento del público ilumina cosas en las obras que uno no sabía que estaban ahí. La risa, por ejemplo, es muy clara en ese sentido. Uno empieza a ver distintas las obras propias una vez que las empieza a mostrar. Primero a los amigos o conocidos y luego al público. A mí me pasa que me pongo en el lugar del que está viendo, la miro desde los ojos de los demás. En un festival de teatro, en el exterior, dieron una obra mía sin subtítulos. Y la vi, esa vez, como la estaban viendo ellos. Seguía la acción, los movimientos, como si no entendiera lo que se decía. En algún sentido, era como si estuviera viendo otra obra. En el cine pasa algo parecido cuando estás en cada proceso. Cuando estás haciendo la mezcla de sonido, solo estás pendiente de lo que se oye; cuando estás con el dosificado (corrección de color y luz), solo podes ver la imagen. Y es un buen ejercicio esa posibilidad de abstracción en la percepción.

-Esto nos lleva a otro tema: el de los circuitos de exhibición. Está claro que el espacio donde se presenta una obra de teatro va a modificar la obra en sí, porque los actores se tendrán que movilizar de distinta forma, la escenografía se verá distinta, la distancia entre el público y los actores será distinta, etc. En cambio, uno podría decir que la película es siempre la misma, más allá del lugar dónde se exhiba. Y sin embargo no es así, y no solo por la calidad técnica de proyección sino sobre todo por el contexto donde se exhibe. No es lo mismo proyectar una película en el Bafici que, en la misma sala, pero dentro del circuito de exhibición comercial tradicional. El marco influye sobre la percepción de manera muy fuerte.

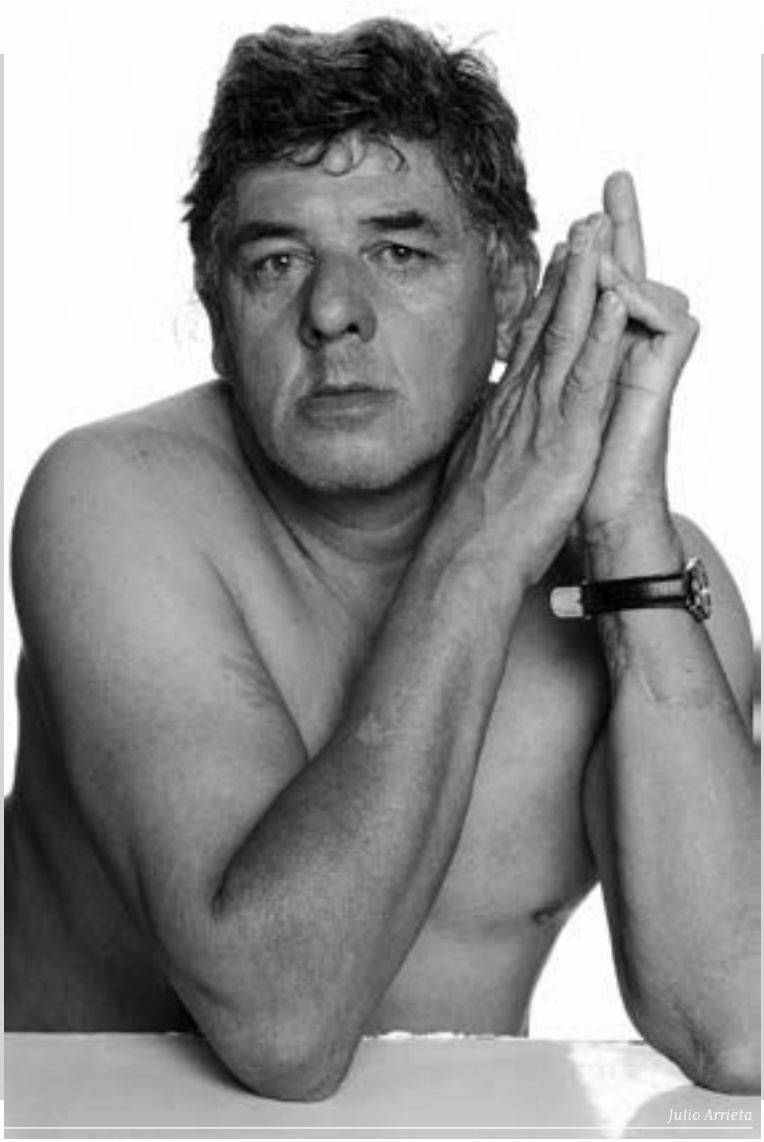
-Sí, es así. Por ejemplo, cuando se dio **Todo juntos** yo iba a todas las proyecciones. Necesitaba ver qué le pasaba a la gente, qué me pasaba a mí con lo que veía que le pasaba a la gente… Sentía que no me quería perder esa experiencia, porque es irrecuperable.

Ester. Retratada en clave de book publicitario

LA ACTUACIÓN EN CINE

-Volviendo a *Estrellas*, tuve la sensación de que ustedes no querían dejar muy evidenciado el punto de vista sobre Julio, como si no quisieran expresar una opinión definitiva sobre lo que él es o hace.

-Julio, en el contexto en el que vive, es una intervención en sí mismo. Lo podés encontrar escuchando a los Beatles bien fuerte, para tapar la cumbia que se escucha de fondo, por ejemplo. Y nosotros estamos ahí haciendo una intervención importante sobre algo que ya de por sí es una intervención. Desde el principio hubo como un acuerdo tácito que permitía hacer lo que quisiéramos. Sentíamos que podíamos imaginar cualquier cosa. Valía todo. En ese sentido fue como hacer una obra de teatro con actores, donde todo está permitido y solo hay que imaginarlo y crearlo. Solo era distinto el lugar. Uno podría decir que se trató de un diálogo, el producto de una complicidad entre nosotros y Julio. Ese es nuestro punto


Julio Arrieta

El retrato de un líder villero

La última experiencia creativa de Federico León fue la realización de Estrellas, un particular y apasionante retrato de Julio Arrieta, líder villero que produce diversas actividades artísticas. Preocupado en establecer un contacto con artistas de afuera de la villa, Arrieta ha devenido en un productor profesional de eventos artísticos y en manager de actores no profesionales, que se destacan en numerosos films y programas de televisión como ladrones, drogadictos, presos, piqueteros, etc. Estrellas presenta distintas facetas de la personalidad de Arrieta y se detiene especialmente en algunos episodios relacionados con el rodaje de El nexo, largometraje de ficción dirigido por Sebastián Antico, íntegramente rodado en la villa, en el que Julio no es solo el protagonista sino también el autor de la idea original.

La originalidad de Estrellas radica en la personalidad multiforme y compleja del personaje principal, pero también en la mirada sobre ese mundo y en la ambigüedad genérica que surge del registro. Estrellas se ve como un documental, pero es también la puesta en escena artificial sobre la vida de un actor. Alguien que se interpreta a sí mismo, pero a la vez construye uno (o varios) personaje/s.

de vista. No se trataba de ir a retratar algo desde un lugar exterior, ni tampoco nos interesaba aceptar todo lo que él proponía. Hubo una dirección de actores. Por otra parte, Julio siempre está en un límite raro entre una autoconciencia completa del lugar que ocupa y una candidez total. Habla de la seguridad en la villa, de su idea de portación de cara y sabe que eso puede generar risa. Pero a la vez lo siente como algo importante para él, incluso desde un punto de vista político. El armó un personaje de sí mismo. A nosotros había cosas que nos gustaban o nos interesaban de ese personaje y decidimos aprovecharlas, pero también hubo cosas que le agregamos. Hay gente que pregunta si Julio existe de verdad. A la vez, hay gente que cree que todo lo que muestra la película estaba ahí, servido para que lo filmáramos.

-Me parece que está buena esa ambigüedad: que no se termine de saber qué es verdad y qué no. Las otras dos opciones eran dejar claramente en evidencia que ustedes están manipulando a Julio o, por el contrario, que Julio los está utilizando a ustedes.

-Me parece que Julio es tan fuerte como personaje que se nota muy poco que nosotros lo estamos llevando para el lado que queremos, aun cuando en muchos casos sea así. Insisto con el tema de las entrevistas. Tal vez donde quede más en evidencia nuestra intervención sea en la construcción de la casilla o en la escena del final. Sin embargo, las entrevistas están todas guionadas. Estaba actuando. Y, a la vez, era Julio, no otra persona.

-En este sentido, más allá de que hayan reducido mucho en el armado final este tema de los no actores versus los actores profesionales lo que sí hay, de alguna manera, es una reflexión sobre qué significa ser un actor. Y esa pregunta estaba, plantada de otra forma, tal vez menos explícita, en *Todo juntos*. Uno veía ahí a dos personas que representaban una historia muy visceral y a la vez dejaban en evidencia el hecho de que estaban actuando.

-Hay algo que está presente en todas mis obras de teatro: la idea de que el material es lo que surge a partir de las personas, la cantidad de variables que resultan de la combinación de personas involucradas en el proyecto. La búsqueda de la obra en realidad es eso: la dinámica que se da entre ese grupo de personas. Cada uno va a imprimir lo que surge de su persona en la interrelación con las otras personas. No es que tengo una idea previa y da lo mismo a quién convoque para hacerlo. La obra es el producto de la energía que genera cada uno y cómo esa energía influye en los demás. En el caso de **Estrellas**, la película es el resultado de la relación entre Julio y nosotros dos. Por eso era importante incluir las imágenes de archivo donde Julio aparece en televisión. No solo para dejar en claro que él existe realmente, sino porque es un personaje distinto cada vez. En televisión se comporta claramente como un actor, incluso está vestido de otra manera. Era una forma de dejar en evidencia que en él, como en todos nosotros, conviven distintos personajes y que el que nosotros estábamos mostrando era solamente el que surgía de la relación con nosotros dos. Por eso no creo que una misma obra pueda ser interpretada por distintos actores. En todo caso, se trata de otra obra. El teatro y el cine para mí son trabajos entre personas.

Gustavo Postiglione
"La cuestión del actor es el motor de mis películas"

El director rosarino revisa su formación como cineasta y la cercanía con el ambiente teatral de su ciudad. La centralidad y la preocupación por el rol del actor como elemento fundamental de su estética. Dificultades y ventajas de construir una obra cinematográfica sosteniendo la producción desde la ciudad que es escenario y tema de sus películas.

por Paulo Ricci

Hacer cine desde el interior del país no es tarea para nada sencilla. A las dificultades propias que toda producción artística encuentra, al proponer la construcción de una obra, un montaje o una literatura desde ciudades que se alejan de esa "cabeza de Goliat" cada vez más macrocefálica que es Buenos Aires, en el territorio del cine hay que sumarle las complejas necesidades técnicas, industriales y, en definitiva, financieras que un film requiere para existir. Aun así, ciudades como Rosario, Córdoba y Santa Fe ostentan un número cada vez mayor de estudiantes o talleristas de cine que transitan por institutos, escuelas y talleres para aportar nuevos realizadores a la nutrida constelación de jóvenes (y no tanto) cineastas argentinos.

