

ponete el antifaz

ESCRITOS, DICHOS Y ENTREVISTAS
DE ALBERTO URE

compilación:

CRISTINA BANEGAS

selección y edición:

CARLOS PACHECO/ALEJANDRO CRUZ

Ure, Alberto

Ponete el antifaz: escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure / Alberto Ure; compilado por Cristina Banegas; ilustrado por Oscar Ortíz; seleccionado por Alejandro Cruz y Carlos Pacheco. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2009.

v. 1, 200 p. : il. ; 22x15 cm. - (Estudios teatrales)

ISBN 978-987-9433-24-9

1. Teatro Argentino. I. Banegas, Cristina, comp. II. Ortíz, Oscar, ilus. III. Cruz, Alejandro, selec. IV. Pacheco, Carlos, selec. V. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 11/06/2009

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta n° 165/07

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábate
- > Gladis Contreras
- > Alicia Tealdi
- > Mónica Leal
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
 - > Raquel Weksler
 - > Elena del Yerro (*Corrección*)
 - > Mariana Rovito (*Diseño y diagramación*)
- © INTeatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN: 978-987-9433-24-9

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

Reservados todos los derechos

Impreso en Buenos Aires, septiembre de 2009

Primera edición: 2300 ejemplares

> prólogo

Cuando en septiembre de 2003 salió el primer libro de Alberto Ure, *Sacate la careta, ensayos sobre teatro, política y cultura*, con edición de María Moreno, varios nos pusimos más que contentos.

Tuve el privilegio de escribir el Prólogo y, otra vez vuelvo a recibir la invitación a prologar. Grande es el susto, pero cómo no hacerlo. El complot de los amigos avanza y estamos en el segundo tomo de las Obras Completas de Ure, como me gusta llamar a sus infinitos escritos que forman parte del Archivo Ure.

Ponete el antifaz llega en el momento justo. Agotada la edición de *Sacate la careta*, volver a leerlo, conocer otros escritos, ensayos, clases, conferencias, reportajes, parece imprescindible. Pocos maestros, directores, teóricos teatrales han pensado tanto sobre campo de ensayo, han reflexionado tan lúcidamente sobre la actuación criolla, las relaciones entre política, cultura, arte, ideología, estética, vanguardia, teatro y televisión.

Cuando hace un par de años fuimos a visitar a Ure con Rafael Bruza, para empezar a hablar de la edición de este libro a través del Instituto Nacional del Teatro, nos recibió diciéndole a Rafael: "Te acordás cuando venías a ver los ensayos de *El padre?*" (Strindberg, 1988). Y ahí mismo empezó una conversación sobre las novelas de ciencia ficción que ambos, fanáticos del género, leían por esos tiempos.

La voracidad y la velocidad con que Ure devoraba libros, siempre me había asombrado. Era inalcanzable. Hasta que descubrí que tenía insomnio. Claro, leía entre 4 y 5 horas más por día que el resto de nosotros.

Le preguntamos sobre el título de su segundo libro. Su respuesta fue categórica: "Si el primero se llamó *Sacate la careta*, el segundo se tiene que llamar *Ponete el antifaz*".

Tres fragmentos de lo que fui subrayando, para ir entrándole de nuevo a su pensamiento, a sus ideas, a su experiencia:

Insisto: los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, o a uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida, y casi nunca las palabras que dice son propias.

"Los actores: modelo y parodia de la especie"

Me reprochan la violencia de mis puestas en escena pero yo no las puedo imaginar de otro modo: me crié en una familia donde cada almuerzo, cada Navidad era peor que todo lo que pueda hacer hoy en un escenario. Y, sin embargo, nos queríamos mucho. Por lo demás, ¿de qué violencia me hablan? ¿De jugar a que una herida duele? Ahora, yo vivo en un país de una violencia desmesurada que se mantiene así desde que surgió como nación: no puedo hablar de otra cosa.

He renunciado a la estética para siempre y a los sueños que alguna vez tuve de dirigir en el Colón. Ahora, en mi escuela, no me interesa formar actores. Mi generación se dedicó a la actuación para terminar siendo modelos comerciales. Yo, en cambio, quiero formar provocadores, seres capaces de transmitir una ideología dramática antes que las técnicas de un arte.

Y hay más.

Cristina Banegas

> presentación

La familia de Alberto Ure tiene un tesoro particular. Dos grandes cajas contienen lo que ellos denominan “El Archivo Ure.” Ingresar a él implica reconocer una serie de textos ensayísticos donde el director reflexiona sobre cuestiones inherentes a la actuación, la dirección, la experimentación, la actuación en televisión; hay también muchos textos teatrales que dirigió, bocetos escenográficos y de vestuario y muchas entrevistas periodísticas y críticas a sus espectáculos.

Podría decirse que la historia de Alberto Ure está contenida en esas cajas. Pero no es tan así. Hay un mundo personal, íntimo, privado, que solo pocos conocieron y que no ha logrado ingresar a esas cajas. Ahí está la vida pública. La historia de un creador que fue combatido a veces, adorado otras, resistido muchas. Ahí está un Ure que quedó en las múltiples páginas de los diarios y en cientos de hojas A 4. Le gusta escribir, reflexionar sobre los ensayos, la investigación escénica, los actores, la dirección. Le gusta describir aquello que lo inquieta y, en la escritura, parece que encuentra la mejor manera de manifestarlo.

“El Archivo Ure” tiene algo sumamente interesante. Es amplio y, de sus escritos, hay muchas versiones. Es que, en verdad, pareciera que la experiencia teatral le fue posibilitando confrontar sus propias ideas, ampliarlas y modificarlas y, por eso, quien se introduzca en él encontrará que una misma idea asoma multiplicada con nuevos y nuevos aportes. Algunos materiales parecen acabados, pero no lo están; otros asoman en construcción y es que quizás no logró terminarlos porque su enfermedad se lo impidió o porque no llegó a la experiencia dramática que se lo posibilitara. Tal vez, si hubiera seguido dirigiendo, les hubiera dado otra vuelta de tuerca, porque otras motivaciones hubieran consternado su pensamiento y eso asomaría en sus palabras. Faltó esa obra, ese actor que lo provocara, esa escena, esa duda ante la proximidad del estreno.

Alberto Ure se ha movido entre la realidad política y social en la que vivía y la realidad que le aportaban sus actores a la hora de los ensayos y la investigación escénica. Esa síntesis lo violentaba, lo desesperaba, lo acomodaba, lo desterraba o lo equilibraba. Lo obligaba a entender el mundo por el que debía transitar. Allí estaba el germen de su creación y a ella se entregaba a pleno. Había dudas, había miedos. Había una sabiduría encontrada en el espacio escénico, en el campo del ensayo y en la representación, en las pocas horas de sueño que obligaban a certeras lecturas que obligaban a la reflexión y, ellas, eran definitorias. En verdad, había un compromiso con la escena que pocos quizá, entendimos en los momentos precisos.

Alberto Ure buscaba, confrontaba, se enojaba con su tiempo y con sus pares. Estaba perdido y lo manifestaba. Se encontraba y lo disfrutaba. Nunca fue un transgresor, como muchas veces se dijo y, por eso, se lo cuestionó o negó. Es un creador en búsqueda permanente. Con un discurso complejo, a veces, pero movilizador siempre. Y eso es lo más atractivo.

Debo confesarle algo al lector: me enojé mucho con él en oportunidad del estreno de *Los invertidos*. Entonces era crítico del diario *Página 12* y ese espectáculo me pareció aborrecible. No entendí cómo en tiempos en que la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) peleaba por conseguir la Personería Jurídica, había un director al que se consideraba vanguardista, que ponía en escena un texto de González Castillo, de 1924, en el que una mujer, la esposa del protagonista, le pedía a su marido que se suicidara porque tenía una relación paralela con un hombre. Estábamos en los 80. La primavera alfonsinista nos imponía la libertad pero, desde el teatro oficial –el San Martín–, bajaban este discurso.

A los dos días salió mi crítica y horas después de publicada me llamaron del diario para decirme que Alberto Ure había enviado un texto –*El que se enamora es boleta*– en mi contra que se iba a publicar y que, si quería, podía replicar. Me quedé esa noche en el bar Ramos, de la calle Corrientes, con un amigo argentino y otro chileno que estaba de paso por aquí, esperando la aparición del diario. El texto no tenía réplica, de mi parte. Yo había dicho lo que necesitaba; la suya era una defensa que no tenía sentido cuestionar. La puesta de Alberto Ure fue un éxito de público. Algo aprendí entonces. Se lo expliqué en una entrevista muy posterior a Ure, pero, creo, él no lo entendió. No está mal. No hablábamos de un mundo en común. Yo me quedé con mi dolor.

Semanas después entrevisté a Griselda Gambaro –una nueva pieza estrenaba en el teatro San Martín–. Me habló del espectáculo de Ure y de mi crítica. Me contó que estaba de acuerdo con ella y que se lo había dicho a Ure. Amé profundamente a esa mujer –tan maternal conmigo siempre– y quise también a Ure y a sus actores porque, desde sus lugares, movilizaron algo de esta sociedad en la que vivo. Abrieron debate. ¿Qué más y qué otra cosa fundamental puede hacer el teatro? Aunque yo estuviera en desacuerdo con el espectáculo.

Después vinieron *En familia* (en el Cervantes) de Florencio Sánchez y *Don Juan de Molière* en el Presidente Alvear, dos experiencias –verdaderamente experimentales– que me parecieron magníficas. Alberto Ure no entendía que me gustaran, después de mi rechazo a *Los invertidos*. Volvimos a hacernos amigos. Algo, a veces, inexplicable entre un creador y un crítico. No para el crítico sino para el creador.

Ahora trabajo –junto a Alejandro Cruz– sobre sus textos, sus entrevistas, sus reportajes. Su mundo me resulta muy familiar. Se parece al mío, en algunos aspectos. Creo que lo comprenderé mejor, finalmente, dentro de un tiempo. Lo he visto en muchas oportunidades, lo conozco, he escrito sobre su mundo ¿conflictivo?; lo he entrevistado en muchas oportunidades; lo he negado en otras; lo he defendido también. Alberto Ure es alguien muy conocido al que leo y releo ahora más de una vez y me conmueve, me descoloca, pienso “¿cómo editar esto?”. Está aquí tan intacto como en sus puestas que recuerdo. Lo vi por primera vez en *Puesta en claro* de Griselda Gambaro en el Payró y, desde entonces, no puedo dejar de admirar su trabajo, aunque, alguna vez lo cuestioné. Sus pensamientos, sus reflexiones sobre la realidad me desestabilizan, me provocan y me conmueven, siempre. Me dejan pensando.

En estos materiales el lector encontrará a un Alberto Ure muy auténtico que, desde lo que escribe, lo que dice a sus actores, lo que reflexiona acerca de la dramaturgia, la experimentación en la Argentina o, lo que se anima a entrever sobre la comicidad de un Alberto Olmedo, piensa en su tiempo. Él es eso, pura época que transita. Y cuando trae el pasado lo hace para verlo en el presente. Y, cuando busca el futuro, pelea con este presente para definirlo. Aquí hay unas pistas sobre el teatro contemporáneo argentino, desde la mirada de un creador muy contemporáneo. Sí, es cierto, también hay ambigüedad, contradicción, desenfreno, cierto lenguaje soez. Pero, qué importa, si aquí presentamos algo del mundo interior de un hombre que definió parte de la escena actual de nuestro país.

Carlos Pacheco

> Alberto Ure: un currículum narrado

Comencé a dar clases de teatro en 1973 y, desde entonces, no hice demasiada separación entre mi tarea docente y la de director, el ensayo y la clase, el ensayo y la obra representada. Entonces mi paso por la actividad teatral había sido muy breve y aunque había alcanzado inusual resonancia en muy poco tiempo, yo había estado alejado del medio alrededor de tres años.

Durante 1966/67 fui alumno regular de los cursos de actuación de Carlos Gandolfo, asistí a unas pocas clases de Augusto Fernandes y en mi segundo año de aprendizaje ya trabajaba como asistente de Gandolfo en una obra –lo que supone un pasable desempeño como alumno–; el ambiente y funcionamiento de las clases no me resultó demasiado atractivo. Pero me di cuenta de que las clases eran como micropuestas en escena a cargo del director. Aprendí que un actor casi nunca entiende de qué está hablando el director, aunque le diga que tiene todo perfectamente claro, y que ese diálogo simulado termina por crear en el actor toda una estrategia de sometimiento, trampas secretas, recursos mágicos y resentimientos que se traducen en murmuraciones que nunca serán dichas, en opiniones y dudas. Sin embargo, entendí que por las clases de teatro pasaba la corriente “culto” del teatro argentino, la que sería capaz de enfrentar la irracionalidad del teatro comercial y la superficialidad del teatro oficial.

El surgimiento, por aquellos años, de una dramaturgia que parecía destinada a coincidir con esa enseñanza reforzaba y ampliaba esa convicción. Pero me pareció que había que poner en duda la diferencia que se hacía en los cursos entre el método y el pensamiento, hasta el punto que se hacía deseable que los actores tuvieran una total falta de información intelectual, algo que supuestamente favorecía su maleabilidad emocional. Por mi parte, las clases de filosofía de Oscar Masotta me habían llevado no solo a una lectura desafortunada sino a conocer lo que podía significar una enseñanza. En ese momento me pareció que la corriente vanguardista que llegaba hasta la práctica del *happening*, modelaba demasiado sus experiencias en el traslado directo de la vanguardia norteamericana para insertarse de lleno en la supuesta sofisticación elegante de Buenos Aires. Es cierto que la “corriente del método” hacía lo mismo, con la diferencia de que importaba una experiencia norteamericana más oficialista y menos perturbadora pero me pareció que esta intentaba un diálogo crítico con la historia del teatro argentino y que, en última instancia, formaba parte de un movimiento al que yo quería pertenecer. Era la época en que el estructuralismo y la lingüística atacaban a la crítica literaria, las ciencias sociales, el psicoanálisis

y hasta el pensamiento político pero del teatro ni noticias. Pocos productores de lo que se llama “pensamiento” tenían interés por el teatro, donde era claro que no se había alcanzado un desarrollo autónomo de las teorías de las que, sin embargo, se dependía lejanamente y que cargaban con la pesada confusión del pasaje del teatro independiente a un profesionalismo que todavía no se controlaba.

Por entonces fui asistente de dirección en *Salvados* de Edward Bond que fue prohibida a las veinte representaciones. Esa censura me enseñó que las escenas que más me atraían eran transgresoras y que la inteligencia teatral tenía concepciones ingenuamente liberales sobre el poder político y sobre el lugar que ocupaba el teatro en la cultura argentina, a la que no consideraban, en esos años, zona de conflicto.

En 1970 Gandolfo y yo fuimos socios de la sala Planeta. Allí dirigí mi primera obra, *Palos y piedras*, una parodia de la vanguardia de moda de la época encarnada por *Libertad y otras intoxicaciones* de Mario Trejo. En los ensayos de esa obra nació mi convicción de que todo lo que sucede en un ensayo pertenece al campo imaginario, incluidas las explicaciones del director o las conversaciones entre los actores y todo lo que pasa, aunque se apele a la palabra “realidad” para salir de ese conglomerado amorfo que busca un sentido. Hasta lo que sucede entre dos actores fuera del ensayo me pareció una señal hacia la obra, una referencia al proceso. Y que cada actor tiene varios personajes íntegramente dibujados a la espera de la obra que los exprese y que, por pudor o excesivo amor, es lo que menos utiliza. Como suele suceder con una primera obra, esta contenía gran parte de lo que más tarde desarrollaría y algunas de las cosas que hoy necesito recuperar.

En 1978 dirigí *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton que se convirtió en un éxito artístico por su reconocimiento y comercial por sus resultados. Entonces había leído los primeros textos de Grotowski y el libro de Eugenio Barba *A la ricerca del teatro perduto* y sometí a los actores a una variedad caótica de técnicas que me sirvieron para reconocer algo importante: que el actor construye su personaje como una red de relaciones con su propia personalidad y con la misma construcción de otros actores, con la unión imaginaria que tiene con el director y con lo que supone apreciará el público. Lo más destacable es que fue una de las pocas veces que dirigí a cada actor en la modalidad de relación y evolución que le resultaba más favorable y podría decir que se trataba, en cada caso, de situaciones muy diferentes a las habituales ya que yo trataba de que se comunicaran solo en la actuación, cerrando toda posibilidad de diálogos extrateatrales.

En 1969 viajé a Estados Unidos donde presencié las funciones y entrenamientos del Performance Group dirigido por Richard Schechner que empezaba a incorporar las técnicas y teorías de Grotowski, pero mi interés por este grupo no me impidió ver su modernidad a ultranza donde, flotando por sobre ideas verdaderamente atractivas, había una cierta frivolidad existista que luego —es cierto— fue perdiendo. Me interesó más el Open Theatre dirigido por Joe Chaikin, anoté sus ejercicios, entrevisté a sus actores y adherí a su preocupación por la cultura nacional de la que formaba parte, recuperando sus mejores tradiciones y desafiándola con innovaciones. Hoy día, su historia sigue siendo un modelo de búsqueda y replanteo, de fracasos asumidos y disoluciones necesarias y reflexiones ejemplares. *The Serpent*, el espectáculo de Van Italie y Chaikin es seguramente uno de los hechos teatrales más conmovedores y admirables que voy a ver en mi vida. También recibí la influencia del teatro del ridículo y de la estética de Enrique Vargas que entonces organizaba espectáculos para los Black Panthers y dirigía un grupo neoyorquino—puertorriqueño, el Third World Revelationists. Vargas me enseñó que la ciudad bulle de teatro, es como una olla a presión de representaciones posibles.

Cuando volví a Buenos Aires, organicé un taller. Ninguno de los que participamos de esas experiencias estábamos preparados para el trabajo grupal y mucho menos para el laboratorio permanente basado en esquemas que no eran propios pero, gradualmente, empezó a aparecer una personalidad, un tono, que podía reconocerse como “nacional”. Este comienzo se dio en medio del marco de despolitización que campeaba en los setenta y no solo en el sentido de política cultural sino en cuanto a las luchas estéticas que, con tanta o más violencia que las otras, han expresado el teatro argentino. (Poca gente se sentía partícipe de una historia local sino que, quizás por última vez, la vanguardia se sentía internacional).

En 1973 dirigí *Casa de muñecas*, que recorrió bruscos cambios formales en su desarrollo pero que desde el principio planteaba exigencias que no eran sobrellevadas por lo que debe respetar un actor “profesional”. En un principio se trataba de representar en una casa sin paredes exteriores —como las casas de muñecas— con el público circulando libremente a su alrededor, pero al no encontrar galpones que pudieran albergar el espectáculo y cumplir con las ordenanzas municipales, este derivó en representaciones privadas en casas de familia que eran transformadas, durante cuatro horas, en la casa de la familia Hellmer y habitadas por sus personajes. Al mismo tiempo empecé a ensayar *Hedda Gabler* con Norma Aleandro como protagonista. Primero se estrenó *Hedda Gabler* y a los pocos meses *Casa de muñecas*, que tienden a ser obras casi simétricas y que plantean un interesante juego si se juegan al mismo tiempo.

En 1975 dirigí *Sucede lo que pasa* de Griselda Gambaro, una autora “literaria” de una tendencia que no encontraba su único eje en los textos, que no era una naturalista clásica ni brechtiana confesa y que convivía en un espacio real, barrial e imaginario con otras artes y modas, una “moderna” que no necesitaba construir una historia con personajes de clase media para demostrar su historicidad. Fue en el Teatro Popular de la Ciudad. En ese mismo año también, mientras continuaba con la docencia privada, fui designado profesor titular de la cátedra de Dirección del Conservatorio Nacional de Arte Escénico. Además viajé a Europa a dirigir *Eric Satie, gymnopediste*, espectáculo del Grupo de Acción Instrumental que había dirigido Roberto Villanueva y que yo terminé en Alemania para una gira. En 1976 comencé a ensayar *Telarañas* de Tato Pavlovsky y como hubo que interrumpir sus ensayos por considerar que era muy riesgoso representarla en plena dictadura militar, dirigí *La reina blanca*, en realidad una serie de variaciones sobre una escena de *El cardenal de España* de Montherlant. Para entonces, demasiados procedimientos intimidatorios de grupos policiales ejercidos sobre el estudio y que incluyeron allanamientos me habían saturado y, aunque nunca detuvieron a nadie, provocaron regulares y razonables deserciones que yo no me sentía con ánimo de remontar. A fin de año me fui a Europa. En Madrid me vinculé con José Antonio Hormigón que con excepcional generosidad me brindó su curso en el Conservatorio para realizar una experiencia que financió el Goethe Institut. Elegí una obra irrepresentable por su duración, *Los Arraiz*, de Hermógenes Sainz que narra la historia de una familia española desde el golpe de Franco en Melilla hasta la actualidad y traté de reducirla a una hora de duración. Lo interesante de ese ejercicio fue el contacto con estudiantes madrileños y la comprobación de que las técnicas que yo suponía demasiado folclóricas podían funcionar en contextos diferentes. Por supuesto, las nociones locales de violencia y rupturas eran más tenues que las de los porteños de aquellos años. De allí partí a Bahía donde dirigí un espectáculo llamado *Manobras de distração* (Maniobras de distracción), dirigiendo un extraño conglomerado de actores, bailarines de candomblé y chicas de buena familia. Fue una experiencia fascinante. Volví al país en 1977 en uno de los peores momentos de violencia social que debe haber atravesado la clase media porteña. Al poco tiempo retomaba los ensayos de *Telarañas*. Entre esta obra y las clases que comencé a organizar se estableció un vínculo bastante estricto ya que los ensayos tuvieron un marco teórico que casi no he vuelto a tener en mi vida: seminarios de dos horas y media de duración en los que, de forma irregular, se discutían la lectura de Ferguson de la *Poética* de Aristóteles, la diferencia entre la escuela de Cambridge (los Cambridge anthropologists) y el planteo teatral como diferenciado de lo ritual y la utilización de los clásicos en recomposiciones de estilo a la manera de lo planteado por Meyerhold, más

una miscelánea que incluía una crítica de la situación del teatro en la Argentina. *Telarañas* tenía una estructura que entraba y salía con seriedad de las más rígidas normas aristotélicas, donde se buscaba que lo más estricto fuera simultáneamente lo más vulgar: algo así como Stockhausen a partir de los signos de una patota de Nueva Chicago. Por supuesto se presentó solamente dos veces ya que fue prohibida por un decreto municipal, pasando a la historia como la primera obra prohibida por el Proceso. Por entonces dirigí *La señorita Julia*, cuyos ensayos fueron muy atractivos y donde me parece haber logrado algo que me proponía: un cruce, en el sentido más literal, entre un concierto y una obra de teatro.

Entonces, en medio del dismantelamiento de la cultura, refugiado en las clases de actuación, me tiré a lo que suponía una prueba de resistencia: dirigir una obra en Mar del Plata con un elenco, productores y hasta escenografías “de verano”. Lo curioso es que el recurso funcionó y, en ese teatro reducido a la bestialidad más primaria de la representación pre-textual, que se coloca al borde de lo sacrificial –y en una sociedad que no es una comunidad, esos juegos equivalen a desparramar la destrucción indiscriminadamente– pude ver de nuevo teatro y la fragilidad de lo que había hecho hasta ahí. Desde entonces ha cambiado lo que pienso deben ser las clases de actuación. En 1981 y 1982 dirigí, en el marco de Teatro Abierto, dos obras de Elio Galipolli: *El 16 de octubre* y *Varón V*.

En 1984, llamado por la Comedia Nacional, dirigí *El campo* de Griselda Gambaro. Al año siguiente, de la misma autora, *Puesta en claro*, una suerte de *bricolage* psicológico cuyas licencias escénicas ella apoyó y defendió con ejemplar respeto por las resonancias que pudieran desatar sus textos.

Cuando en 1987 decidí hacer *El padre* de Strindberg –una obra de teatro que encara brutalmente la condición de esa figura y de su nombre– solo representada por mujeres que cumplen roles masculinos y femeninos, di pie a gran variedad de especulaciones teóricas a pesar de que un padre no es solamente un hombre aunque hable como un hombre que es padre, pobre hombre o mujer o lo que sea. La estrené en un teatro estudio que dirijo desde entonces: el Excéntrico de la 18. Allí estrené también *Antígona* de Sófocles que me desafió a recomponer un clásico en claves nacionales no folclóricas. Otras obras: *Mal de padre* de Gunnar Nykvist (1989), *Los invertidos* de José González Castillo (1990), *Noche de reyes* de William Shakespeare (1991), *Amor! Valor! Compasión!* de Terrence McNally (1994), *En familia* de Florencio Sánchez (1995), *Don Juan* de Molière (1996) y *Diez minutos para enamorarse* de Dorothy Parker (1997).