Desde Rosario y con más de veinte años de trayectoria en ese espacio que algunos definen como "mercado", otros como "mundo", algunos menos como "industria" y que casi todos coinciden en definir como cine argentino a secas, Gustavo Postiglione se ha ganado un nombre como autor a pura prepotencia de trabajo. Varios cortometrajes, telefilms, un largo fundacional llamado **El camino a Santa Fe** que parece ironizar con la oposición cardinal al camino que los artistas rosarinos suelen transitar y una gran trilogía de títulos con diminutivo terminada este año conformada por **El asadito**, **El cumple** y **La peli**, definen una obra que nadie puede dudar en calificar como vasta.

LA CIUDAD QUE SIEMPRE ESTUVO

Postiglione se mueve de Rosario a Buenos Aires todo el tiempo. Como docente de cine y como realizador debe vivir en esa alternancia entre la capital y el interior que será el eje de varias de sus reflexiones sobre el cine y el teatro argentinos. El trabajo va y viene entre una ciudad y otra, pero aunque el cineasta surca semana a semana esa distancia, la incómoda y siempre conflictiva relación entre el centro neurálgico del país y una de sus ciudades más importantes, que sin embargo viene a representar en esta oposición binaria al interior como espacio, los temas, las preocupaciones y tal vez la estética de todas las producciones de Gustavo Postiglione están indefectiblemente vinculadas a Rosario.

Partiendo de la propia experiencia como realizador de una obra en la que los actores y la actuación tienen un rol definitivamente protagónico, Postiglione recorre en esta entrevista la relación que cine y teatro siempre tuvieron desde su formación como asistente a los talleres de cine dictados

Gustavo Postiglione

en uno de los espacios teatrales emblemáticos de Rosario durante las décadas del setenta y del ochenta. La importancia de los actores, los ensayos y la actuación para un arte que, a veces, pareciera prescindir de todos estos elementos son rescatados en esta conversación y están presentes con indudable protagonismo en todas sus películas.

-¿Cómo fue tu formación hasta llegar a la realización cinematográfica?

-Empecé en un taller de cine de Rosario, en un teatro que se llamaba Arteón, adonde se dictaban talleres de teatro, cine, danza, etcétera. En esa época todavía no existía una escuela de cine en Rosario, así que estuve en ese taller durante dos años y luego hice la carrera de Comunicación Social en la Universidad Nacional de Rosario. Después comencé a dedicarme a la docencia, hice algunos cursos afuera, especialmente en la escuela de San Antonio de los Baños en Cuba, allí tomé cursos de dirección de actores y también de guión cinematográfico. La formación básica mía es esa: por un lado la experiencia en los talleres de cine y por el otro la carrera de Comunicación Social, a lo que hay sumar la experiencia de los cursos que tomé en Cuba.

-¿Por la experiencia de Arteón y en San Antonio de los Baños supongo que habrá un vínculo con la directora teatral *Chiqui* González?

-Sí, pero de todos modos ella comenzó a dar clases en Cuba después de que yo hiciera esos cursos y en los talleres del teatro Arteón, si bien ella pertenece a una de las primeras camadas de gente de teatro que se formó allí, no tuve la oportunidad de tenerla como docente. Con ella tomamos, un grupo de gente de cine, un curso de dirección de actores.

-¿Quiénes fueron tus primeros maestros?

-En general la gente que estaba allí pero vinculada al cine, como es el caso de Raúl Bertone (que luego sería secretario de Cultura de la Provincia de Santa Fe), también el dueño de Arteón que era Néstor Zapata, con quien luego dimos clases juntos en la universidad.

De alguna forma con el teatro y con los actores siempre hubo un vínculo muy grande, en principio porque estábamos cerca desde la época de Arteón. Diría que casi todos los que luego fueron maestros de actores en Rosario salieron de ahí, de Arteón. Y después con otros tantos actores que por ahí no estaban en ese espacio pero con quienes nos fuimos formando casi en paralelo como son los casos de Luís Machín o de Gerardo Dayub. Con otros directores de teatro como Norberto Campos o Miguel Franchi tenemos una relación de amistad y de colaboración desde siempre, desde esos primeros momentos.

Lo que tiene el teatro de Rosario, comparándolo con otras artes, es que tal vez no ha trascendido en general, a excepción de los nombres de algunos actores que han logrado cierto reconocimiento nacional. Lo que sí sucedió con algunas carreras individuales por ahí no ha pasado con grupos de teatro de Rosario o con alguna obra que haya logrado instalarse en Buenos Aires. Tal vez eso tenga un poco que ver con búsquedas más experimentales que se emprenden en el teatro de Rosario.

-De todas formas Rosario sí ha logrado generar un circuito propio de público y de obras que se autoabastece y que permite que muchos espectáculos se sostengan varias temporadas en cartel.

-Eso sí, es cierto. Hay tipos como Juan Pablo Geretto que tiene un éxito impresionante, o también está la movida rosarina de teatro de humor que hace años que está en cartel con sus obras y que incluso ganan dinero. Tal vez el teatro más experimental, si bien tiene un circuito de público, se sostiene porque el mismo público que lo consume es el que lo produce.

La gran diferencia con Buenos Aires es que allí a ese circuito experimental muchas veces lo alimenta la presencia de actores y actrices que son más conocidos porque también hacen televisión, entonces eso posibilita que se convoque muchas veces a un público mayor. También existe en Buenos Aires un teatro que está en un lugar intermedio entre lo puramente comercial y lo estrictamente independiente, y que muchas veces genera relativos éxitos de público. Es un teatro que no llega a ser del todo comercial pero tampoco se puede decir que sea teatro *under*.

En Rosario no existe ese lugar intermedio, se pasa de lo que es puramente experimental a lo que busca ser estrictamente comercial, y en ocasiones ha ocurrido que propuestas independientes que buscaban tener cierto éxito comercial no eran del todo bien recibidas por la gente de teatro.

EL CINE EN ROSARIO

-¿Qué pasa en ese mismo sentido con el cine rosarino?

-Me parece que entre el cine y el teatro se puede hablar de fenómenos parecidos, sobre todo porque tienen un origen parecido, mucha de la gente que se mueve en esos espacios se formó en los mismos lugares –como el caso de la experiencia de Arteón–.

El tema del público con el cine es muy raro. Recientemente estrené **La peli** y fue mucha gente a verla, sobre todo en las primeras semanas. Mientras que a mí película anterior, **El cumple**, no le fue tan bien y sí le había ido mejor a **El asadito**, que es anterior. Por otra parte, a **El asadito** le fue mucho mejor en Buenos Aires.

En eso no hay correlatividad entre la importante cantidad de producción que hay en Rosario y la llegada que esa producción puede tener en el público. La dificultad siempre está en el plano de la distribución, que es el mismo problema que tiene el cine en todas partes, por lo menos en nuestro país. Este problema es mucho mayor para el cine que para el teatro, porque en este último campo si vos ponés una obra durante tres o cuatro meses en una sala existe la posiblidad de que el público encuentre el tiempo para ir a verte. En el cine se agota en un par de semanas y las propias salas levantan las películas.

Ese es un tema complicado que no está resuelto y, estando en el interior, esa dificultad se acrecienta mucho. Se hace mucho más fuerte.

En otro sentido, lo que sí creo es que una ciudad como Rosario es mejor para producir. Porque vos podés producir desde allá con muchas más comodidades. Sobre todo para resolver las cuestiones de producción. No en el tema de los costos, en ese sentido te sale exactamente lo mismo filmar allá que filmar en Buenos Aires, a los técnicos y actores les tenés que pagar lo mismo, pero siempre es mucho más simple producir desde allá. Tengo la experiencia de haber filmado mucho en Rosario y también en Buenos Aires y hay grandes diferencias en ese sentido, en el tema de las dificultades con las que uno se encuentra en el momento de la producción. Son experiencias muy distintas. Si tuviera que pensar en producir acá las películas que hice en Rosario creo que no podría.

-¿Con qué directores de Rosario te sentís miembro de un mismo grupo generacional?

-En principio toda la camada que ingresó y comenzó a hacer cine conmigo en la experiencia del taller de Arteón. La mayoría de ellos siguen siendo compañeros míos de trabajo.

Por ejemplo Héctor Molina, que dirigió la película **Ilusión de movimiento**, con quien no solamente entramos juntos al taller de cine sino que luego fue director de fotografía de mis películas; Mario Piazza que es un documentalista que hace mucho tiempo que está en esto; Fernando Zago que también es director de fotografía y que ha filmado algunas películas; Hugo Grosso, que está por estrenar su primer largo. Después hay una camada más joven, que está egresando de la Escuela de Cine, que está haciendo sus primeros cortos e intentando hacer sus largos.

EL LUGAR DEL ACTOR

Una característica de la obra de Gustavo Postiglione es que sus personajes son muy verborrágicos. La palabra siempre está presente, se trate de monólogos profundos frente a cámara o de diálogos hirientes, picantes y que se propinan las figuras encarnadas por un reparto que, película a película, se van convirtiendo en seres cada vez más conocidos, más reconocibles, y por eso mismo más entrañables o temibles. En ese entramado de palabras e intérpretes recurrentes, el lugar de la actuación, el lugar del actor, en síntesis, es fundamental.

-¿El trabajo con el actor tiene mucha importancia en tus películas?

-Para mí, el centro de mis películas, sobre todo desde **El asadito** a esta parte, es la cuestión del actor. Siempre me ha interesado mucho el actor más que la técnica específica del cine, el movimiento de cámara o el tipo de lente que voy a usar. Si se pueden agregar elementos estéticos que le den más belleza a las imágenes mucho mejor, pero la cuestión del actor es algo que para mí es el motor de mis películas. Esa es mí mirada sobre el cine, hay otros directores para quienes los actores son tan importantes como cualquier objeto.

A mí me parece muy importante darle al actor la libertad para que haga algo desde él, dejarle espacio para que surja algo que, como director, lo pueda tomar o que haya una sorpresa que no esté para nada prevista desde el guión y que lo enriquezca.

-¿Eso es lo que se busca a través de los momentos en los que se los deja a los actores hablando solos frente a la cámara? ¿Se les otorga un tiempo que no es habitual en el cine para que el actor encuentre el tono justo de su personaje frente a la cámara?