Me tiento dar algunos detalles de la recepción de *Noche de reyes* y de *Los invertidos*. En la primera obra elegí actores famosos de la televisión y eso generó grandes reticencias, no demasiado argumentadas, por parte de la inteligencia teatral siempre en plan de “preciosa ridícula”. En la puesta –ya en la elección de *Los invertidos*– un texto cuyo problema central es la clasificación de la homosexualidad a principios de siglo y los cruces lingüísticos que provoca, fue recibida por algunos críticos como si González Castillo hubiera tenido la única intención de erradicar la homosexualidad de la sociedad argentina y no que, por encima de cualquier declaración ocasional, en sus diálogos aparecieran situaciones no definibles por la moral de la época. Seguramente por eso escribía teatro. *Los invertidos* mereció el premio María Guerrero y *Don Juan*, el Molière. Por mi parte recibí el premio del Fondo Nacional de las Artes a la trayectoria (1998) y el Premio Teatro del Mundo a la Trayectoria, Centro Cultural Ricardo Rojas (1999). A pesar de mi relación ambigua con el teatro oficial, ocupé algunos cargos públicos: fui director adjunto del Centro Cultural Recoleta y director contratado del Teatro General San Martín en 1990 y 1991. En televisión realicé la puesta en escena de *Bárbara Narváez* (110 capítulos) con Leonor Benedetto y, en 1993, de *Zona de riesgo* (4 miniserias de 13 capítulos). También fui director de *casting* de Canal 13 y de Canal 2.

En 1998 un accidente cerebral del que tardé mucho en rehabilitarme y que dejó limitada mi movilidad hizo que me alejara de la dirección teatral –espero que temporariamente– circunstancia que aproveché para ordenar mis reflexiones teóricas sobre el teatro nacional, dar cuenta críticamente de mis prácticas y devolver a la disciplina su potencialidad crítica.

Algunos escritos
de Alberto Ure

1.— Escribir “el actor” o “la actriz” es como decir “el hombre” o “la mujer”, el contorno de una silueta genérica que se traza solo para ser llenada. Una alucinación verbal de totalidad, un tranquilizante para tantas diferencias inseguras.

En lo que sigue me referiré al actor como genérico, pero solo por costumbre y no por discriminar la presencia femenina. Incluso sería más correcto teóricamente decir “la actriz” porque la actuación es —por lo menos contemporáneamente— más femenina, y lo femenino define más su naturaleza. Lo femenino como categoría, que no quiere decir necesariamente sostenida por personas con genitales femeninos. Pero, por costumbre, digo el actor.

Hay para mí en el sonido de la palabra “el actor” algo que es arquetípico, grandioso, pero que sin las comillas hace aparecer una cara conocida, única. La tensión entre estos dos niveles puede discutirse toda la vida, con argumentos simétricos y por lo tanto irreconciliables. Es una lucha política dentro del teatro, de la actuación, en la que el rival del actor es “el actor”.

Se fusionan los rivales en el placer estético del espectador, que es concreto y abstracto, privado y público, íntimo y social. El que disfruta la pelea es el público, como siempre.

En la emoción que produce la actuación hay una certidumbre que la unifica, y se ríe de tantas diferencias porque las metaboliza al mismo tiempo. Esa es la verdad del teatro, donde la espiritualidad se alimenta de carne humana a la que saborea como un *gourmet*, pero que nunca le alcanza, como a un ogro.

La carne del actor como combustible del conocimiento, y como un enigma que solo podría resolver una humanidad más sabia. Carne con sudor y olor que se destila en la emoción de los otros, pero emoción purgante. Pero ¿cómo hace esa carne para ser tan raramente humana, para abandonar toda privacidad y ser emoción social y purga íntima? Muy fácil: el actor la trasmuta, la ofrece en sacrificio, la inmola, siendo para los otros lo que nunca será para él, potenciando tanto el sí mismo que termina por escapársele. Y esa ofrenda la espiritualiza. Muy fácil. Muy fácil es decirlo, caro hacerlo.

¿Qué pedirá el actor a cambio, cuando tenga que juntar en él las salpicaduras y los restos, la consecuencia inevitable de toda purga bien administrada?

Pedirá lo que sabe que dio, un sueño. Quiere cobrar con alguna ganancia, como cualquiera. Y se lo dan, pero le dan todo, incluso la muerte que se puso en suspenso

para multiplicar la ilusión. Le dan todo, pero no alcanza, nada alcanza: ni toda la plata, ni toda la droga, ni todo el alcohol, ni toda la fama. Todo le es poco.

El actor siempre sale perdiendo, y ese es su heroísmo y su desgracia.

Hay que recordarlo siempre.

2.— Algunos actores parecen siempre el mismo personaje, al que hacen viajar indemne por cualquier experiencia, sin ceder a las vacaciones momentáneas de cada obra. A mí me despiertan cierta aprehensión o directamente temor, porque sospecho que el monto de energía que tienen que condensar para mantenerse en una escena propia, retraduciendo los paisajes cambiantes al interlocutor interno, puede estallar a la menor fisura y desparramar por el escenario los pedazos de ese personaje tan precario. Pero no siempre pensé esto: hace muchos años, en otras modas, creí que de ese estallido iba a surgir un actor nuevo, transformado. Creía que era mi deber moral hacerlo estallar, y que así lo bendeciría con el cambio. Después de unos cuantos desastres, me di cuenta de que el teatro, en sus mecanismos internos, era menos frívolo y sensible a las modas que yo. Descondicionar un personaje adquirido por la repetición empecinada, impulsado por una religión privada y fanática y que las necesidades de la producción han reclamado durante años, es un riesgo excesivo. Ni siquiera cuando ese personaje ha sido olvidado, cuando ha fracasado, se puede ser optimista, porque hay algo en la persona del actor que se sostiene con ese personaje. Ahora, cuando se me cruzan en un ensayo, porque siempre hay alguno, dejo vivir ese personaje en toda su monotonía, sin piedad de reclamos. Por fastidiosa que pueda resultar su impenetrabilidad, el oficio los ha creado porque los necesita. No les creo absolutamente nada de las novedades que dicen encarar, porque todo es un camuflaje del personaje que tienen preparado de antemano y nunca falta el día, en un ensayo, en una función, que ese esclerotizado personaje es vivificado por una combinación irrepetible. Es emocionante verlos después, en el camarín o en un bar, en estado de gracia, como quien ha llegado a la cima de la montaña que nadie ve ni verá nunca. Siempre andan por ahí, haciéndose los buenos compañeros, disponibles, porque cualquier otra cosa les da lo mismo y solo precisan un lugarcito para meter el personaje. No me parece muy útil llamar a esos actores sostenes del teatro muerto. Pueden ser aburridos, mediocres, pero nada nunca en el teatro está definitivamente muerto, porque algo está muerto cuando ninguna memoria lo registra, y de eso no se puede estar seguro del todo. El tiempo tiene mucha más paciencia que uno, y utiliza estrategias discretas. Casi siempre esos actores saben algo que no pueden hacer, como si tuvieran un mensaje tatuado en la espalda que otros leerán, nunca ellos, ni en el espejo.

Acabo de hacer un esfuerzo –difícil para mí, claro– y elegí el tipo más común y aburrido, pero no puedo. Creo que el entretreído de jerarquías es fundamental en el ensayo, pero igual no puedo. Siempre que hablo del actor estoy pensando en alguno, aunque sea uno que nunca vi, pero que me invento en el acto. Un actor perdido en una escena, esperando una entrevista, saludando festivamente, maquillándose; actores buenos, malos, mediocres, geniales, jóvenes, viejos, discutiendo su figuración inútil en una marquesina. Contradictoriamente ese montaje rápido me lleva a generalizar, cayendo en las definiciones presuntuosas de una experiencia siempre limitada. Hay actores de varias clases, como también hay directores de varias, pero es indudable que los actores tienen algo básico en común que no pueden eludir y que, malos o buenos, los constituye. Su profesión es más primitiva, en todos los sentidos de la palabra, conserva algo anterior a su actualidad: su colocación en el lugar de los hechos siempre tiene algo del “chamán” que cura por absorción y de víctima sacrificial. Sea como sea el actor, actor del teatro vivo o muerto o agonizante o convaleciente, siempre es así. El modelo del actor es siempre la estrella, porque todo actor es una estrella, brille o no brille, y su colocación en las jerarquías concéntricas será solo su muerte momentánea. No es un mundo sencillo. Es un mundo difícil, si se comete el error de juzgarlo desde las reglas de la vida civil, donde la cordura que asegura la convivencia y la supervivencia se establece siempre en el polo opuesto de la actuación. El público actual, y el de siempre según lo que sigue, es el corifeo de las obras de Sófocles.

Los actores con sus vidas hacen vivir lo contrario de la cordura social, lo que se desea y lo que se niega, lo que es imposible pero imprescindible. Hay un espejo insoportable pero terminante: en los campos de concentración nazis, que se proponían ser una máquina perfecta de exterminio, también había representaciones, cuadros filodramáticos, conciertos. Ni siquiera el asesino más fanático y convencido puede vivir sin sueños, aunque los protagonistas sean víctimas. Y esos sueños son enigmas magnéticos para sus ideales. Juzgarlos desde las reglas de la convivencia social es como analizar un sueño desde las leyes lógicas de la vigilia. Lo que es difícil de verdad, podría decir la carne de los sueños, es la vigilia. Cada mundo es difícil para el otro, pero son inseparables, aunque se desprecien y se desconozcan.

Cada actor es una estrella, porque en el mundo de la actuación un personaje puede ser el centro del mundo, que es un sueño irresistible.

La actuación es el campo donde puede existir un verdadero yo, un yo absoluto, totalitario, divino. Y hay quienes no pueden resistir la tentación, o quienes no tienen otra opción porque no tienen nada. Esos son los actores.

Sin sus ridiculeces el mundo moriría de hastío.

Invadido por el horror de la materia.

3.— La actuación se dispersa en la memoria del cuerpo social, se filtra en las napas más profundas y, una vez que se produce, sigue existiendo mucho más allá de su manifestación evidente. El sacrificio de la carne la hace existir y la coloca en los archivos humanos, en reserva. Yo me puedo imaginar a actores que nunca vi, porque me acuerdo, o me imagino que me acuerdo, de mi padre y de sus gestos, y en sus tonos, que siguen hablando dentro de mí, se refractan las actuaciones que lo conmovieron. Todas, hasta las que no se dio cuenta de que lo conmovían. Si me concentro puedo ver el cabaret Marabú, oír las conversaciones, ver el color de las pieles que él veía, reírme en una revista de los chistes que escribía Ivo Pelay, ver durante unos mínimos segundos a Muñío. Y muchos más. Puedo seguir, y ver lo que él veía siendo un niño en su padre. Está todo aquí, ahora. Así que mis hijos se van a poder imaginar lo que yo veo y lo que no sé que estoy viendo, y por mí, lo que vio su abuelo, y vaya a saber hasta dónde se puede seguir. Es interminable, porque depende de la intensidad de la pregunta, de la curiosidad.

No es fácil de creer, pero es cierto.

Strehler, en un libro insoportablemente pomposo, cuenta una cosa interesante: después de la Segunda Guerra se pusieron a ensayar Goldoni, pero nadie sabía cómo actuar los *lazzis* de la Commedia dell'Arte. Ensayando, rellenando como podían el escenario, terminaron por inventar algunos gags, que luego descubrieron eran los mismos que se hacían varios siglos antes. Nadie se los había dicho, los gags estaban listos en el mundo de la actuación, riéndose de la muerte y del tiempo. Muy a menudo, casi todos los días, yo tengo la sensación concreta de que en veinticinco siglos la actuación es siempre la misma, y que perfora la realidad social alimentándose con displicencia de religiones, ideologías y tecnologías.

En vísperas de terminar el siglo XX, los intentos de unirla a la práctica social, la desesperación por hacerla funcional, resultan patéticas. Piénsese en Brecht, en el Berliner Ensemble, tratando de hacer acuerdos en el campo de concentración stalinista y suponiendo que iba a incidir en la realidad. Si alguien cree que lo hacían, debería creer que Fred Astaire y Ginger Rogers consolidaron el poder de la CIA en el mundo con más eficacia y realismo.