-Eso puede tener que ver con que para mí es muy importante, y le doy mucho valor, a algo que tal vez en el cine no se hace mucho que es ensayar con los actores. En el teatro ensayar es fundamental. En ese proceso se prueba mucho y es mucho lo que se descarta, lo que queda afuera. A mí me interesa en ese caso, cuando hay un monólogo o un texto preexistente, que el actor, si fuera necesario, lo modifique, lo adapte al tono y a las palabras que él necesite, sin cambiar el sentido de lo que se quiere decir o contar. Si el actor lo adapta a su propia forma y le sigo creyendo, está perfecto. Me interesa mucho que el actor me haga creer lo que me está contando. Porque no se trata de un mero texto informativo, no se trata de un guión cerrado que se tiene que decir de una sola manera.

Escena de "El cumple"

Creo que el rol del director de teatro es más parecido al del técnico de fútbol: vos podés marcar, pero si después el tipo que está en la cancha hizo una jugada maravillosa el responsable de esa jugada es él.

-¿La verdad del actor importa más que las palabras del guión?

-Sí, porque a veces ocurre que hay palabras que algunos actores no las pueden decir porque puestas en su boca no suenan verosímiles, no son creíbles. Entonces prefiero darle la libertad al actor de encontrar él mismo las palabras con las que prefiere transmitir una idea, pero sí me importa que esa idea suene verdadera.

-Muchas veces sostuviste una opinión un tanto crítica con respecto a cierta debilidad del cine argentino actual por el trabajo con los llamados "no actores". ¿En qué se diferencia esta tendencia de tu manera de trabajar en la que el actor tiene tanta importancia y protagonismo?

-En principio pienso que ese concepto del "no actor" es un poco despreciativo. Desde el momento en el que un director le pone la cámara enfrente a alguien para que interprete un personaje lo está transformando en un actor. La cuestión de si ese actor va a seguir siendo un actor o lo que se plantea es una película más antropológica con la que el director se mete en la vida de una persona y busca es documentar esa vida, plantea preguntas diferentes.

He visto algunas películas en las que la cámara se mete con un tipo, con una persona, pero no para transformarlo en un actor que interpreta un personaje, sino para ser objeto de la lupa del director, en donde la persona pareciera que es tomada como un objeto de estudio del director, hasta te diría como un fenómeno singular, como un *freak*. Y esto me parece que es medio jodido con la persona que está frente a cámara, porque esa persona, en ese caso, no es consciente de lo que está haciendo y de lo que se hace con él. El actor es consciente de su condición, pero cuando el tipo no es consciente deja de ser actor.

Siempre que he trabajado con actores que nunca habían sido actores hasta ese momento, lo hice con la intención de que esos actores sigan siendo actores. No con la intención de que hagan una especie de turismo por la actuación en una película y después pasen a otra cosa.

El tema de los no actores no me seduce demasiado. A pesar de que alguna vez un crítico me dijo cuando vio **El asadito** que para él no existía la posibilidad de que allí hubiera gente actuando, sino que pensaba que yo había puesto la cámara y simplemente filmaba una escena que era producto de la casualidad. Y el mismo crítico, cuando vio **El cumple**, me dijo: "Che, pero esos actores al final son buenos". Porque al verlos por segunda vez se dio cuenta de que no se podía seguir tratando de una casualidad. Pero al mismo tiempo que me decía que le parecía que esos actores eran buenos, me dijo que no entendía como esos tipos podían ser actores y él no los conocía. Pareciera que la entidad de ser o no actor la otorga el conocimiento o el no conocimiento de la crítica especializada.

-De todas formas vos apostás a algo que puede pensarse como lo opuesto a buscar que una película gire en torno a un descubrimiento antropológico; más bien se trata de actores muchos de los cuales crecieron como tales en paralelo a las películas.

-Exactamente, y en ese sentido está el caso paradigmático de "Carloncho" (Carlos) Resta que hizo de un vendedor de autos en **El asadito** y terminó interpretando a un director de cine en **La peli**, y por ese último trabajo ganó el premio del Festival de Mar del Plata al Mejor Actor. Es posible que en el primer caso tuviera que interpretar un personaje que estaba mucho más cerca de "hacer de sí mismo", pero el mayor reconocimiento que obtuvo como actor fue haciendo un personaje que es el más lejano de sí mismo.

La condición del actor es algo que va mucho más allá de su aparición en la televisión, de su participación en producciones millonarias o de que se trate de personas que puedan vivir de la actuación. Son muy pocos los actores que circulan por estos espacios.

-Igualmente hay en tus películas un cierto cruce entre lo que las personalidades de los actores te pueden brindar y lo que desde la dirección se les propone.

-Sí, y eso tiene mucho que ver con la importancia que le doy al espacio del ensayo y la improvisación. El papel de Gustavo Guirado en **El cumple**, por ejemplo, tenía simplemente tres o cuatro líneas. Cuando hicimos la improvisación con Carmen Márquez, que es la actriz que hace de su mujer en la película, comenzaron a aparecer un montón de cosas que no estaban previstas en el guión. Ahí me di cuenta de que esas cosas tenían que quedar, que ese personaje podía volver a aparecer en otras escenas y situaciones de la película y, a partir de

eso, el personaje pasó de ser muy pequeño a ser uno de los coprotagonistas de la película.

Eso fue producto de la propuesta del actor, de las cosas que surgieron en el trabajo previo con el actor, y a mí esas cosas me parecen fantásticas. El personaje logró una entidad que no existía en el guión, que surgió del trabajo del actor al proponer una cantidad de cosas que previamente no estaban, que las trabajamos juntos y que terminaron por quedar en la película.

ENTRE GÉNEROS Y GENERACIONES

-¿Sentís que con el grupo de gente que trabajó en tu reciente trilogía compartiste un recorrido generacional por temas y preocupaciones?

-Tal vez el tema de las relaciones de pareja sea un denominador común que esté presente siempre en mis películas. Los vínculos entre hombres y mujeres siempre están presentes. Pienso que eso tiene mucho que ver con la manera en la que las generaciones van viendo la realidad a partir de su experiencia. Tal vez para la generación anterior a la mía todo estaba atravesado por "lo colectivo", por la vivencia de una serie de experiencias colectivas que luego se reflejaban en sus obras y en sus producciones. En cambio, en la generación a la que pertenezco, algo que aparece con mucha más fuerza es la manera en la que nos han marcado los vínculos interpersonales. Ahí es donde tiene una importancia mayor el tema de las relaciones de pareja. Los proyectos y la manera de mirar están siempre relacionados a la concreción o ruptura de un vínculo.

-¿Dirigiste teatro alguna vez?

-Sí, dirigí una adaptación para teatro de **El asadito** que estuvo dos meses en cartel en el Paseo La Plaza, en las trasnoches, entre febrero y marzo de 2003. Primero la hicimos en Rosario, en el teatro De la comedia. Fue idea de un productor amigo, que luego fue mi socio en las restantes películas, a pesar de que perdió mucha guita con el proyecto de hacerla en teatro.

La verdad es que fue una experiencia bárbara, la pasamos muy bien, mucho mejor que filmando la película. Para mí fue una experiencia muy interesante, muy diferente a la realización de la película. Ahí experimenté en carne propia muchas de las cosas que te dice la gente de teatro, de que

Escena de "El asadito"

Siempre que he trabajado con actores que nunca habían sido actores hasta ese momento, lo hice con la intención de que esos actores sigan siendo actores.

cada función es diferente aunque cada noche se repita lo mismo. Aprendí a sentir el público.

Después escribí una obra para dos mujeres que empecé a ensayar, no me decidí a estrenarla en teatro, y se terminó convirtiendo en un telefilm que tengo guardado, sin estrenar. Me gustaría volver a intentarlo. Seguramente sería un tipo de teatro muy hablado, centrado en los actores, el texto y los diálogos. Imagino que lo voy a volver a hacer en algún momento.

-¿En qué se parece y en qué se diferencia dirigir para cine y para teatro?

-En esta única experiencia mía se trataba de un texto que también había escrito, pero me gustaría ver qué pasa con un texto ajeno que uno tiene que visualizar y ver de qué manera lo monta en escena. Ahí la diferencia tal vez sea mayor que en el cine. En cine uno tiene un control mayor de lo que sucede, en teatro el control se pierde porque en el momento

Gustavo Postiglione preparando una escena

Si tuviera que pensar en producir acá las películas que hice en Rosario creo que no podría.

en el que el actor está ahí, en la escena, él también define. Creo que en ese sentido el rol del director de teatro es más parecido al del técnico de fútbol: vos podés marcar todas las situaciones, decir cómo son las jugadas, pero si después el tipo que está en la cancha hizo una jugada maravillosa el responsable de esa jugada es él. Vos apenas lo pusiste en determinado lugar de la cancha para que haga la jugada maravillosa o para que haga un gol en contra, eso depende del que está jugando.

Eso me gusta mucho, esa incertidumbre por la que nunca se sabe cómo va a ser la próxima vez. De todas formas hay diferencias y hay similitudes. Las diferencias mayores son cuestiones de lenguaje y tienen que ver con la apreciación del espectador de lo que se monta y no tanto en relación con el director. Uno puede trabajar en teatro o en cine con la luz de la misma manera, incluso actualmente hasta la proyección de la voz en teatro, en muchos casos, está mediada por la tecnología con el uso de micrófonos. La mayor diferencia, seguramente, tiene que ver con la posibilidad que tiene el actor de definir la jugada solo. O que su inspiración haga que te conmueva cada vez de modo diferente.

-Aunque vos asegurás que el trabajo con los actores te interesa más que ciertas cuestiones estéticas y técnicas de las películas, hay un elemento que forma parte del armado del film, como es el caso de la música, que en tus realizaciones tiene un papel fundamental.

-Sí, me gusta mucho armar las bandas de sonido de las películas. Me gusta elegir la música y también me gusta el proceso en el que se construyen con el músico todas las facetas de la película. Me interesa tanto, desde la perspectiva de la composición de la música para determinados momentos, como desde el lugar de la búsqueda de temas que uno conoce y que, por determinadas razones, quiere que estén en la película. Me importa mucho trabajar el tema de la banda sonora. Con respecto a eso me parece que en el cine argentino la banda sonora está demasiado asociada a lo que se entiende como música incidental, y las canciones tienen mucha relevancia en las películas si están bien usadas.

-¿Cómo sos como espectador de cine argentino?

-En principio, como realizador, considero que tengo la obligación de ver todo lo que se produce en el cine argentino. Es importante, como realizador, saber dónde estoy parado con respecto al contexto y a las producciones que se están haciendo. Pero también me parece importante ser un espectador atento si uno ejerce, como es mí caso, la docencia en cine.