La actuación anda por un lado, la realidad por otra, y no hay manera de que se pongan de acuerdo, por lo menos tácticamente.

Por eso, creo que lo que sabían hacer los grandes actores criollos debe andar

dando vueltas por ahí, esperando que alguien lo convoque por necesidad y haya un espectador que lo quiera ver. Que lo convoque con algún trance, desde ya. Y algo debe haber en esos insoportables actores que repiten siempre lo mismo, aunque ese algo sea mínimo y se cobre el precio de una vida. No siempre, casi nunca, pero alguna vez. Como la arena que el buscador de oro cuela en su cedazo hasta ver brillar la pepita, así pasa la mala actuación por las escenas.

Porque son los actores los que pueden captar en su vida la memoria del cuerpo social, otra memoria, más caprichosa, pero de enorme resistencia porque otros la precisan.

Allí está el director, o debería estar, atento para rescatar la pepita, el brillo que los otros adorarán.

Insisto: los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera, o a uno mismo le pasa, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista. A veces hasta es un extra de su propia vida, y casi nunca las palabras que dice son propias.

Los actores: modelo y parodia de la especie.

No es un buen lugar.

O, por lo menos, no es un lugar tranquilo.

Cuando no se tiene reconocimiento, cuando no se es una estrella, es de los peores que hay. Los actores sin suerte sufren mucho más de lo que hacen sufrir a los directores. Uno se olvida muy frecuentemente de que los actores viven entre personas corrientes, y tratan de simular que ellos también lo son, esforzándose por pasar inadvertidos mientras llaman la atención sin proponérselo. Son, casi siempre, gente muy arrasada en su infancia, devastada desde el comienzo, a la que le falta lo que en el oficialismo se llama una personalidad equilibrada. Hay una frase de Meyerhold, anotada por un asistente superviviente del genocidio stalinista, que me parece luminosa: “No puedo dirigir a un actor cuya infancia no me pueda imaginar”. Y siempre es una infancia sufrida como diferente, bombardeada por el dolor, aunque después declaren en las revistas todas esas estupideces sobre una infancia feliz y una familia que los adoraba. Todas esas declaraciones y confesiones deben tomarse como hechas bajo tortura, bajo la tortura de la normalidad.

No saben bien quiénes son, quieren ser otro aunque sea un rato y beneficiarse después con lo que los demás se imaginaron que era. En este momento de plenitud que necesitan y a veces alcanzan, aparecen siempre varias cosas: las palabras ajenas

que les indican el camino, las certidumbres secretas que confirman cuando actúan, y la dependencia mortal de la ilusión de quienes los miran. Es un juego pesado para gente que es tan frágil en casi todas las otras cosas.

Y para peor, no es un juego que se elige, el juego lo elige a uno. Ningún actor se hace porque tiene ganas, sino porque los demás le dicen que tiene que actuar. Él siente, descubre, que allí está lo que busca, lo que le falta, lo que le permitirá ser alguien, pero simultáneamente otros, los demás, se lo están pidiendo.

¿Cómo se podría diferenciar quién empezó primero, si la reivindicación íntima del actor, su ambición de ser alguien absoluto o la necesidad de los demás de que alguien se sacrifique para que les dé lo que necesitan soñar?

Los propios vacíos del actor convocan a la actuación como relleno provisorio pero único, como la droga que no es la madre pero que es más que todas las madres; así la actuación es el yo que no es el yo pero que es más que el yo, y eso solo se puede ambicionar desde la carencia absoluta. Pero quienes lo rodean parecieran percibir ese agujero de nada como una fuente de sus propios sueños y lo colocan en el centro de la rueda para que actúe.

Hay cuerpos que no existen para sí mismos sino solo para la proyección, lo juro.

Se siente en la piel, se los percibe.

Se les siente la disponibilidad para las historias, como si fueran payadores amordazados.

Son cuerpos que piden personajes, podría decirse que son cuerpos en oferta “¿Qué te gusta que te haga, papito?”, dicen sin hablar.

La obsesión de Grotowski, el actor santo opuesto al actor prostituta, se coloca en esta contradicción como un mito: que la abyección que pide el deseo ajeno sea revelación de lo propio; que el teatro, la simulación, sea entrega. Un sueño religioso, de encontrar en el teatro lo que el teatro niega, como el que quiere encontrar en la pintura el vacío, en la música la negación del sonido estructurado por la limitación de un instrumento, en la escultura el movimiento. La obra de arte como realidad, un proyecto imposible de evitar, pero imposible de lograr.

4.— Pero el actor, de cualquier clase que sea, se enfrentará en el ensayo moderno con un director, que estará dentro y fuera del grupo de actores, y que se moverá en una amplia gama de roles desde las primeras entrevistas hasta que la obra baje de cartel. Hace muchos años escribí un artículo sobre el oficio del director, lleno de frases pedantes, en el que trataba de sintetizar algunas ideas. Fue publicado en la revista que editó *Teatro abierto* y se titulaba *Oficio y lugar del director* y es este:

Hoy, en buena parte del mundo, el director de teatro es un personaje. Pero hubo épocas en las que solo fue comparsa. Y si antes no hizo tanta falta, ¿Por qué ahora sí?

Habría que estudiar en cada historia específica de cada teatro la lucha de los distintos discursos por el poder: autores contra actores contra directores contra escenógrafos contra productores, ofreciéndole cada uno al público como la óptica central del teatro, o aunque solo sea rendija reveladora. El que logra imponerse o, mejor dicho, es impuesto, proletariza a los demás, privilegia a la práctica de una función y sodomiza con torpeza a todos los otros niveles que pueda doblegar. Prueba, con su predominio, un estilo de intercambio y organización. Si el teatro es un ejercicio social de la imaginación, cada sector interno trata de demostrar con idealismo una experimentación utópica o refleja con saña lo peor del sistema que entretiene (y a veces hace las dos cosas simultáneamente).

Sería simplificar el asunto suponer que ese poder está en relación directa con la producción de ganancia, si se entiende por ganancia el dinero que se puede llegar a recibir por la adhesión del público que paga. Partamos de una base: el público paga todo, incluso paga el público que no va al teatro, porque siempre es el público el que hace el gasto, le toque a quien le toque la ganancia. Muchas veces un poder teatral cabalga sobre la capacidad demostrada de traducir la ideología dominante en un mecanismo imaginario y en hacerla tolerable. El teatro estatal también es teatro, y no lo pagan los que sacan entradas. Pero tengamos presente, que esta lucha por el poder no solo es fundamental en el teatro; porque, aunque el poder sea una ingenua necesidad de totalidad, su ejercicio es la representación máxima de la subjetividad (al fin y al cabo, todo lo que conocemos por humano aparece en torno a la lucha por el poder). El discurso teatral mira con cierta displicencia estas disquisiciones, porque, desde que existe, no vive de otra cosa.

5.— Dentro del sistema teatral, los directores parecen gozar actualmente de un poder, por lo menos tienen que proponer la “idea”, o coordinar las “ideas”, engranaje fundamental del proyecto. Para hacerla corta, diré que creo que hay dos clases de directores de teatro. Por un lado estamos los que dirigimos la casi totalidad de las obras que se representan en cualquier lugar del mundo y cumplimos una labor fácilmente accesible para una persona que tenga sentido común y necesite sentirse importante, lo que es absolutamente compatible; algo así como un narcisista mediocre. Además, es fundamental que a uno le resulte placentero que le muestren algo, ver aparecer las escenas en un espacio que antes estuvo vacío. Si no siente, al vislumbrarlas, un mínimo placer, el aburrimiento sería espantoso, inaguantable. Esto, cualquier director puede confirmarlo, porque alguna vez se tiene que haber preguntado por qué otro motivo estuvo horas enteras en lugares inhóspitos, soportando lo que fuera, si no era con la

sospecha de ver aparecer algo que alguna vez había visto pero que había olvidado. Bueno, gustos son gustos.

A esta clase de directores nos resulta imprescindible el don de lo obvio, la capacidad de mantener las tradiciones del teatro actual con su público en equilibrio. Repetir siempre algo ya hecho o, si uno es *inquieto*, simular al máximo que no parece lo ya hecho. Digo esto sin referirme a nadie salvo a mí mismo, aunque estoy seguro de que no soy el único porque creo que el teatro, como la mayoría de las actividades colectivas, se hace solo. El teatro ya sabe cómo se hacen las obras, y las hace. Hace todas las obras que hacen falta, y las que no hacen falta se niega a hacerlas, o por lo menos intenta aplastarlas. Esa máquina, armada por todos los que hacen teatro y por los que van al teatro, y por los que no van ni irán nunca, es el teatro. Metido en esa máquina, cualquier proyecto, que además siempre ha sido pensado por la máquina, la realiza. Las personas crearán que tuvieron una idea, que encontrarán su oportunidad, se vanagloriarán de corregir errores ajenos, dirán que heroicamente salvaron lo que otros dejaban hundir, y así la obra se hace. Realmente hay que ser muy fuerte para lograr que una obra no se haga.

Durante años, he escuchado las confidencias de actores que contaban cómo se dirigieron solos, de directores que hicieron actuar a troncos, de escenógrafos que realizaron naderías, de acomodadores que dieron el consejo justo a último momento.

El tiempo ha decantado la repetición y la ha distribuido para asegurar la supervivencia del pasado. Y así como es cierto que la máquina teatral trabaja sola, también es verdad que resulta imposible hacerle producir algo para lo que no está preparada. Esto que digo no es solo una especulación. Una vez, dirigiendo una obra, no hice nada y la obra se hizo. Más todavía, se hizo a pesar de mí, sobre mí. Ese conocimiento humillaba mis restos de orgullo a medida que lo lograba; pero en ese “camino de Damasco” exasperante, lo único que me consolaba era su naturaleza argentina: la metafísica aparecía en un corso y yo era cómico.

El oso Carolina a merced del fósforo del saber.

En otras puestas en escena, más *cultas* nunca lo hubiese visto de manera tan fulgurante. Lo que en la franja sería del teatro podía llamarse mi “personalidad artística” era (y es) solo el peso muerto de prácticas supuestas donde con su reacción otros me dicen lo que debo hacer. En realidad, cuando me dicen que me conocen, me dicen quién soy y, como también quiero saberlo, hago lo que me dicen a ver si es cierto. Al principio vaya y pase, pero con los años pasa siempre lo mismo y termina por ser monótono.

Por suerte, una vez en Brasil me pasó algo. Tenía que dirigir a un grupo compuesto por bailarines del candomblé, músicos nordestinos, gente inquieta,

artistas provincianos y hasta uno que después fue preso por asaltar turistas. Yo no hablaba portugués y ellos no hablaban castellano. El productor y mi asistente tampoco hablaban castellano sino alemán e inglés. Además, yo no sabía quiénes eran ellos ni ellos quién era yo.

Poner un intérprete hubiera arruinado todo.

Terminamos hablando un idioma que abarcaba todos los restos disponibles, introdujimos resabios de francés y, en poco tiempo, hasta teníamos un argot propio. Para colmo de confusiones, el contrato establecía una “creación colectiva”, término que solo el productor y yo sabíamos qué quiere decir cuando se lo utiliza en una universidad norteamericana. Como si esto fuera poco, en Bahía (donde estábamos) casi no hay teatro, y yo juraría que algunos de los actores no habían visto una obra en su vida. Conocían, como rituales y fiestas, el candomblé y el carnaval, de los que yo no pude comprender nunca casi nada. Nos habían contratado para ese experimento y, después, cada uno seguiría su camino. Esa vez dirigí teatro, porque en buena parte tuve que reinventar lo que era. Recordaba lo que podía, y lo demás iba sucediendo. Paso a paso tenía que pensar cada palabra que decía o, por lo menos, oírlo atentamente después de haberla dicho, qué era ser blanco y negro, qué era la censura, qué era propio y extraño. Me veía por momentos como en un sueño cometiendo errores que solo había supuesto existían en las teorías, verificando hechos de los que había hablado y sobre los que hasta había dado clases pero en los que nunca había creído que sucedieran. Caminaba por la ciudad todo lo que podía, buscando el teatro en lo que no se veía en la calle. Fue en el Goethe Institut de Bahía, hace años, cuando lo dirigía Ronald Schaffner. Y allí entreví que, algunas veces, se puede ser otra clase de director de teatro: proponerse la aparición de hechos y signos que descoloquen la percepción, la fuercen, que suenen en el vacío como sorpresa y como asalto: el horror del teatro.