-¿Y como espectador de teatro?

-En el caso de teatro es diferente. Soy un espectador más vago con el teatro. A veces me interesa algo y llego a verlo, pero me ocurre que en muchas ocasiones se me pasan cosas que me interesaría ver. Lo que ocurre con el teatro, y a diferencia del cine, es que en ese campo el factor tiempo hace más difíciles las cosas. A veces con el cine tengo muchas más alternativas, aparte de la proyección en una sala, para ver las películas. En cambio, al teatro hay que ir. Soy un poco deudor del teatro aunque me gusta mucho. Otra dificultad es que hay muchas cosas que me interesaría ver pero que se me hace muy

difícil porque están en Buenos Aires, pero no se presentan los días de la semana en que viajo a la Capital. La película, en algún formato u en otro, te llega o la podés encontrar.

A Bartís, que es un tipo que me interesa, si no lo vengo a ver acá, a su sala, no lo puedo ver. Aunque por ahí, muy cada tanto, llevan algo a Rosario. Algo parecido me pasa con Norman Brisky, de quien soy muy amigo y con quien trabajamos juntos: muchas de sus obras no las puedo ver porque no coincidimos en los días o por compromisos de trabajo.

En Rosario sí se me hace más fácil. Los trabajos de directores y directoras como Gustavo Guirado, *Rody* Bertol o *Chiqui* González los he visto a casi todos, pero ahí es más simple porque se trata de obras que se mantienen bastante tiempo en cartel en la ciudad en la que yo vivo. También soy un espectador interesado en la danza contemporánea, trato de ver lo que se produce en Rosario en ese campo.

De todos modos siempre intento ver lo que puedo, cuando hay algo que me interesa trato de verlo. Por ejemplo, cuando los actores con los que he trabajado o estoy trabajando presentan alguna obra, ahí seguro que trato de verlos para intercambiar miradas, cosa que me interesa mucho, como me importa la mirada de los actores sobre lo que yo estoy haciendo.

Me gustaría ver mucho más. En una época hacía un programa de televisión sobre lo que pasaba artísticamente en Rosario y eso, por compromiso de trabajo, me obligaba a ver casi todo lo que se producía. Igual creo que siempre estoy al tanto de lo que pasa en mí ciudad y creo conocer a casi todos los actores que están trabajando.

-¿Qué pensás del llamado Nuevo Cine Argentino? ¿Considerás que hubo una renovación?

-Me parece que siempre que hay gente nueva se puede hablar de renovación. En el sentido de que actualmente, por un natural recambio generacional, hay mucha gente haciendo cine. Hay muchos que antes no estaban y ahora sí están. También hubo una renovación estética y narrativa que es producto de la variedad tan grande de miradas que hay ahora. Tal vez lo que no hubo es una comunión entre esta nueva gente. Puede ser que en el ámbito teatral haya una mayor comunión de grupos o directores que comparten estéticas y preocupaciones. En el cine no veo que haya ocurrido eso.

Por otra parte yo me considero parte y no parte del cine argentino. Soy parte porque laburo de esto, porque tengo un camino recorrido y varias películas realizadas para mostrar que ya están hechas y nadie las va a negar. Quizás el hecho de no vivir en Buenos Aires, y sobre todo de no producir desde Buenos Aires, te ubica en un lugar fronterizo. Para lograr estar en el mismo lugar en el que está mucha gente que produce desde acá, tengo que producir cuatro veces más. Trato de producir precisamente para estar ahí y para logra "empatar".

Esa diferencia existe y no es exclusiva responsabilidad del medio cinematográfico, tiene también que ver con la manera en la que está estructurado el país. Pasa algo muy parecido con el teatro.

Estoy seguro de que obras de directores rosarinos como Gustavo Guirado o *Chiqui* González, puestas en salas teatrales de Buenos Aires, obtendrían un reconocimiento, una trascendencia, mucho mayor que el que efectivamente tienen en Rosario. Seguramente si *Chiqui* (González), estuviera produciendo sus obras en Buenos Aires, se hablaría de ella como se habla de Veronese o de Bartís. Una actriz como Mónica Alfonso tendría en Buenos Aires una relevancia comparable a cualquier actriz de su edad que esté en Buenos Aires.

De todos modos en mí caso, al estar bastante acá, al lograr estrenar mis películas en la Capital, he logrado superar esa incomunicación, sobre todo a partir del estreno de **El asadito**, que fue un poco el punto de ruptura. Pero, igualmente, tengo que legitimarme todo el tiempo.

Las fronteras
que separan el cine del teatro

por Juan Carlos Fontana

El guionista y dramaturgo Jorge Goldenberg responde a varios interrogantes que inquietan a los jóvenes creadores actuales

En esta nota el guionista y dramaturgo Jorge Goldenberg da cuenta de por qué una historia se piensa para el cine o para el teatro. Colaborador de directores como María Luisa Bemberg (fue coguionista de sus films **De eso no se habla** y **Miss Mary**), de Sergio Renán (en **El sueño de los héroes** y **Sentimental)** y de Carlos Sorín (**Eterna sonrisa de New Jersey** y **La película del rey**), el escritor también abre nuevos interrogantes cuando se pregunta dentro de qué género se podría ubicar a **Pierre le fou** de Godard y **Madre Coraje** de Bertolt Brech.

Formado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral, Jorge Goldenberg abre nuevos interrogantes sobre la teatralidad del cine, o los elementos visuales que en la actualidad también son patrimonio del teatro.

Si bien es cierto que las nuevas tecnologías pareciera que cada vez consiguen achicar más las fronteras entre el cine y el teatro, a través de las respuestas del entrevistado (que gentilmente accedió a este cuestionario vía *mail*, debido a que se encuentra trabajando en Madrid) no parece ser tan así.

¿Cuáles son las diferencias entre pensar un héroe para el cine y para el teatro, qué habría que modificar para adaptarlo a uno y otro formato? ¿Si una película transcurre en unos pocos espacios puede definírsela como una historia teatral, más que cinematográfica? A estos cuestionamientos, además de las respuestas de Goldenberg, les sumamos el pensamiento de uno de los grandes creadores del siglo XX, Alfred Hitchcock.

-Sí primero fue el cine, ¿cuándo se decidió y qué lo motivó a escribir para el teatro?

-Si tuviera que responder en una frase, diría que no lo sé. Puedo apenas arriesgar alguna hipótesis acerca de su génesis y, quizás, rastrear algún momento de decisión. Es un hecho que, al igual que muchos adolescentes, empecé a escribir convencido de que mis experiencias, padecimientos e ideas eran por lo menos singulares y, en consecuencia, pasibles de convertirse en materiales *artísticos* (que, por fortuna, tuve el tino de destruir minuciosamente). También es un hecho que desde muy joven fui espectador y entusiasta lector de teatro. Y, *last but not least*, que me enamoré de una actriz (Berta Drechsler, luego, Goldenberg) con la que comparto la vida. Fue a través suyo que establecí una relación más concreta con la experiencia del teatro, primero en el IFT y luego en el Payró. Vale decir que mi relación con el teatro y con el cine fue simultánea.

Por otra parte, también es un hecho que en algún momento de desasosiego, cuando la posibilidad de hacer un film se me presentaba como muy difícil, me sorprendí a mí mismo repitiendo una salmodia que detestaba escuchar de otros, y cuyo contenido podría fácilmente resumirse así: "Seguramente yo soy un genio, pero las condiciones del país no me permiten demostrarlo". Entonces, disgustado conmigo mismo, me dije lo obvio: "Con un papel y un lápiz no necesito de un productor... ni tendría pretexto alguno".

-¿Cuáles son las diferencias básicas entre un guión de cine y una obra de teatro?

-Dada la multiplicidad de las poéticas y procedimientos que pueden verificarse en ambos campos, es complicado establecer con precisión esas diferencias. Fuera de los modelos establecidos en el campo de la industria cultural, no hay modo de establecer un patrón que pueda dar cuenta de cada una de las experiencias. Tengo la impresión de que lo que ambas escrituras tienen en común -cuando realmente se escribe antes, claro- es el intento por prefigurar del modo más ajustado posible aquello que, cuando adquiera su forma final, no habrá de ser del orden de la escritura. De allí en más se abre un espectro vastísimo de modalidades, que va desde la posibilidad de que un texto para el teatro (y hasta para el cine, ¿por qué no?) pueda llegar a provocar una experiencia literaria autónoma en la instancia de su lectura, hasta la posibilidad de un texto del orden de lo telegráfico, que indique apenas un itinerario.

Escena de "Infancias"

-Por qué el teatro no se divide tanto en géneros como ocurre con el cine (comedia, drama, *thriller*, documental, policial). ¿Es un problema de ambientación de escenas, de su desarrollo dramático, del entramado de las situaciones, del tiempo narrativo?

-En realidad, fue el teatro el que, en principio, le proveyó al cine del criterio de la división en géneros (Aristófanes escribía comedias; Sófocles, dramas). Lo que ocurre, en mi opinión, es que ni el cine ni el teatro modernos resistirían demasiado una clasificación precisa en materia de género. Las poéticas desarrolladas durante el siglo XX no han hecho más que poner en cuestión estas clasificaciones. ¿En qué casilla ubicaríamos, por ejemplo, a **Pierrot le fou**, de Godard, y en qué otra a **Madre Coraje**, de Brecht?

Bemberg y Mastroianni en el set de "De eso no se habla"

-¿Qué aspectos técnicos no permite el teatro y sí el cine, como, por ejemplo, la profundidad de campo, el plano secuencia, el primer plano?

-Siempre y cuando consideremos que lo que define de modo específico el campo de la experiencia teatral es la presencia en tiempo real de por lo menos un actor y un espectador, en términos de efecto, el teatro se puede permitir lo mismo que el cine (incluso sin considerar las cada vez más frecuentes experiencias que, a falta de mejor palabra, podríamos considerar híbridas). Claro que en el teatro, el efecto de primer plano, por ejemplo, no se puede imponer como haría el realizador de un film en el momento del montaje. Dependerá del talento del director de teatro y del talento de sus actores que el espectador, que siempre se encuentra físicamente ante un plano general, perciba determinado momento como un primer plano. Por lo demás, el teatro -cierto teatro, al menos- sería un puro plano secuencia... pero, claro, si se hace mal, puede provocar la misma sensación de discontinuidad espacio-temporal que la que provocaría un efecto de montaje cinematográfico (claro que si no fuese un efecto deliberado, tal vez el espectador no percibiría otra imagen que no fuera la de su propia desconcentración).