Digamos que hasta esa experiencia yo había leído a Meyerhold con la meticulosidad y la ignorancia de un académico; desde entonces empecé a comprender el desenlace de su vida y sus teorías. ¿Si el estilo es el cambio, a dónde va a parar lo que ya se hizo? Porque el cambio verdadero no es “de ahora en adelante”, es para todos los lados. Según el futuro que se plantea cada vez, se reformula el pasado (el tiempo saltando en desorden). En fin, que por algo le pasó lo que le pasó, “orgánicamente”.

6.– Dos cuestiones

Una: ¿cómo hicieron los directores de teatro que existen, desde el más próspero hasta el último lumpen, para ser directores?

Es muy fácil, y espero que quienes estudien dirección lo crean. Uno agarra y dice “soy director” y, si encuentra a alguien que se lo crea, ya está: es director. Eso hice yo hace tiempo, y aquí estoy: soy director de teatro. Es cierto que se pueden simular escrúpulos, y esperar la autorización de alguien que ya sea llamado director, para poder decirlo de sí mismo. Ser el actor preferido de un director durante cierto tiempo, ser asistente, ser descubierto por algún productor son algunos de los caminos legales más comunes, pero también se puede prescindir de esos reaseguros, y simplemente decirlo.

Después que uno lo dijo, los actores comenzarán a rodearlo, y también los autores. Y los escenógrafos. Al principio será —en este camino más económico— la escoria la que se acerca, gente que es solo una palabra que indica una especialidad, pero algo es algo. Uno deberá creer que son los que dicen ser, porque esa es la condición para que ellos le crean a uno. Si se creen mutuamente, surgirán los proyectos. Es automático. Siempre que alguien dice que es director, ha descubierto un lugar vacío que parece esperarlo y, creyendo llenarlo, solo es llenado por quienes lo esperaban. Y, entonces, dirigirá.

Otra: el director funciona, durante el ensayo, como público experimental. Un público con el que, aparentemente, se dialoga pero con el que, en realidad, se lucha. “¿Lo haré soñar mi sueño y será su sueño?” eso mascullan todo el tiempo el actor y el director. Cada uno va encontrando, con los años, una respuesta a este enfrentamiento y, en los casos más felices, llega a comprender que el resultado será otro sueño, no se sabe de quién.

Pero en el ensayo, el director es usado como antagonista. Es una experiencia muy particular la de ser acariciado por esas sombras chinescas de la ilusión que se proyectan sobre ese otro inexistente que está detrás de uno.

En el ensayo, campo de las pasiones, se puede saborear, como el prisionero de Zenda, lo que es ser rey sin serlo. Es todo mentira, pero se es odiado, amado y respetado de verdad. El ensayo es como una zona donde la ilusión y la realidad buscan el equilibrio, donde los sueños rebotan y estallan, siempre frustrados, siempre amenazantes. De esto no hablará nadie, nunca.

Se simulará que un ensayo es un ensayo, algo que todavía no es definitivo.

Obsérvese con atención un ensayo propio o ajeno (un buen ensayo de ser posible) y se verá desgranar (sobre esos fragmentos) todo el verso de la conquista gradual, del proceso controlado que supone una meta clara, la más pura hipocresía y/o control reformista. Y si el director ha sido víctima de un mal análisis, o ha frecuentado la psicoterapia de grupo y se ha convencido de que es un emisario en el arte, entonces un ensayo puede llegar a ser casi gracioso.

Un ensayo es un momento brutal, un estallido cultural. En realidad, un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real. Podría afirmar que un director que no tenga una teoría del ensayo está destinado a ser un estrangulador del discurso teatral. Puede ser que conduzca con cortesía esos encuentros, que oiga con atención la repetición del texto, que sea gentil en las indicaciones, comprensivo y *continente*, pero eso no le impedirá ser un burócrata. En el ensayo están implícitas las nociones de proceso y finalidad, de privado y social, de jerarquías en la producción, de sinceridad y verosimilitud, de funcionamiento grupal e ideología. Uno puede no comprenderlas, pero debe saber que están allí.

Las peores cretinadas que he hecho en mi vida las he hecho durante los ensayos y, allí también, he visto aparecer los momentos más formidables y no he sabido retenerlos. Digamos que en los ensayos he pasado algunos de los instantes más importantes de mi vida. Después he puesto obras en escena que mucho no tenían que ver con lo que había aprendido o entrevisto en los ensayos. Para ser más ecuánime diría que los ensayos y la obra terminada forman dos realidades separadas, cada una con sus cualidades y características.

Y una experiencia curiosa:

Cuando dirigía *Hedda Gabler* de Ibsen, toda una mitología cayó masivamente sobre sus representaciones. Los actores decían que, en tiempo, habían ensayado cuatro veces más de lo que, en verdad, estaban acostumbrados. Todo tenía un aire de enigmática profundidad. Los críticos proclamaban que los actores traducían con el cuerpo sus pensamientos (esta interpretación siempre me pareció un insulto fuerte). Los críticos suponían que los actores tenían pensamientos muy simples y claramente traducibles a gestos; ¿qué creían que pensaban? *Hedda Gabler* era simplemente una puesta en escena de una obra de Ibsen, con algunos cambios en el orden del texto, con una concepción formal más rigurosa de lo común y sin la intención de complacer al público de los actores que la representaban. Todo esto ya era mucho, pero era solo eso. En un momento dado, a dos meses del estreno, tuvimos que hacer un reemplazo, porque decidimos que se alejara del elenco el finado Durán. Con la mitología que cargaba la obra, se murmuraba que Durán se había perturbado por las densidades que en torno a su persona y personaje se tejían. No fue así, y hoy se puede contar la verdad: se había agarrado una tranca mayúscula (no más grande que muchas que me he agarrado yo) y debimos suspender la función. Intervinieron terapeutas y todo el circo, pero de todas maneras decidimos que esos ocasionales hábitos eran un riesgo y, sin ofender a nadie, le pedimos que se fuera. Hoy lo veo como una muestra de que habíamos perdido totalmente el sentido del humor que, como se verá, en seguida recuperamos. La cuestión era que había que reemplazarlo. ¡Uy, Dios!, con tanta profundidad, ¿cómo hacer un reemplazo? Si la obra era una creación de la sensibilidad más recóndita de cada

actor, entonces un reemplazo implicaba la reformulación de toda la obra, etcétera, etcétera, pero toda la ortodoxia cedió ante las deudas de producción. Fui a buscar a Arturo Maly a las cuatro de la mañana y le ofrecí el papel. Lo aceptó. Intentamos unos mínimos ensayos, pero no estábamos con demasiado ánimo y, a las dos horas, se me ocurrió lo siguiente: que hiciera lo que quisiera y dijera lo que se le ocurriera. Levantamos el telón y el entonces descarado Arturo Maly hizo lo que se le ocurrió y dijo cualquier cosa. Poco a poco, esos descares ocuparon su lugar y se constituyeron en parte de la obra.

¿Por qué cuento esto?

Los ensayos de *Hedda Gabler* fueron una cosa, sus funciones otra. A estas últimas las habían definido los críticos, el público, las puestas en escena que les eran contemporáneas y, pasara lo que pasara, ya era algo determinado y establecido. Las histéricas y/o históricos se ahogaban y sufrían aunque Arturo Maly dijo las guasadas más vulgares desde el blanco–negro–rojo de la escenografía. Por supuesto que, al poco tiempo, esa improvisación determinada por la urgencia comercial se había transformado en algo *profundo*.

7.– Hace un par de años tuve una entrevista –que no fue nada fácil conseguir– con Galina Tolmacheva. Desde mis años de estudiante me interesaba. Paremos. ¿Estudiante de qué? ¿Me interesaba? No, desde que yo había decidido dirigir teatro necesitaba conocerla. Era la única actriz que había en la Argentina que alguna vez fue dirigida por Stanislavsky o, por lo menos, yo no supe de ningún otro actor aunque debe haber. Su corazón, el verdadero, no le permitía conversar demasiado ni conocer extraños. Yo había leído los libros de ella, había escuchado innumerables anécdotas sobre su vida, había dirigido a alguno de sus alumnos. Claro que ella no sabía quién era yo. Ni tenía por qué saberlo. La cuestión es que finalmente le pregunté cómo dirigía Stanislavsky. Recalqué cómo. No qué, ni para qué. No estaba allí para escuchar una antiversión de las pavadas de Gorchakov.

–Usted sabe –me dijo– hacíamos *études*. ¿Los conoce?

Le mencioné, como un tarado que quiere lucirse, varios. Demasiados.

“Como se habrá dado cuenta, no tienen nada que ver con lo que en Buenos Aires llaman improvisaciones... –creí ver una mueca de asco pero a lo mejor fue de otra cosa.

Siguió:

“Stanislavsky no era un gran director. No era lo que podría llamarse un director. Era un gran hombre de teatro, lo que es muy distinto.

Yo mencioné la puesta en escena de *Otelo* escrita por Stanislavsky para que se explayara. Creo que dijo que no la conocía o que no le importaba o algo así, pero lo dijo en ruso.

—¿Y quién era entonces un director? —pregunté.

—Komisarkjevsky. Ese sí que lo era.

—¿Y qué hacía en los ensayos?

—¿Hacer? ¿Hacer? —me miró desconcertada—. No hacía nada. ¿Qué quiere que haga? Una iba a los ensayos y repetía su parte. Él miraba. Después, algunas veces, hablaba con una.

—¿De lo que había visto?

—¡Pero cómo va a hablar de lo que había visto! Era un hombre educado, fino, no un socialista. Se supone que hablaba con artistas, no iba a cometer la grosería de ser específico. Hablaba de lo que se le ocurría, de lo que hay que hablar. De su vida, de sus experiencias... de lo que una actriz necesita oír. Y eso sí que era dirigir.

—¿Y Meyerhold?

—Ese era un maligno, un perverso, un repugnante soviético. Pero, maldito sea el socialismo, ese también era un director de verdad.

—¿Tampoco hacía nada?

—¿Meyerhold? El cretino hacía todo. Discutía todo el tiempo, teorizaba, actuaba para que los actores lo imitaran. ¡Puaj! Pero era un director... ¡qué director! Los dos eran directores, ¿me entendió? —Me miró fijo, pero fijo, fijo. Me sacó el cigarrillo de la mano y le dio una larguísima pitada. Sin bajar los ojos, me dijo: —Lo tengo prohibido.

Y me hizo estallar, en un segundo, la cabeza de escenas... en un segundo, escenas. Esa mujer, entre 1917 y 1920, enrolada en el ejército blanco contrarrevolucionario... ¡Mi Dios!

En ese momento me hubiera fugado con ella a cualquier obra.

Pero en otra frecuencia de esas imágenes, alguien que también era yo la entendía: era una actriz, necesitaba imaginarse algo con alguien... (iba a escribir con alguien que tiene que ser un director). ¿Yo, qué había ido a preguntarle? ¿Si yo era un director? Por supuesto. Con lo cual, podría corregirse por superficial la parte anterior que se refiere a la autoconstitución del director. En realidad, él dice “soy director”, pero lo anterior sigue siendo válido en la medida en que ahora pienso que ese “alguien” es un emisor de la palabra que el futuro director inventa para que

le sea dicha. Bueno, sigo: el teatro ya se sabía lo que era. Ella y yo estábamos hablando de amor, no de marcas de colchones. Me devolvió el cigarrillo húmedo. Ella, Galina Tolmacheva. Me sirvió más vodka casero en un dedal de plata y con la voz agitada, me dijo:

–Es bueno hablar de teatro con alguien que se interesa ¿Qué obra piensa dirigir? –Balbuceé un título y, mientras trataba de explicar algo, la oí decir: –Ahora váyase. Ya le dije lo que usted quería saber. ¿Era eso que hablamos, no? ¿Le servirá para algo? No creo. Usted seguiría preguntando. Váyase, estoy agitada.

Se agitaba de verdad, jadeaba. Yo, para ella, había desaparecido. Su desprecio hizo de mí un *húsar* rojo. La hubiera violado, después de escupirle la cara. Como ella ya lo sabía, me sonrió.

El marido, un marido de actriz, esos hombres que siempre me despiertan una piedad particular porque las aman todo el tiempo, me acompañó hasta la puerta. Yo me había imaginado todo lo que debía haber aprendido. Era suficiente.

8.– Galina Tolmacheva llega a la Argentina en 1922, más o menos, y se radica en Mendoza. Ya gobierna o está por gobernar Alvear, que volverá a intervenir esa provincia que expresaban los Lencinas. Viene a la Argentina, a ese Cuyo donde bullían los caudillos, el positivismo, el socialismo, los proyectos de industrialización. ¿Qué fue a hacer allí?, sería una pregunta inútil, hoy por lo menos. ¿Qué le dijo el país, que ella escuchó y vino? Aquí estoy yo, oyendo sin saberlo las mismas sirenas que ahora ella con su presencia exótica amplifica. Trajo a Cuyo los oídos que habían oído a Stanislavsky, los ojos que lo vieron, aunque sea para desilusionar a quienes tratan de imaginarse qué fue lo que necesitan. Muy cerca de donde está ella ahora, en San Francisco del Monte, en San Juan, Fray Justo Santa María de Oro le enseñaba a bailar el cielito a un sobrino cabezón llamado Domingo Faustino Sarmiento.

Esta referencia podría pasar por una obsesión personal: la vida de Sarmiento como modelo dramático argentino. Pero quizá Gallina Tolmacheva tenga que ver con lo que fuera una obsesión personal de Sarmiento: la importación de maestros como modelo de civilización.

Quizá, si pudiera encontrar en qué se complementan, esa conversación habría sido una revelación y no una confirmación.

Mientras tanto, en esa grieta uno puede llegar a ser un argentino informado. Lea el tratado de medicina de Bernard y comprenderá el naturalismo teatral –la memoria emotiva es la *madeleine* que difunde el aroma de la *tilleul*–. Para entender

a Meyerhold, hay que leer a Shklovsky. Grotowski habla mezclando a Jung con Sartre. El *happening* se puede llegar a encontrar con el futurismo. La mano antropológica solo es un contrapunto teatral en los países desarrollados y etcétera.

Una vez estaba con Lila Guerrero sonsacándole recuerdos de Meyerhold, con la paciencia de una pesquisa. Por fin logré que me mostrara su famoso álbum de fotos, ese álbum que lo primero que me hizo pensar fue cuánto lo pagaría la Universidad de Nueva York, porque la impresión fue tan fuerte que pensé que alguien se lo robaría, que en algún lugar habría que esconderlo. Bueno, empezamos a mirar fotos donde posaban los amigos de Mayakovski, la barra de los formalistas. De pronto me señala un pelado y me dice:

—Este era una muchacho que se llamaba Roman Jakobson, muy amigo de Mayakovski. Cuando se fue de Moscú le dejó su departamento de dos ambientes; era un departamento muy chiquito...

—¿Roman Jakobson?

—Sí. ¿Oyó hablar de él?

—Lo conozco de nombre, es muy famoso.

—¿No me diga? ¿Así que le fue bien? Qué suerte. Era un tipo muy inteligente, muy lector.

Luis V. Sommi, que nos escuchaba distraído, murmuró:

—Si hubiera triunfado la revolución en Alemania, todos, todos, estarían vivos.

Yo no pregunté nada más por un rato y seguí mirando ese álbum, con fotos sacadas con máquina de cajón, donde se mostraba, en Buenos Aires, a los muchachos que inventaron el siglo. Ese álbum está en Buenos Aires. Gallina Tolmacheva está en Mendoza. Yo no sé bien para qué me sirve saberlo. El teatro argentino es otra cosa, pibe, no te hagas el unitario pedante ¿No leíste *El Matadero*?

9.— ¿Entendiste? De eso se trata la escena.

10.— Son las ocho de la mañana. Hace unos años, en un estudio que tenía, íbamos a ensayar y recién habíamos llegado los primeros: una actriz, un actor y yo. Ella se frotaba las manos delante de la estufa recién encendida; él fumaba en silencio. Yo sentía con cierto alivio que el café y las aspirinas vencían el sueño y la resaca. El salón estaba limpio, era cómodo. Afuera hacía frío. Yo caminaba por el lugar, que empezaba a calentarse.

—Enseguida empezamos.

Al actor se le olía un buen jabón, un buen desodorante, un buen *aftershave*. Estaba sentado en la silla, simulando relajarse, coquetamente temeroso. Me sonrió mansamente y yo entendí que todo lo que pasara en el ensayo me lo atribuiría. Él se sentía una buena materia prima capaz de expresar, por condescendencia, mi mala materia incestuosa. Tenía un color de piel que me provocaba sospechas y cierto rechazo, excepto cuando actuaba. Ella me alcanzó un cigarrillo prendido y apoyó su cabeza en mi pecho mientras yo le tomaba con discreción la cintura. Todo el circo, maduro y sereno, del entendimiento. Estaba vestida un poco demasiado atractiva para un ensayo, pero eso me debía ser atribuido. No se había bañado por la mañana y todavía se sentía el perfume de la noche anterior mezclado con el olor a sueño, una tenue promiscuidad. Pensé con quién habría dormido. ¿Qué olor tendría yo, que no les disgustaba? Empecé a hablarle del ejercicio con el que íbamos a comenzar, demasiado consciente todo el tiempo de que el actor estaría mirándonos con ironía. Ella le contaba todo lo que pasaba en su vida, detalle por detalle y después él me lo comentaba a mí. Algunas veces, cuando ella me hacía una confidencia que yo conocía, se asombraba de mis rápidas y astutas deducciones. La senté suavemente en una silla, me quedé en cuclillas a su lado. Había una luz en la que se mezclaban algo de sol con tres bombillas eléctricas descubiertas. En el estudio había dos sillas, un colchón muy sucio con una frazada y, más lejos, donde se presumía que yo debía sentarme después, una mesita con tres sillas. Le dije a ella muy bajito: “Tiene en sus manos a ese grandísimo hijo de puta, esa basura envidiosa”, y ella lo miró sonriendo apenas como para tranquilizarme. Le coloqué la mano en el plexo y oprimí. Antes de un minuto ella sollozaba, mientras yo le susurraba: “Tratá de respirar hondo, que no vas a poder. Mirá a tu costado sin mover la cara, cruzá las piernas con más sensualidad, arreglate el pelo, llorá más fuerte, ahogate, seguí repitiendo sin parar”. Me miré con el actor, que sonreía, y lo fui a buscar. Lo llevé a un metro de ella y comencé a ponerle el cuerpo en distintas posiciones hasta sentirlo maleable. La miré a ella y me di cuenta de que no había apagado su cigarrillo, así que mientras se revolvió de angustia y mecánica coquetería, seguía fumando lo más tranquila, la muy turra.

Se veía tan ridícula y lamentable que despertaba cierto desprecio y/o piedad. Le hablé suavemente a él: “Te miente, te miente todo el tiempo”. La cara de él comenzó a ponerse tensa, casi a arquearse buscando una mueca. Y agregué en voz bien alta: “Después de todo, para vos es un lujo mirarla porque nunca en tu vida tendrás una mujer tan linda. Lo único que podés hacer es despreciarla porque, si la quisieras, ella se burlaría de vos”. El choque era fuerte y podían mantenerlo: ahora debían decirse los fragmentos del texto que recordaran, en cualquier orden, repetir solo una frase si querían. Me fui caminando hasta la mesa, me senté. Miraba

lo que pasaba y pensaba en otra cosa. Ella era una nena, una pobre nena que trataba de construir una mujer con pedazos sacados de cualquier recuadro. La luz era sórdida, la escena también; había algo de miseria, de familia deshecha, de rencores sin solución. Ella no era linda, él era un pobre tipo; ella era divina, él era de una maldad heroica. Las figuras se superponían sobre el fondo de un cuarto miserable. Ese cuarto grande era una casa. Ella se levantó de la silla y se recostó sobre el colchón que había en el piso llorando más tranquila; él se sentó en la silla. Hablaban con frases entrecortadas. Él trataba de repetir siempre la misma. En algún momento, esa sucesión se detendría en una figura que comenzaría a repetirse y esa escena sería la clave del día. Yo oía los ruidos que llegaban de la calle, autos que pasaban. ¿Dónde habría estado ella anoche? ¿A quién aceptó o a quién rechazó? Diorisimo, ese era el perfume que ella usaba. Enfrente de mí, crecía un vaivén de crueldades. Los dejaría perder un poco antes de intervenir. Dejar que la improvisación llegara a caer, para ver durante un segundo esas caras de sincero desconcierto, la fugaz mezcla antes de recomponerse como actores que habían hecho un ejercicio. En ese momento, en rápidas miradas, buscan lo que cada uno llama realidad, el juicio sobre la imagen que han creado, la nueva ubicación. Hubo, ese día, algo que me hizo pensar que quizás me había acercado demasiado a cierta vida de esos actores que ellos tomaban por verdadera. ¿No sería lógico pensar que, al fin y al cabo, se habían hecho actores para no recordarlo? Ella había transformado, claro que solo con un pequeño esfuerzo, su actuación en una oferta sexual. ¿Pero qué quería ese personaje, qué quería ser si no era nada? Nada, ese manojito histérico quería nada, quería la muerte.

Llegaron otra actriz y otro actor. Se pararon contra la pared del fondo, en silencio. Debía disolver la escena antes de que fuera tonta y hubiera preguntas concretas y yo inventara respuestas y todo se perdiera. Estábamos en un estudio ensayando. Les dije que descansaran sin hablar. Ahora haría entrar al actor recién llegado. ¿Cómo qué? Me resultaba irresistiblemente cómico pensar que era un predicador ambulante, algo así como un testigo de Jehová, molesto por tener que llevar su mensaje a esos dos reventados que, además, eran pobres.

–Permiso... –dijo, apenas se lo sugerí– ...quisiera decirles algunas cosas, hermanos, cosas del espíritu...

Y siguió. Le fui sugiriendo que se enfureciera con ellos por vivir así, en esa miseria que ahora todos veíamos, gritándoles que eran pobres por su falta de fe, ya que la riqueza era de los justos. La actriz que esperaba se reía, tapándose la boca con la mano. Yo también me reía.

Corté la escena y hablamos de la religión. Yo sabía de qué escenas estaban hablando, y no pensaba nombrarlas.

11.— Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones entre el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en el espacio social. Pone en juego, literalmente, la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiante. Ese juego, como ya dije, interrelaciona partes de limitado encaje. Una posibilidad es forzar una parte contra otra y buscar lo dramático en el desajuste: es desolador, y el riesgo es la torpeza, el mal gusto. El riesgo o la necesidad.

12.— Ubicación del director de teatro —“yo mismo”— en un campo de lucha, con las únicas posibilidades de opresión y sometimiento. Presentación de los discursos teatrales como contradictorios y excluyentes. Si dije que eso pasa en “buena parte del mundo”, ¿cuál es la “mala parte del mundo” donde eso no pasaría? Comienzo ambiguo, donde el lenguaje parece político y es manifiestamente apolítico. Intento de cruzar lo psicológico con lo social, de tal manera que se anulen mutuamente, dándoles a ambos apariencia de profundidad. Sin embargo, en medio de esta *sanata*, parece haber una queja. Después de todo, el director de teatro parece ser un creador que hace aparecer la complementariedad de la transgresión y la ley.

Ser director de teatro parece ser, para mí, inventarse un padre; sí, así de simple. Alguien que hace aparecer las escenas pero les impone un tiempo que, de alguna manera, las ordena y les confiere sentido. La ley, que es lo humano, y que debe contener a todo lo que conspira contra ella, pero que a la vez reclama esos atentados.

a) Burla de lo anterior, el director como padre idiota, que cumple un rol aparente, a las órdenes de la máquina, que evidentemente es el orden familiar. En posesión de la peor arrogancia, me presento a mí mismo como farsante, incrédulo pero sometido a la máquina. La salvación está en lo externo. Brasil, donde hay un idioma que inventar, una acción que hace imprescindible el lenguaje original.

b) Desde allí, comprensión de Meyerhold, que aparecerá en estas notas como el mejor ejemplo de la teoría del tío. Se lo mencionará siempre como un héroe fracasado, cuya verdad final perfora la cáscara del padre aparente.

c) Reivindicación del ensayo, intento de hablar de lo que no se habla. “Esto que ustedes ven no es cierto, han pasado otras cosas, aunque nadie las vea”, la denuncia infantil. No ven lo que pasa en mi interior, parezco pero no soy, descubrimiento de la conciencia de sí mismo.

d) Preguntas a la madre, Galina Tolmacheva: “¿Cómo era un padre?”. La madre seduce y enreda. Casi se podría pensar que ella misma no lo sabe. En esta jugada soy capturado burdamente. Pero reconozco que ella es la que hace buscar explicaciones, la novelesca.

e) Debe haber un padre, si no... ¿de dónde salí? Sarmiento, el padre del aula. Esa necesidad hace nacer la cultura, el pensamiento, la distancia con los sueños de la madre.