-¿Cree que sería imposible adaptar para teatro un film como Eterna sonrisa de New Jersey y La película del rey, cuyos guiones coescribió con Carlos Sorín? Y si esto es así, ¿por qué?

-En rigor, no lo puedo decir a priori. En todo caso, la capacidad que tiene la experiencia teatral de establecer una convención muy rápidamente me inclinaría a pensar que, en teoría, no sería imposible. Pero, claro, habría que liberarse radicalmente de las imágenes que dieron origen a los films, de la intuición de sus tiempos y atmósferas, de la decisión acerca del punto de vista, en fin, de todo aquello que va prefigurando la posibilidad de una película, ya que, como sabemos, escribir guiones o piezas teatrales no es solo establecer un argumento, proponer personajes y proveerlos de diálogos.

-¿Cómo hubiera sido el tratamiento de Emilio Gauna, el protagonista de *El sueño de los héroes* –dirigida por Sergio Renán–, basado en la novela de Adolfo Bioy Casares, si se lo hubiera presentado en una obra teatral? ¿Qué deberìa modificarse en el desarrollo dramático de ese personaje?

-No lo sé. Si soy consecuente con lo dicho hasta aquí, debo repetir que no hay un canon sino que cada experiencia debería encontrar su ley específica. En todo caso, si me orientara por lo que escribí como libreto de ópera a partir de la misma novela (ópera nunca compuesta), tal vez tomaría como punto de vista acerca de Emilio Gauna y de la totalidad de la historia, el del brujo Taboada. De tomar una decisión de ese orden, quizás aparecería un Emilio Gauna más fragmentado, más conjetural, en el que sus conductas más oscuras y menos amables adquirieran más relieve ya que son las mismas las que preocupan y motivan la intervención del Brujo Taboada en la trama... pero estas también son conjeturas.

-*El impostor*, dirigida por Alejandro Maci, es una película que prácticamente transcurre en tres espacios: la casa, el patio y el lugar en el que se encuentran los amantes. ¿Podría ser fácilmente adaptada para el teatro?

-Una vez más, no puedo ofrecer una respuesta totalmente asertiva. En todo caso, creo que la mayor o menor facilidad de una experiencia teatral a partir del mismo texto de base no estaría determinada por los pocos espacios en los que se desarrolla la acción del film. De lo que se trataría es de

encontrar un procedimiento específico para ese espectáculo teatral específico.

-Cuándo comienza a pensar una historia, ¿en qué momento decide que ese material será para teatro o cine? En función de esa elección, ¿qué es lo primero a desarrollar, el tipo de situaciones, el tiempo narrativo, los escenarios que tendrá esa historia?

-En general, cuando algunas imágenes se van abriendo paso por entre el oscuro territorio de la intuición, ya vienen -para bien o para mal- marcadas para el cine o para el teatro. Por lo demás, no tengo establecido un orden en cuanto a qué desarrollar primero. En todo caso, trato de *bajar* al papel, así sea bajo la forma de un monstruo, lo primero que alcanzo a configurar y parto desde allí. En general, se trata de situaciones, de potenciales escenas. Es a partir de esas situaciones, que muchas veces desaparecen luego en la escritura final, que los personajes y espacios empiezan a manifestarse. Esto puede ocurrir, respecto del orden del relato, hacia atrás o hacia adelante, ya que rara vez me ha ocurrido escribir desde el comienzo cronológico, tanto para teatro como para un film.

-¿Podría decirse que contienen una teatralidad implícita filmes como *Extraño*, de Santiago Loza, *La ciénaga*, de Lucrecia Martel o *Encarnación* de Anahí Berneri?

-Aclaro que no he visto el film de Anahí Berneri, pero sí los de Lucrecia Martel y Santiago Loza. En cuanto a lo implícito de su posible teatralidad no puedo, una vez más, responder unívocamente, ya que la noción misma de teatralidad abre un territorio de discusión. El hecho de que **La ciénaga**, por ejemplo, me haya generado asociaciones con atmósferas y personajes de Chéjov, no implica necesariamente su potencial teatralidad ni, mucho menos, su pérdida de especificidad cinematográfica. Pero, por otra parte, tampoco me es imposible imaginar la posibilidad de fabular una experiencia teatral que, eventualmente, pueda partir de esos personajes y atmósferas.

-Usted se formó en el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. Dirigió, escribió guiones y obras de teatro y dicta clases en la Universidad del Cine porteña. ¿Qué diferencias encuentra entre una y otra época, en cuánto a metodologías de trabajo? Existe en el actual cine argentino una influencia de la Nouvelle Vague, ¿existía este tipo de influencias al momento de su formación?

-Yo estudié en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Por otra parte, aunque he dado clases en la Universidad del Cine, no soy profesor regular de la misma.

Creo que la primera y fundamental diferencia entre ambas instituciones es que el Instituto en el que yo estudié estaba dedicado al cine documental. Ese era su objetivo declarado, y, consecuentemente, su metodología se había establecido en función del mismo. En consecuencia, me parece que son pocas las referencias en común que me permitan ponderar comparativamente los planes de estudio y métodos de trabajo. Por otra parte, durante el tiempo transcurrido desde entonces (egresé en 1966) fueron tales los cambios tecnológicos y tan vasta la reflexión acerca de los lenguajes, que tal comparación se me hace aún más difícil.

Sostengo una teoría sobre los films basados en obras de teatro, que incluso aplicaba en tiempos del cine mudo –dice Alfred Hitchcock–. Muchos cineastas toman una obra de teatro y dicen: "Voy a hacer con esto un film" e inmediatamente se dedican a lo que llaman el "desarrollo", que consiste en destruir la unidad de lugar, saliendo del decorado.

En la comedia La llamada fatal (Dial M for Morder, 1954) un personaje llega del exterior y dice que ha venido en taxi; por tanto en la película, los cineastas de que hablamos muestran la llegada del taxi, los personajes que bajan del taxi, que pagan la cuenta, que suben las escaleras, llaman a la puerta, entran en la habitación. En ese momento viene una larga escena que existe en la obra teatral, y si un personaje cuenta un viaje, no pierden la ocasión de mostrárnoslo mediante un flash-back; olvidan de esta manera que la cualidad fundamental de la obra reside en su concentración. El error es frecuente. El filme que se obtiene de esta manera dura generalmente el tiempo de la comedia más el de algunos rollos que no tienen ningún interés y que se han añadido artificialmente. Por lo tanto, cuando rodé La llamada fatal, no salí del decorado nada más que dos o tres veces; por ejemplo, cuando el inspector debía comprobar algo. Incluso pedí un suelo auténtico para que se pudiera oír el ruido de los pasos; es decir, subrayé el aspecto teatral. (ª)

Por cierto que no éramos inmunes a la irrupción de lo que se denominó la Nouvelle Vague; ni los estudiantes ni buena parte de los profesores. Lo que es más complicado de considerar es hasta qué punto ese fenómeno devino influencia concreta, teniendo en cuenta, en primer lugar, que bajo el común denominador de "Nouvelle Vague" quedaban subsumidas poéticas muy diferentes entre sí.

-¿Cuánto de teatral considera que tiene el cine de Alfred Hitchcock o, particularmente, algunos de sus filmes más emblemáticos como La ventana indiscreta o Vértigo?

-Si me atuviera a ciertos parámetros con los que solía definirse lo teatral, podría decir que **La ventana indiscreta** tiene mucho de "teatral", pero una sentencia de ese orden quedaría destruida ante la primera subjetiva de James Stewart.

Hitchcock

En **La ventana indiscreta** (**Rear Window**, 1954) se trataba de un inválido que estaba siempre en la misma habitación. Creo recordar que un enfermero se ocupaba de él, pero no siempre. La historia contaba todo lo que el héroe veía desde su ventana, cómo sospechaba la existencia de un asesino y, hacia el final, la amenaza del asesino que se concretaba. Según mi memoria, la conclusión de esta novela (el film estaba basado en la novela corta de Cornell Woolrich) era que el asesino, al sentirse desenmascarado, quería matar al héroe desde el otro lado del patio, con un revólver; el héroe conseguía mantener con el brazo extendido un busto de Beethoven y lo exponía de perfil ante la ventana. Era Beethoven quien recibía finalmente, el disparo de revólver.

Truffaut: Supongo que lo que le tentó como punto de partida fue, en primer lugar, el desafío técnico, la dificultad. Un inmenso y único decorado y todo el film visto a través de los ojos del mismo personaje…

Hitchcock: Totalmente, pues ahí tenía la posibilidad de hacer un film puramente cinematográfico. Por un lado, tenemos al hombre inmóvil que mira hacia afuera. Es un primer trozo del film. El segundo trozo hace aparecer lo que ve y el tercero muestra su reacción. Esto representa lo que conocemos como la expresión más pura de la idea cinematográfica.

(…) En un primer plano vemos a James Stewart que mira por la ventana y ve, por ejemplo, un perrito que bajan al patio en un cesto: volvemos a Stewart, que sonríe. Ahora, en lugar del perrito que baja en el cesto, presentamos a una muchacha desnuda que se muestra ante su ventana abierta; se vuelve a colocar el mismo primer plano de James Stewart sonriendo. Él, digámoslo, era un *voyeur*, un mirón…

La señorita Lejeune, escribió en su crítica del *London Observer*, que **La ventana indiscreta** era un filme "horrible" porque había un tipo que se pasaba la película mirando constantemente por la ventana. Creo que no debió escribir que era horrible. Sí, el hombre era un *voyeur*, pero ¿no somos todos *voyeurs*?, aunque tan solo sea cuando miramos un film intimista. Además James Stewart en su ventana se encuentra en la situación de un espectador que asiste a un film. ([a])

([a]) Del libro El cine según Hitchcock, de Francois Truffaut, editorial Alianza.

"Hoy hay películas que le dicen al espectador: '¡Detenete! ¡mirá! ¡contemplá!'"

por Edith Scher

Julio Chávez, actor minucioso, siempre atento a indagar el mundo de la actuación, ha mostrado a lo largo de sus innumerables trabajos en cine y teatro, creaciones muy diferentes en cada caso. Desmesurado y verborrágico en la piel de Charlotte von Mahlsdorf, personaje alrededor del cual gira Yo soy mi propia mujer, una pieza de Doug Wright, con dirección de Agustín Alezzo , silencioso, y contenido en Un oso rojo, film de Adrián Caetano, en el que creó un presidiario que, al salir de la cárcel, va en busca de su mujer y su hija, en esta entrevista vierte algunos pensamientos alrededor de la condición del actor, su tarea en el cine y el teatro, así como también sobre la dirección teatral y el relato cinematográfico de los últimos años.