Y esto aparece en la entrevista inventada y/o recordada con Lila Guerrero, otra madre: no recuerda quién es el padre de la foto (Jakobson, padre del estructuralismo) mientras el padre a la vista (Luis V. Sommi) parece a medias como ausente, lamentando su muerte.

En las dos primeras líneas está dicho casi todo: ¿el director de teatro es un personaje o una comparsa? La obra siempre es ajena y, se podría decir, anónima: pero, ¿qué hago yo en su representación?

13.— ¿Entendiste? De eso se trataba la escena. ¿La vemos de nuevo?

Esto lo escribí hace años. Hoy sería un poco más simple: hay directores que cumplen una rutina para que los actores memoricen el texto, sugieren movimientos en el escenario, hacen cumplir los plazos fijados por la producción y contienen, como pueden, los ataques histéricos de las estrellas. En realidad, son una extensión de la producción en los territorios contaminados del ensayo. Equilibran los vaivenes, representando a veces a la producción, a veces al público que los actores principales se imaginan, así estos pueden recolocar sus, supuestamente, mejores actuaciones. Si son vivos, copian puestas prestigiosas en algunos detalles y son sensibles a las modas que en general les aportan los escenógrafos y los vestuaristas. El efecto de esta aparente sencillez y cordura muestra directores de una mediocridad similar a la de algunos actores. Hay otros directores que enfrentan al texto tratando de descubrir, con su puesta en escena, algo que las palabras encubren y que solo se hará visible en el espacio de la nueva actuación. Esto no quiere decir que sean mejores que los otros: pueden ser tontos, superficiales y aburridos. Lo que sucede es que ese intento talentoso o mediocre propone modificaciones en las relaciones del ensayo y el vínculo actor-director se va a mostrar más violentamente. El actor no puede repetir algo que ya sabe hacer, o no lo puede repetir en el mismo encadenamiento de acciones, y el director no sabe cómo es lo que quiere ver. Las mutuas explicaciones psico-ideológicas crecerán como enredaderas en una ciudad abandonada. Para mejor, como esta búsqueda se plantea casi siempre en zonas del teatro semimarginadas, apartadas de los verdaderos negocios del espectáculo, los enfrentamientos carecen de la razón inmediata distribuida por el dinero y pueden llegar a ser más divertidos, porque las reglas se van fijando durante la pelea y casi nunca de total acuerdo. Por supuesto que todos están en esa zona para acceder al poder del teatro, lo que les da el

tono final de una pelea callejera entre criminales. Experimentalmente, es allí donde se ve la relación que en las producciones insertadas comercialmente apenas se vislumbra porque la diplomacia obligatoria la disimula. En esos arrabales del teatro, es donde el director parece decirle al actor: “Por mí y, solo por mí, podés ser alguien y alguien más que los demás”... y el actor contesta: “Sin mí vos serías un muerto de aburrimiento, porque nadie haría lo que no necesitás ver”. Un diálogo difícil, que una ingenua lógica humanista supondría enriquecedor de la colaboración pero que solo puede estacionarse en alguna variable sadomasoquista. Por supuesto que esto no complace a todos, y son muchos los actores y directores que han buscado modelos de conductas más nobles que los expliquen y los presenten como continuadores de un arquetipo respetable: el guía y el viajero, el maestro y el alumno, cualquiera de esos recorridos iniciáticos. No son desechables, pero a mí siempre me ha resultado difícil encontrar una conexión práctica entre los primeros gnósticos y el cóctel de violencia y canibalismo que se ha batido en estos finales del siglo XX. Conexiones debe haber, pero me parece más útil –para mí– buscarlas a partir de las vulgares experiencias roñosas que uno tiene, que en las exageradas idealizaciones. Quienes con más audacia se han planteado estos temas lo han hecho siempre desde una colocación en la política de producción teatral, o sea que su propuesta de otro modelo de relación era una discusión estética y una diferenciación de los modelos que los rodeaban y los antecedían. La política interna se fundamentaba en la política externa y viceversa. Una corriente muy difundida sostiene que el actor es impulsado a la actuación por el mal trato, el desprecio y el terror. Solo si produce una actuación apreciada podrá zafar de esa pesadilla amorfa, porque el reconocimiento del público le dará alguna arma para negociar con el poder que está siempre arriba. Por eso, hay actores que son verdaderos mártires: han sufrido lo peor para poder ofrecer al público algo bueno, algo noble, algo alegre, porque algo de cierto tiene ese sistema. Si no, Hollywood no habría hecho todo lo que hizo. Y no rige solamente en los grandes centros de producción capitalistas o en el terror totalitario: puede encontrarse en los grandes institucionales de las democracias o en los elencos socialistas. Como es un trato psicológico y secreto, puede aplicarse en cualquier lado. Además, maltratar a un actor no está mal visto en el mundo bien pensante; yo lo he visto ejercer a gente que vota a los partidos progresistas y que se horroriza de las grandes diferencias clasistas. En todos lados, hay directores que les pegan, que los maltratan y actores que piden ser golpeados y maltratados. Hay algunos que lo dicen desde el comienzo, cuando aceptan el papel o cuando se los proponen: “Sé que me vas a destrozar, pero eso es lo que quiero...” “No me tengas piedad...” “No me perdones nada...” A mí me resultan agotadores y, además, no les creo absolutamente nada de lo que prometen por el maltrato, quizá porque nunca he tenido tanto poder como para maltratarlos con distancia. Siempre he tenido que usar el látigo psicológico o el de las falsas influencias y, a esta altura de mi vida, me resulta agotador.

14.— El esquema del director—*cafishio*/actriz—prostituta encuentra hondas raíces en el teatro. La complicación es que el director suele ser rufián y cliente. El director es como un rufián que entrena a una chica desvalida para que aprenda lo que debe saber en el oficio pero, cuando ella lo sabe hacer, el director pasa a ser un cliente que se lo cree, paga y hasta se enamora. O se desilusiona cuando comienzan las representaciones y ve que los clientes son muchos o, por lo menos, varios. Sin negar la intensidad y la fuente de goce de ese vaivén, se agota en pocas figuras, siempre las mismas. La única diferencia es que a veces dejan buenos recuerdos y a veces, malos. La búsqueda de una cooperación amorosa, mutuamente interesada en lo mejor, es una larga lucha y una maravillosa experiencia excepcional, pero no tiene nada que ver con el talento y casi nunca con el resultado. Pero uno la pasa mejor o por lo menos vive más tiempo que con el estilo Fassbinder, culminación de la modalidad *cafishio* psicótico que se inmola devorado por la obra. Sin un grupo de trabajo continuado y en el que todos, alternativa y/o simultáneamente, se pregunten sobre esto, es difícil evitar estas ráfagas de maltrato. Pero un grupo que no fuera así no sé si podría ensayar, o si sería simplemente un grupo de buenas personas, capaz de producir los ensayos más aburridos del mundo.

Sencillamente, si pudieran hacer eso, nunca habrían necesitado ser actores. Serían algo más serio. Casi todos los actores que he conocido, y son bastantes, están en estado permanente de recomposición personal más o menos intenso, lo que en cualquier persona normal significaría una etapa de cambio. Son vidas extremadamente vertiginosas, necesitadas de verificaciones inalcanzables, que descubren a diario que no funcionan para bien de sí mismos. Ese es su estado natural.

15.— Por supuesto que, cuanto mayor sea la experiencia del actor —llamo experiencia a sus técnicas, a la ubicación de las técnicas en su vida y al reconocimiento de los sentimientos que le provoca la frecuentación regular de lo imaginario—, más allanado está el camino para un trabajo artístico. Si, por haber recorrido varias obras juntos o por reconocer los mutuos lenguajes, pueden lograrse esos acuerdos que hacen más llevaderos los ensayos, de esa masa indiferenciada se van separando fragmentos que se supone servirán para algo. Todavía no pueden juntarse; hay que creer en ellos y cuidarlos como piezas de porcelana rota, sin saber si son los verdaderos. En realidad, es como si uno tuviera que separar primero las piezas de un puzzle que se han mezclado con las piezas de muchos otros, pero sin saber si estas piezas podrán armarse finalmente en una figura, si se desecharon algunas que servían, si se separaron otras por error. Son momentos que solo se pueden vivir con angustia, puras fragmentaciones volando por el aire. La técnica y la experiencia sirven para hacerse compañía, para aguantarse las rarezas del carácter que en ese momento aparecen.

Pero en esos casos felices, si es que además el director tiene buenas ideas y el autor es talentoso, hay que tener presentes otras complejidades, tanto durante el ensayo como después de él.

Una es difícil de aclarar, porque puede sonar hiriente. El medio teatral es también un territorio de exilio para mucha gente que cree encontrar en lo artístico la explicación de sus diferencias y su incapacidad para convivir en el medio social de su familia. No hay afeminado, bizco cómico o enano que no tome su diferencia por el llamado de la vocación, por un estigma del arte. Además, en el teatro y sus arrabales, encuentran sus semejantes y una camaradería que quizás se les niegue en otros lados. Lo que en su familia es el origen de problemas y desprecios puede ser aquí el fundamento de la fama y hacer brillar la justicia que todos merecemos. Pero, lamentablemente, con eso no alcanza. Nadie actúa por eso solo. Además de un desgraciado tiene que ser un actor. La única posibilidad que tienen de mantenerse en el medio es con algo personal que no logra trasmutarse en actuación, mandando lo personal a toda máquina, a puros golpes de transferencia salvaje. Y como en el grupo que ensaya no se puede discriminar quién y con qué intención hace circular los sentimientos, ellos hacen crecer esa maraña de afectos e historias personales ficticias que solo pueden aprovechar los actores de verdad. A ellos siempre les toca menos de lo que pusieron y, cuando el público les revela que ve solo la obra, donde todas esas intensidades no existen, prolongan el ensayo en las confusiones de camarín que acompañan a la obra.

16.— Ya he hablado antes sobre lo que podría llamarse con ligereza el poder “mediúmnico” de los actores. Me acuerdo de la cita con la que comienza un gran cuento de Fritz Leiber *No es una gran magia*: “Devolver la vida a los muertos / no es pura gran magia / pocos están completamente muertos / sopla en las cenizas de un hombre muerto / y prenderá de nuevo la llama de la vida”. Es de Graves. Cualquiera que haya asistido a una sesión de espiritismo, recordará que muchos de los movimientos con que los médium empiezan su colocación tienen una gran similitud con los que espontáneamente hacen los actores antes de comenzar un ensayo. Y, si se observa, cosa que no hago siempre, tanto a los actores que ensayan como a los que asisten al ensayo, se pueden ver más similitudes. En cierto estilo de dirección, el director habla con los fantasmas que aparecen, afloja la carne del actor para que reciba mejor. Muchas veces, el actor sintoniza los fantasmas del director o los de otro actor; muchas veces, los de no se sabe quién, y muchas veces sintoniza los fantasmas que andan por ahí, sueltos. Tantas apariciones complican el trabajo, porque los diálogos son cruzados e inconexos. La actuación contemporánea ha sido analizada en estos hábitos por la psicología de origen psicoanalítico y no hay que ser

muy agudo para sospechar que esto constituye un campo privilegiado de la histeria, masculina, femenina y combinada.

Esos fantasmas son convocados y dominados por el actor con su sufrimiento, para colocarlos bajo la represión de la obra. En esa primera etapa, cuando los actores no los sintonizan o los pierden, tratan desesperadamente de no desaparecer ellos también y por eso parecen tan vanidosos, llaman la atención con torpeza, se buscan en los espejos. Pero, cuando comienza una sintonización verdadera y, con la técnica que sea, empieza a aparecer el personaje, la personalidad social del actor parece transparentarse, quizás por el agotamiento que le provocan los primeros contactos. Y en esa transparencia, resalta un mapa de hechos, momentos, incidentes, los armazones de una vida. Claro que esto se ve poco porque pocas son las veces que un actor construye un personaje sin utilizar fragmentos de otros personajes, signos ya aceptados, convenciones, y porque, otras veces, el director no quiere verlo y lo evita. Yo mismo debo haberlo evitado muchas veces, por terror.