-¿Cuáles son las principales diferencias, de acuerdo a tu experiencia, de la actuación en teatro y en cine?

-Existe una diferencia entre el teatro y el cine y en la experiencia que cualquier espectador puede hacer en cada caso. El trabajo de su imaginación es otro y por ende, el trabajo de un actor en cine y en teatro es distinto. Por otra parte, el cine permite contar ciertos relatos que el teatro no permite y viceversa. En cine hay una expansión en la expresión, en los pedidos que las películas te hacen. El teatro requiere otro tipo de expresión, de color, de amasado de ciertos asuntos. Una persona que ve **Un oso rojo** y después **Yo soy mi propia mujer**, obviamente verá diferencias que tienen que ver con los requerimientos de un material y del otro, con las circunstancias en las cuales está hecho cada uno. El sostén, la materia prima con la que se ejecuta una cosa y la otra, los roles, los papeles, son diferentes. En realidad, es el mismo actor que está intentando servir a cada material. Es como un menú. No se prepara de la misma manera un arroz blanco que unas papas fritas. El cocinero que conoce de su oficio, sabe qué requiere una cosa y qué la otra. Y aunque las comidas sean muy diferentes, en definitiva, el cocinero es el mismo.

-¿Esta diferencia se puede enseñar?

-No enseño actuación. Entreno a personas que tienen interés en meterse en el problema de la actuación. Intento comunicar y contagiar a aquel que tenga ganas y posibilidad de ser contagiado, algunos de los problemas que acontecen en la actuación, la expresión, en el teatro y en el cine. Desde mi experiencia y los problemas que me interesan, trato de comunicar, traspasar esas preguntas a quien le interese.

-¿No hay cuestiones técnicas específicas que se puedan transmitir?

-Sí, pero estas cuestiones técnicas no terminan de resolver el problema de la actuación. Son diferentes maneras de generar distintos procesos que forman parte de la actuación, pero no son, finalmente, la actuación. Un ejercicio no resuelve el problema de un actor. En un ejercicio, algún actor puede encontrar una llave que le sirva a él en su cabeza, en su conciencia. A otro le servirá otra llave. Las cuestiones técnicas no son columna vertebral de la actuación.

¿NUEVOS REALIZADORES?

-En los últimos años participaste de una cantidad de películas cono *El otro, El custodio, Extraño,* todas ellas dirigidas por nuevos realizadores ¿Qué particularidades tiene este cine de los últimos años?

-"Nuevos realizadores" ¿Cuáles son? En verdad me gustaría saber dónde están los "viejos realizadores", entonces. Parece que ahora son todos nuevos realizadores. Yo, por ejemplo, a Carlos Sorín lo considero un nuevo realizador. Hizo una película en el 88 y después pasaron 15 ó 16 años hasta que volvió a filmar, casi como si fuese un nuevo realizador. Y su manera de producir es bastante similar a la de los que llaman "nuevos realizadores". Creo que en el cine ha habido una bisagra y yo como actor entré en esa bisagra. Cuando empecé a trabajar en cine, en aquel momento, realmente había otros realizadores. Estaba Rodolfo Kuhn, filmaban mucho más Alejandro Doria, María Luisa Bemberg, Vaya a saber por qué sumatoria de motivos se produjo un cambio. Si por la nuevas aperturas de producción, que ampliaron el panorama de comercialización de las películas, si porque el cine independiente también creó nuevas figuras, si por la posibilidad del video y la cámara digital, o por las escuelas de cine en la Argentina, que armaron una nueva movida muy importante. Lo cierto es que como actor entré en ese cambio. No fue una cuestión de mi voluntad. Varias veces se me ha preguntado si elijo un director novel en relación a un director que no lo es. Y yo elijo, dentro de los proyectos que se me ofrecen, aquellos que me interesan, no porque pertenezcan al "nuevo cine argentino", que no sé muy bien qué es. Para mí eso no existe. Existen realizadores y guiones que me interesa contar. Si mañana resucita Daniel Tynare y me propone una película que me gusta, la haría.

-No es para encasillarte la pregunta, sino porque, dado que has participado en muchas películas dirigidas por cineastas que comenzaron a trabajar en los últimos años, tal vez tengas una visión.

-**Un oso rojo**, por ejemplo, si bien está hecha por un director del nuevo cine argentino, está producida por Lita Stantic, lo cual hace que ahí aparezca una producción a dos aguas. **Extraño**, en cambio, sale, absolutamente, de todo contexto. Se hizo con cuatro pesos, fue una película con enormes dificultades de realización, dificultades que no

tuvieron ni **El otro** ni **El custodio**, porque ambas, a pesar de ser cine independiente, tenían participaciones de todo el mundo. **Extraño** tuvo que batallar. Igual llegó a su fin y logró lo que quiso. La verdad es que voy a poder reflexionar acerca de esto dentro de unos años. Con el tiempo, la distancia y la proyección. Son películas que me han dado muchísimo. Me ayudaron a expandir algunas cuestiones, a investigar sobre la manera de relatar actoralmente. Y eso lo agradezco enormemente: la indagación y el descubrimiento de que el actor también relata y que no lo hace solamente a través de la palabra. Hay una estrategia de relato que los actores podemos llegar a tener. Se puede relatar con tres silencios y que cada silencio contenga otro asunto. Y eso, para mí, como investigación acerca de la construcción de algo y de la comunicación de eso, ha sido un gran aprendizaje. Y además… bueno… he tenido regalos como los premios. Estos proyectos fueron muy generosos conmigo.

-Hay en algunos de ellos, entonces, una forma de relatar distinta, respecto del cine de hace algunos años…

-Y sí. Por un lado, efectivamente, diría que sí, pero por otro lado, si tomás los realizadores de los 50, verás que, en un punto, relataban bastante parecido. Si agarrás a Leopoldo Torres Ríos o a Kuhn en sus comienzos, películas en blanco y negro, en los inicios de María Vaner, o inclusive, si tomás el cine de Leonardo Favio y mirás **El dependiente**, por ejemplo, vas a ver que hay un tipo de relato (ni hablemos del cine francés o el europeo en general de los 50) que se parece al de los que llaman "nuevos realizadores argentinos". Hay un intento de relato en el que lo sensorial, la participación, la imagen, la detención… son fundamentales. Se trata de películas muy pedigüeñas. Le piden al espectador que haga un viaje casi en el silencio. Eso es pedir mucho. Que el espectador se detenga y haga un viaje. Hoy también hay películas que le están diciendo al espectador "¡Detenete!, ¡mirá!. Mirá y no se te va a explicar todo. ¡Contemplá!".

CINE Y TEATRO

-En lo últimos años se ha dado en teatro una movilidad en los roles y una multiplicidad de tareas concentradas en la misma persona. Actores que son

Escena de "Yo soy mi propia mujer"

Escena de "Un oso rojo"

dramaturgos o directores, etcétera. ¿En el cine qué sucede? Y vos, ¿te involucrás de alguna otra manera, además de como actor? ¿Se te consulta en estos proyectos?

-No. Ni se me consulta, ni yo quiero participar, salvo en el guión. Aparte de eso, no se me consulta nada. Participo y si hay algo en lo que pueda colaborar, colaboro. Soy muy respetuoso de los roles. Si advierto que hay alguna cosa que no cuenta lo que tiene que contar y se trata de algo en lo que me puedo meter, me meto, pero no es una condición ni sucede siempre. Incluso a veces, aunque no esté de acuerdo, acepto que se trata de la mirada del director y ya. Y siempre, salvo que esta sea una mirada que entorpezca o imposibilite el desarrollo de la mía, apuesto por ella.

-Cuándo vos sos director de teatro ¿cómo nacen los temas?

-Es muy variada la manera en que surgen. A veces hay una idea motriz y a veces aparecen colores en lo actores con los que voy a trabajar, colores que combinados entre ellos, me despiertan un cierto asunto. Son varios los caminos por los cuales puede acontecer un asunto. Sea lo que sea: algo *a priori*, una idea muy fija o algo que se está gestando con ellos, llega un momento en que el objeto en construcción empieza a gobernar. Es como un niño. Hay un tiempo en el que se puede todavía decir que no tiene forma, pero llega un momento en el que eso ya tiene una forma y que está muy claramente empezando a individualizarse. Y cuando eso sucede, la criatura comienza a gobernar. Trabajamos con improvisaciones. Luego elaboro solo en el escritorio y reescribo. Después se vuelve a trabajar, mezclando con materiales viejos que tengo escritos y que traigo. Lo que es seguro, es que siempre necesito del actor para trabajar. Él es el disparador. Jamás he escrito un material en soledad *a priori*. Lo escribo de esa manera: con el actor y en el espacio.

-Al mirar obras que dirigiste, *Rancho, Mi propio niño dios, La de Vicente López*, por ejemplo, es posible encontrar ciertos elementos recurrentes. Uno de ellos es el insistente planteo de un espacio reducido, muy cercano al espectador. También en los tres casos aparece la visita de alguien de afuera que desordena el equilibrio precario que había…

-Es así. Los espacios son reducidos. No son pretenciosos o, mejor dicho, pretenden lo que yo quiero, que es la presentación de lugares reconocibles como un living, un cuarto, un patio. Me gusta el juego casi como de televisión: poner escenografías casi televisivas, como los decorados de los 70 de Canal 9. Bien realizados, pero decorados al fin.

-¿Qué búsqueda hay ahí?

-Esa. La búsqueda de comunicarte mi mirada, de señalar los objetos en los que me detengo. Y yo me detengo en esos objetos. Me atrae de esos espacios lo que estos relatan. Ellos me evocan, me cuentan, me ponen en relación con la ficción. Me generan sensación de un lindo viaje. De entrar, de pronto, en la calle, en un bar. De ingresar en un teatro en el que hay una pretensión de relatar un patio, con los colores del patio, etcétera. Y tal vez, en una de esas, a los veinte minutos uno esté en un patio. Eso me gusta. El espacio en el teatro es absolutamente mentiroso, permite que cada cual construya el objeto tal cual ve el mundo, tal como lo presiente, lo piensa. ¿Cómo voy a poner un espacio grandilocuente en un asunto que es una pequeñez? Me atrae que el asunto sea una pequeñez, en el que ninguna persona es importante. Todos estos personajes forman parte de las millones que pasan por el mundo. Nadie de ellos es trascendente. Nadie deja huella en la cultura, el arte, la política. Me detengo ahí. Me interesa más Cristina Kirchner cuando le explica al peluquero

cómo se quiere peinar, que ella gobernando. Eso me llama la atención: una persona preocupada por su flequillo en medio de un discurso. ¡Qué cosa el ser humano! Está gobernando el destino de un país y, al mismo tiempo, no se puede olvidar de acomodar su flequillo. Lo que intento, finalmente, comunicar, es eso. Cuando dirijo y cuando actúo. Cada vez estoy más convencido de que debo hacer el intento de comunicarle al otro qué mirada tengo acerca de lo humano.

-Esto resulta muy diferente en el cine y en el teatro, por la sencilla razón de que el cine puede capturar el más mínimo detalle…

-Cada uno de ellos requiere otro tratamiento. Cuando hago **Yo soy mi propia mujer**, intento comunicar una experiencia humana de un ser con una naturaleza particular (ella es histriónica, charlatana). Ese trabajo no requiere los mismos silencios que **El custodio**. Pero para mí, los silencios de **El custodio** o el exceso de palabras y anécdotas de la Charlotte, personaje alrededor del cual gira **Yo soy mi propia mujer**, son enormemente reveladores de algo de la naturaleza humana. El tema es cómo me las voy a ver yo como actor para contar uno y otro, qué tengo que hacer físicamente, qué tengo que hacer estratégicamente. Cómo me las voy a arreglar para contagiarle al espectador esa experiencia. Ese es el trabajo actoral: la elección y la selección y el intento de mejorar, momento a momento, el instrumento que, en definitiva, va a ser el que va a comunicar. Hay algo de intuición, pero el cuerpo tiene que aprender a ser gobernado. Al mismo tiempo, la intuición tiene que aprender a esperar. La podés tener a los dieciocho años, pero tal vez tengan que pasar veinticinco más, hasta que ella se pueda sentar en una misma mesa con el instrumento, para armar armoniosamente un proyecto. Se trata de un verdadero equipo interno. Hay que entender cómo es, aprender que esto es muy personal en cada uno, que tiene jugadores que vienen así, que hay que aprender a conocerlos, hay que invitarlos, aprender a quererlos y gobernarlos. Y todo eso, después, tiene que convivir con algo que se llama el medio artístico, los otros, un director.

Cuando armé el elenco de **Baal**, al que dirijo, no lo hice sólo en función de las virtudes actorales de cada integrante, sino, también, en función de mi gusto personal, mi confianza, mi tranquilidad de que eran personas que me querían, que no me iban a hacer la guerra. Cada uno elige. A mí me interesa mucho la dirección, la dramaturgia y utilizar el espacio escénico para pensar y relatar, pero no en cualquier circunstancia. También me ocupo de buscar cómo, con quiénes, en qué lugar, de qué manera.

-¿Nunca pensaste en dirigir cine?

-Jamás. No lo haría. Debería volver a nacer para eso. No, porque ya tengo muchos amores en mi vida. El cine requiere de la monogamia. Hay que estudiar mucho. Estoy muy contento con lo que en el cine me toca hacer, pero jamás dirigiría cine.

-No sé si sobreviví airosamente al desconcierto que me produjeron las primeras respuestas. Esta entrevista estaba planteada como para reflexionar acerca de las diferencias de actuación entre teatro y cine y ni bien comenzamos me dijiste que la actuación no se podía enseñar…

-Es que realmente creo eso. No es por avaricia lo que afirmo. Mirá: uno puede leer el manual de Stanilslavski de arriba para abajo. Es uno de los libros más extraordinarios para una persona que se dedica al problema del teatro, del cine o de la actuación y la dirección. Cada uno de los capítulos es una herramienta extraordinaria, pero ni todos los libros juntos de Stanilsavski te arman un actor, porque después está el humano que va a empezar a utilizar cada una de esas herramientas y construir, con cada una de las que pueda tomar, una experiencia en el interior de lo que es la actuación.

Sí creo que hay enormes ayudas en el proceso del actor. Un director puede ser fundamental, así como un compañero, un maestro o un libro. A veces es su tía abuela, que cada vez que lo fue a ver le dijo dos o tres cosas que se convirtieron en llaves maestras. Nunca se sabe. El actor está repleto de posibilidades de encontrar ayuda, en el intento de organizar su trabajo. Pero después de algunos años uno entiende (yo lo estoy comprendiendo ahora) que, en verdad, el que tenía una gran necesidad de formarse era uno. Si yo no hubiera tenido esa necesidad, ninguna de las frases de los grandes maestros hubiese logrado nada. Y esa necesidad no se enseña. Esa necesidad se descubre o se despierta y nadie puede saber quién la tiene, quién no, quién la va adquirir o quién la va a perder. Nunca se sabe.

La carta robada

por Federico Irazábal y Hugo Salas

Entre los diversos géneros y modos del discurso periodístico, la crítica parece ser uno de los más ignorados a la hora del estudio y la sistematización. La crónica, el editorial y la noticia constituyen, al día de hoy, el cuerpo por excelencia de la pasión analítica, y en las escasas oportunidades en que la malquerida crítica accede a tal sitio, lo hace en función de las herramientas de una semiótica estructural abocada, por proyecto, a descomponer sus objetos en esquemas formales, totalmente indiferentes a sus condiciones de producción. De allí, por ejemplo, que estos estudios hayan podido evitar una pregunta acuciante: ¿qué diferencias existen entre la reseña cinematográfica, la teatral, la televisiva, la literaria o cualquier otra? ¿Son todas iguales? Más allá de conformar, en términos lingüísticos, un género relativamente homogéneo, ¿son el producto de una actividad profesional igualmente homogénea? Su recepción, ¿es también homogénea? ¿Hacen exactamente lo mismo los críticos cinematográficos que publican sus reseñas el día del estreno de una película y sus colegas teatrales, durante el fin de semana? ¿Es igual su influencia? El público que lee el trabajo de uno y de otro, ¿es uno y el mismo? ¿Es lo mismo –en síntesis– aquello que puede leerse en cualquier página de la sección de espectáculos hoy y aquello que habrá de leerse mañana en el suplemento cultural?

Una respuesta apresurada podría indicar que sí, que más allá de sus especificidades se trata de fenómenos similares. Pero una mirada detenida, más atenta a las problemáticas puntuales, podrá advertir que cada uno de estos discursos les plantea a sus respectivos críticos resistencias particulares que inciden directamente sobre su producción.

PROXIMIDAD

Partamos de la diferencia más obvia: al momento mismo de enfrentar su objeto, entre el crítico teatral y los productores del hecho estético se produce una inevitable copresencia, simultaneidad, mientras que el crítico de cine se enfrenta siempre a un conjunto de sombras, de imágenes registradas con anterioridad. Aun en el caso extraordinario de un estreno o una première, en que el director y los actores pueden estar en la sala, estarán *viendo* el objeto, no *haciéndolo*. Vale decir: el crítico de cine se encuentra siempre frente a un objeto cerrado, finito, mientras que el de teatro está siempre frente a un proceso.

Ello establece no solo una relación distinta entre el que escribe y la instancia de producción (no es lo mismo hablar de la imagen de una actriz en la pantalla que de una persona a quien uno ha visto, en escena, hacer o no todo lo posible para salir airosa), sino también con el objeto mismo. El crítico teatral se ve obligado a múltiples consideraciones (la cantidad de representaciones que ha tenido la obra, los nervios del estreno, la posibilidad de una función mala o meramente fría, etcétera) que carecen de relevancia para el crítico cinematográfico (para quien, por el contrario, existirán otras, directamente relacionadas con la naturaleza técnica del espectáculo: la calidad de proyección y de sonido de la sala en que ha tenido oportunidad de ver la película, ante todo). Lo quiera o no, el cine impone al crítico, técnicamente, una relación más *objetual* con el fenómeno que le compete; vicisitud que, en algunos profesionales, se traduce en una total cosificación de las producciones que analiza. Lo paradójico del caso es que esta alienación condena al crítico de cine a ver lo familiar (el cine producido en su mismo espacio social) como algo extraño, y al mismo tiempo lo distinto (ya sea el cine iraní o industrial) con la misma distancia de lo familiar.

Circunstancia que nos conduce directamente a un segundo punto, no menos importante: el crítico teatral habita necesariamente el mismo espacio social que el artista al que se refiere, mientras que el crítico de cine goza de cierta *impunidad* que le confiere la extranjeridad de la mayor parte de la producción a la que debe referirse. Esto, que podría

parecer un dato menor, en realidad afecta notoriamente ciertas modalidades del discurso crítico, como puede advertirse –por ejemplo– si se lee con detenimiento el distinto registro con que los críticos de cine abordan la producción nacional, en comparación al que emplean frente a la extranjera (en particular, la estadounidense). El tema abre distintos frentes teóricos, pero aquí nos gustaría encauzarlo hacia una pregunta que, nos parece, resulta fundamental para pensar la crítica periodística: ¿Quién es su destinatario? O, más bien, ¿cuántos tipos de destinatarios tiene?

ENVÍOS

El discurso periodístico –podría afirmar cualquier manual– tiene como destinatario (único) al lector del diario, el oyente de la radio o el televidente. Esto tal vez sea cierto, y muchas veces, a decir verdad, incluso desearíamos que así fuera. No obstante, basta un somero análisis para advertir que la cuestión no es tan sencilla. Al leer la sección de política de un diario, por ejemplo, nos sabemos destinatarios explícitos del texto, pero no por ello desconocemos que la presencia allí de una noticia, esa y no otra, y la jerarquización a que se la somete, no tiene que ver únicamente con nosotros. Sabemos, por distintas fuentes, que los medios de comunicación no meramente informan de política, sino que además operan *sobre* ella, ya sea en su propio beneficio o en beneficio de terceros con cuyos intereses coinciden los suyos. ¿Qué otro motivo que una versión idílica y totalmente deformada del mundo de la *cultura* nos puede hacer creer que el mismo fenómeno no afecta a los suplementos serios, o que la sección de espectáculos se libra de él por frívola o pasatista?

Reformulemos: así como una noticia política (o policial) no nos tiene a nosotros, lectores, como únicos destinatarios, sino que tiene además como destinatario oblicuo pero muy directo al poder político de turno, el destinatario de las secciones de Espectáculos y Cultura también se multiplica, en ocasiones incluso por cuestiones ni siquiera tan comprometedoras (aunque sí indefectiblemente *políticas*). Cuando un crítico de teatro escribe, sabe que su lector es el mismo que todos los días elige ese medio y no otro, pero también sabe que lo va a leer el artista involucrado, el objeto mismo de su discurso. Esto le adosa un lector que también es importante, porque en definitiva la crítica sirve, o debería servir, de ejemplo público de lectura, de interpretación.

"La crítica sirve". ¿Qué quiere decir esto? Que sirve para recomendarle a una persona qué hacer el sábado a la noche (y eso no deja, desde luego, de ser una operación *dentro* del ámbito teatral o cinematográfico), mal que nos pese es una de sus utilidades. Pero también sirve para el archivo, al convertirse automáticamente en un ejemplo de lectura, una pieza que muestra y evidencia los criterios con que un determinado colectivo social, en un momento histórico dado, lee el mundo. Por tomar un ejemplo de la literatura, cuando los críticos, durante la primera mitad del siglo XX, se refieren una y otra vez a la relación de Aquiles y Patroclo en *Ilíada* en términos de una "amistad viril", desnudan en todo su esplendor los complejos principios homofóbicos que regulaban la intelección de los vínculos masculinos durante la época. Esto mismo puede servirles a los artistas (tanto los directamente involucrados como los que no), no solo para entender de qué modo los decodifica su propia época, sino también para discutir, reflexionar y pensar ya sea acerca de su oficio como acerca del mundo en que están inmersos.

TERRITORIOS

Así, los destinatarios se multiplican y complican, y comienza a advertirse una diferencia que antes pudo parecer menor, pero que ahora adquiere toda su relevancia: el crítico teatral siempre cuenta entre sus destinatarios al artista productor, y ello –por acción u omisión, de manera consciente o no– determina algunas características de su discurso (ya sean, por ejemplo, rodeos y eufemismos para suavizar el juicio o invectivas particularmente duras, a sabiendas de que llegarán a destino). Por el contrario, frente a la producción que –dadas las condiciones del mercado– constituye el grueso de su objeto (vale decir, la producción industrial hollywoodense), el crítico cinematográfico sabe de la total ausencia de ese destinatario. James Cameron probablemente nunca se entere del aprecio o encono que un crítico argentino manifiesta por su obra, tampoco su compañía productora, ni siquiera la corporación que la distribuye; a lo sumo la noticia llegue a oídos de la oficina de distribución local (y a esta, para ser francos, le interesará poco, ya que sabe muy bien que frente

a sus anuncios de página entera dentro del mismo diario y su bombardeo televisivo y radial constante, la opinión del crítico puede muy poco, si no nada).

Ahora bien, esto ocurre –como hemos dicho– ante el grueso de los estrenos (aproximadamente un 60 por ciento). Muy distinto es el caso de las películas de mercado restringido, habitualmente denominadas "independientes", "de arte y ensayo" o similares. Generalmente adquiridas por distribuidoras locales, no serán exactamente los artistas productores sino sus derecho-habientes (y en algunos casos las entidades patrocinantes, tales como las Embajadas y demás) quienes se erijan como destinatarios relativamente diferenciales. En este caso, lo importante nunca es el concepto vertido por el crítico, sino únicamente su valoración; una reseña positiva o negativa puede valerle la simpatía o el inexplicable encono de quienes se sienten directamente afectados por su incidencia (totalmente discutible) sobre el público.

Párrafo aparte, desde ya, merece el cine argentino, en cuyo caso los destinatarios pasan a ser los sujetos productores, el distribuidor y el Instituto de Cine y Artes Audiovisuales. A diferencia del respeto habitual e incluso la estima que se observa entre críticos de teatro y teatristas, situación que –salvo excepciones por supuesto– no se ve afectada en general por una reseña tibia o aun francamente negativa, la relación de los cineastas con los críticos no se produce en función del respeto intelectual que los primeros puedan tener por los segundos sino, casi siempre, en función de quiénes les han dado buenas reseñas y quiénes no. Lejos de ser pequeños caprichos personales, la cuestión reaparece cíclicamente dentro del medio, y no es desusado que, cada cuatro o cinco años, alguna de las corporaciones que nuclean a los directores o productores saquen comunicados en contra de la crítica en su conjunto o de algún crítico en particular (por no hablar, desde luego, de las distintas señas de enemistad e incluso amenaza física que son corrientes en privado). A ello cabe sumarle que "la crítica", en tanto tal, no tiene ningún espacio de participación dentro del INCAA (de cuyas decisiones sí participan las distintas corporaciones del quehacer cinematográfico), que además carece de cualquier tipo de instancia de fomento o apoyo a la producción crítica (a diferencia de lo que ocurre con el INT).

AUTOR

Quizá parte de esta relación violentamente personal que algunos cineastas establecen con la crítica tenga que ver, en parte, con ciertos presupuestos en su propio modo de operar. Nos referimos aquí, concretamente, a la noción de autor, que hasta la fecha afecta la mayor parte de la producción crítica cinematográfica. En efecto, por cuestiones que tienen tanto que ver con el peso de la tradición como con la inercia profesional, desde los años 60 y hasta la fecha es difícil encontrar artículos que vinculen la aparición recurrente de la figura del "falso culpable" en el cine de Alfred Hitchcock, por ejemplo, al macarthismo y el clima represivo vivido en Estados Unidos, pero sobran las notas que nos informan sobre su estricta educación religiosa cuando niño. Y no solo se trata de un afán psico-biográfico, sino de la común utilización del autor como principio de explicación suficiente de todo cuanto se ve en la pantalla (así, por ejemplo, el cine de Kiarostami nos habla de la sensibilidad poética del director, pero parece no decir nada acerca de la sociedad iraní).

El teatro, muy por el contrario, rara vez ha adherido a una idea similar, y si bien se sirve de constantes estilísticas en el trabajo de un director (al referirse al teatro de Bartís, al de Szhuchmacher), no hace del relevamiento de las mismas el centro de su reseña. Para simplificar: frente a una nueva puesta de Bartís, al crítico de teatro le interesará, justamente, lo *nuevo* de esa obra dentro de su producción, y no detectar todo lo que el espectáculo tiene de "bartisiano" (como sí hará, lamentablemente, la mayor parte de sus colegas cinematográficos con la nueva película de Almodóvar, preocupados fundamentalmente por decir si es un buen o un mal Almodóvar). De hecho, a un lector de crítica teatral le sorprendería que un artículo se limitase a señalar que la última puesta de García Whebi es una puesta de García Whebi. Los lectores de crítica cinematográfica parecen aceptar esta tautología con estoica resignación.

REPRESENTACIÓN

A modo de revancha, si se quiere, esta noción fuerte de autor vuelve a la crítica de cine consciente de que aquello que está viendo es una construcción, un relato organizado por alguien, el narrador, y que la organización supone múltiples decisiones,

no sólo estéticas sino también ideológicas. Si dentro de una película argentina, por ejemplo, un honesto almacenero, ya vencido por los años, es asaltado brutalmente por dos jóvenes insensibles, carentes de toda compasión, el crítico no se indignará con los personajes sino probablemente con el director, por presentar una visión totalmente simplificada del problema de la "inseguridad". Del mismo modo, se criticará a otro director que presente personajes pobres totalmente beatíficos, buenos hasta la estupidez, por su evidente paternalismo.

La crítica teatral, por el contrario, suele olvidar que el concepto de representación supone, justamente, una instancia de construcción deliberada, lo que la lleva a producir lecturas aberrantes. Imposibilitada de considerar el hecho teatral como un acto deliberado, su discurso se torna esencialista: los personajes parecen estar ahí, ser ahí en la escena, poseer una psicología e incluso una historia anterior al texto (en este punto, es justo reconocer la influencia de las distintas teorías actorales desarrolladas desde fines del siglo XIX). De este modo, la crítica teatral se ve imposibilitada de analizar el peso que la mirada del productor tiene sobre lo representado, como si no fuera un discurso sino una cosa real, de lo que se sigue un rechazo de la idea de lo performático y, lo que es peor, se despoja a los espectáculos de ideología, en tanto no se los considera en términos de artificio.

Algo similar, no obstante, parece ocurrirle a buena parte de la crítica cinematográfica frente al realismo, del que suelen ponderar que el director "haya decidido mostrar la vida tal cual es (o la realidad, o algo similar), librándose de todo artificio", como si el propio realismo, en tanto construcción, no fuese de por sí un total artificio (y, quizás, uno de los más opacos, en tanto parece transparente). De hecho, el extendido prejuicio del realismo como opción *ética* hace que se repitan, dentro de la crítica de cine, los adjetivos "artificioso", "recargado" o similares con indudable énfasis peyorativo, mientras se celebra, acríticamente, el realismo por su mayor "autenticidad" (valoraciones que, curiosamente, suelen revestir además prejuicios de género).

TRADICIÓN

No obstante, la perduración de la noción de autor y de este prejuicio realista dentro de la crítica cinematográfica no dejan de indicar una ventaja comparativa en lo que respecta a la historia siempre presente del propio medio. En efecto, en esta época de videoclubs y canales de cine constantes, por no hablar de las cinematecas, encuentra la afortunada condena de no poder escapar de su propia historia. El teatro, en cuanto a lo performático al menos, puede rechazarla. Puede deshistorizarse. Desde ya, no estamos haciendo una apología de la deshistorización, sino meramente un diagnóstico. De hecho, una mirada veloz por los discursos críticos permite observar lo que estamos diciendo.

En crítica cinematográfica es habitual señalar la relación que tal relato guarda con los modismos narrativos del cine clásico de Hollywood de los años 40 ó con la estética del neorrealismo italiano. Es decir, buscar la raigambre histórica para mirar desde allí los discursos. En teatro, en cambio, la historización resulta particularmente ardua, y esto está en relación directa con el hecho de que este medio, hasta los últimos años, careció de soporte y registro más allá de la fotografía y los cuadernos de bitácora. De esta forma, en el análisis crítico teatral hay una ilusión de autosuficiencia. El crítico se refiere a la obra que aborda con prescindencia del pasado, cosa que el cine solo se permite cuando el autor se convierte en el único pasado de un film (y aun en esos casos, es usual establecer correspondencias con períodos anteriores). El teatro dibuja estas redes pero siempre en la contemporaneidad o en la historia más o menos inmediata, lo que provoca que siempre se esté volviendo a empezar. La evolución, así, es más una ilusión que un hecho más o menos concreto y posible.

De todos modos, para hacer honor a la verdad, no es menos cierto que esa constante referencia a la historicidad, en el caso de la crítica de cine, suele establecerse en función de una enciclopedia rígidamente codificada que nunca admite una mirada nueva del pasado, sino que hace de un pasado siempre rígido, siempre el mismo, la base de todo presente. En tal sentido, la crítica de cine parece trabajar antes con mitos de origen que con una historia, en tanto la presenta rígida, inamovible, fosilizada, como si más que la historia del cine manejase los juicios sumarios que los críticos anteriores han dejado establecidos como palabra revelada.

Notas.

CULTURANACION
Secretaría de Cultura
PRESIDENCIA DE LA NACION

INSTITUTO
NACIONAL
DEL TEATRO

inteatro
EDITORIAL