El conocimiento de ese momento puede ser de una intimidad avasallante y, no siempre uno está preparado como debería. Además, la intimidad es agotadora y nadie puede recibir a cualquiera de la misma manera, contra lo que suelen decir los directores cuando se presentan como los superhéroes de la contención.

17.— De todas estas cosas que he dicho se puede deducir que el lugar que ocupa el director, cuando se establece un campo de ensayo en el que tiene que aparecer algo nuevo, no es uno solo. Por un lado, cierto liderazgo inevitable lo lleva a una actuación que gruesamente se puede llamar paternal y que puede resultarle tentadora, olvidando con imprudencia la clase de padre que suelen invocar los actores. Esa especie de padre-rey o madre-reina —porque como en el candomblé el mismo orden jerárquico puede ser matriarcal— que administra las leyes que cree inventar, mientras deja caer sobre los sedientos incondicionales gotas de su sabiduría, pareciera funcionar como una parodia del grupo, que solo lo usa como condensador de la historia del teatro. Una historia que, en realidad, es una ucronía porque está fuera del tiempo. El grupo necesita esta ficción, pero nunca le cree del todo. Nos pasa, más o menos, a todos los directores. Es difícil zafar porque el director se organiza como tal a partir de una fortísima necesidad de ordenar representaciones que le faltan, y el rol de padre—rey puede compensar sus vacíos. Es casi tan difícil que un director no se lo crea como que una actriz no crea que es amada. Pero no es una fatalidad, si se está en condiciones psicológicas de ridiculizarse.

Escuchar el proceso de un actor, sabiendo que cada uno es la parte que le falta al

otro, puede fluir mejor si uno se aguanta las ganas de totalizar. Esto aparece a veces espontáneamente sin preparación, como una explosión de simpatía. Cuando no aparece hay que esperar y, si no aparece, resignarse. Pero, cuando aparece la antipatía, el trabajo del director puede ser demoledor sobre sí mismo, aunque es cuando teóricamente tiene más interés. El actor que resulta antipático o sobre el que no se puede proyectar nada o el mal actor son la ocasión ideal para que un director haga un trabajo sobre su propio funcionamiento. Porque, el actor que se puede dirigir, es aquel que a uno le hace ocurrir algo, que sostiene mínimamente algunas historias que se deshilachan desde sus sombras, desde los textos, de las obras hechas. Sobre esos sostenes se empieza a dirigir. Cuando no hay nada, el director se enfrenta a un agujero negro de frustraciones. Casi nunca un director se puede detener en ese borde, para perforar esa frustración: o la producción manda, o su autoridad no lo resiste. Cuando he podido quedar allí, impotente, he entrevisto algo: ese actor despierta un sadismo desmesurado, una desesperación por conducirlos a la ridiculización más abyecta, por el aplastamiento público que pone en cuestión todos los buenos sentimientos. Si las amabilidades y seducciones son tan sospechosas de proponer repeticiones vacías, ¿por qué no pensar que allí, en esa fractura del humanismo de buen gusto se agazapa lo que puede sorprender? Es cierto, pero es difícilísimo. El problema central es que, para un director, buscar, experimentar, es siempre hacerlo con los demás y no consigo mismo, lo que es bastante canalla. Además, casi ningún actor aceptaría mucho tiempo eso que es para el director. Yo he estirado situaciones de ese tipo, en ensayos en los que no tenía límites de tiempo, ante la mirada fastidiada del resto del elenco, hasta que no aguantaba más lo desagradable de mí mismo y la impaciencia de los que estaban dispuestos a amarme. Los directores tienen que parecer las personas más generosas de la tierra, siempre pensando en lo que necesitan los demás, tratando de crear las condiciones que los estimulan, equilibrando las conductas, los pilotos serenos del barco del teatro. Tratar de romper con eso me parece el valor más destacable de las memorias de Bergman, que sorprenden por su falta de bondad conformista. ¡Por fin alguien que se anima a decir lo que pasa —o lo que le podría pasar, no importa si es verdad— y no las taradeces iluminadas que se esperan de él, que siempre son la encarnación torpe de un sueño de los actores!

En ese momento en que uno es personal, que deja de cuidarse simulando cuidar a los demás, aparece el actor más creador, el que oye a un director, porque está oyendo también a la persona que lo sostiene. Lo ve actuar de director y sabe que ser un actor que ensaya y un director que dirige son dos simulaciones complementarias y provisionarias. Y que, por placentera que resulte, es una relación que se dirige a otra situación, donde cambiará todo. Lo mejor que se puede conservar en el futuro es la confianza.

18.— Lo seguro es que, en el ensayo, los actores y el director están embretados en algo que inevitablemente hay que llamar proceso, porque prepara otra situación, la representación con público y que todo, para mal o para bien, debe ir sufriendo una transformación que la acerque. En los casos de una producción comercial, con leyes de mercado y sindicales, esto parece preparado de antemano, aunque se recorra con violentas discusiones entre las partes que deben coordinarse. Si el director y los actores se metieron en búsquedas que no conducen al resultado final y no las pueden ubicar, inevitablemente deberán reubicarse aceleradamente para recuperar el tiempo que la producción consideraría perdido. Parecería una crueldad del mundo mercantil, pero esas leyes que definen el producto consumible se presentan también en los ensayos más libertarios, cuando se acercan al público. El público es siempre una producción comercial, aunque sea un público contestatario, porque el público siempre significa un trueque. Uno se puede encerrar, aislarse en el ensayo, sumergirse en la pura materia teatral, que la inminencia del final se empiece a plantear desde el principio. El final, siempre social, hace oír sus leyes.

En este proceso inevitable, el rol del director aparece como predominante, ya que pareciera ser su responsabilidad ante los actores. No es mi caso, porque yo siempre he sido prácticamente obligado a estrenar por los actores y productores y mi situación más feliz sería que otro terminara la obra y la estrenara. Pero he tenido que aprender a terminarlas, disimulando la convicción de que me había equivocado en todo. Disimulando más o menos, porque ya hay actores que me dicen, aburridos: “Hace años que te oigo decir lo mismo”, cuando digo que lo mejor sería suspender el estreno indefinidamente. Yo, la verdad, me quedaría a vivir en el ensayo cambiando de obras según fueran sugiriendo por sí mismas. Pero no puedo. Trabajo de director.

A la larga o a la corta, tanto el actor que repite un grupo de signos como el que amplía o personaliza un estilo son atrapados por la máquina de la obra y, de alguna manera, encajarán uno con el otro. Para eso se preparan en el ensayo, en el que el director tira la obra como una red sobre el grupo. Una red de acero y de goma, que tomará unas formas e impondrá otras.

En el ensayo, se aglutinarán así, en una masa de múltiples formas, el grupo y las historias que les inventa a las personas para hacer un grupo, la condición actoral de cada uno, las modalidades ideológicas de la producción, las jerarquías internas que combinan y ordenan todos los niveles, las palabras de la obra que ordenan los hechos, la colocación del actor en el espectro cultural, las resonancias sacrificiales de las inminentes representaciones y varias cosas más. Todo se aglutina, anhelante de las emociones del público, de esa humanidad provisoria que se reunirá en las funciones.

Hay algo que se debe saber en nuestra situación: qué se imagina conmigo una persona, un actor, que viene a actuar, y qué me imagino yo con él. Qué se imagina con los otros actores y qué me imagino yo con ellos. Y todos ellos qué se imaginan conmigo y qué nos imaginamos todos juntos. Es una red intrincada y que nunca se termina de conocer del todo. Alguien podría decir: “¿Pero qué otra cosa que actuar se les puede ocurrir?”. Pero no es tan así, aunque también es así.

Un actor tiene su oficio, sus actuaciones anteriores, las actuaciones que vio, su cara, su cuerpo, sus ojos. Y con eso suele haber construido algo que no favorece una actuación como la que busco sino para repetir partes deterioradas de estereotipos que le dificultarán alcanzar una actuación vital y original. A los que están con él les pasa lo mismo, y a mí también. Hay que buscar otra recombinação, la que manda el trabajo que se está haciendo, la que se depositó en la obra y la obra empieza a mandar por su cuenta. Si no se encuentra eso, empieza a imponerse el peor pasado, los lugares comunes más insoportables. Hay que crear otra zona. Lo que aquí se ha llamado el campo de ensayo, el encuadre, es la manifestación de esa zona. Y hay otros problemas. Quizá el más importante es el reverso de lo que acabo de decir. Este va a parecer complicado y hasta rebuscado, pero es cierto.

Muchos actores que se acercan a este tipo de teatro no traen consigo un oficio ni siquiera deteriorado, sino esa mezcla tan peculiar que producen los cursos de teatro y la falta de oportunidades de trabajo, una distinción amarga y tóxica. Otros quieren, sinceramente, revisar su oficio, con la contra pesada de que siguen viviendo de él. Y otros traen un oficio que ni siquiera les ha permitido vivir de él. Entonces aparece muy sobrecargado de afectos, por decirlo así, el campo imaginario que debe promover la actuación, que no puede ni debe ofrecer más que actuaciones, signos, e inventar gratificaciones que reemplacen a las que no les ofrecerá la vida social. En este caso, nos ha salvado encontrar un público, aunque sea mínimo, porque, al ampliarse el campo, las pasiones son menos criminosas y tienen alguna resolución. No es demasiado, pero es algo. Lo que quiero decir es que los motivos para buscar la actuación son débiles, y es el trabajo el que debe inventar su posibilidad. Hay que transmitir una necesidad. ¿Por qué una persona haría todo esto, vendría aquí después de agotadores trabajos, en los horarios en que debería estar, con todo derecho, haciendo otra cosa, viendo a sus hijos, a su mujer, a su amante, yendo al cine o tirado en una cama leyendo una novela de ciencia ficción? Hay que inventar los motivos, y no son todos de la misma familia, así que además

hay que tratar de combinarlos. Es un estado de transferencia muy peculiar, porque tiene por objetivo cierta acción específica, a la que debe controlar y a la que coloca en la historia entre otras actuaciones, otros prestigios, el dinero, la crítica. Nosotros tratamos de evitar todo lo que podíamos algo que en nuestro medio y otros se ha desarrollado con prosperidad: suponer que en la vida social las personas se construyen una máscara social que las oculta, que es falsa, que caerá en los ensayos para revelar el verdadero rostro, el auténtico ser de la persona, y que es la verdad del arte. El arte es arte porque es verdadero, y la verdad se garantiza por su naturaleza oculta. Una cualidad de lo valioso es estar oculto y, por trasposición, se presume que todo lo oculto es valioso y verdadero. Desde ya que estas ideas, formuladas de manera más seria, tienen siglos y que no costaría engancharse con cualquier esquema esotérico o místico. El cuerpo como cárcel del alma y todo eso. Pero esto se suele traducir a una persona que no ha sido amada por sus padres, que ha sido tratada como una molestia desde que nació, que no sabe quién es y que encuentra un paranoico grave que les dice: “Todo lo que sos, está mal, mostrame otra cosa que, cuando me guste, vas a ser alguien”. No, nada de eso, por favor. Yo, después de haber pasado por eso en otros campos, como el del lisérgico, creo que solo hay sucesiones de máscaras y hasta simultaneidad de máscaras, que unas te gustan, otras te son familiares, otras te sirven, otras te dan terror y otras te aman, y que, por entre ellas y a través de ellas, circulan como pueden los sentimientos.

Hemos tratado de correr toda religiosidad de entrecasa. La religión es la religión y el teatro es el teatro; se conectan, se roban, se alimentan, pero se diferencian, porque hablan de cosas distintas, hasta contrarias. Claro, el teatro puede ser un camino de conocimiento porque, para quien busca un conocimiento, cualquier camino inevitable es bueno si el conocimiento lo está buscando a él. Nos ha interesado que en la actuación haya un goce que se pueda alcanzar algunas veces y que, en esa ilusión, se planteen sus propias leyes. Creo que ahora podríamos entrar en el tema de las técnicas de actuación más directamente, o por lo menos más sinceramente.

No me gustaría hablar demasiado de este tema por varios motivos. Primero, porque es un asunto serio y, la verdad, me parece que no sé demasiado, pese a lo que se supone de mí, a los libros que he leído, a la gente que he consultado, a los lugares que he espiado, a lo que he hecho, a lo que me ha preocupado. Yo tengo, es cierto, una sensibilidad particular hacia los actores. Como no los entiendo, trato de oírlos. Y me interesan. No sé por qué, pero me interesan. Pero debería aclarar algo antes. Me llevó muchos años darme cuenta de que lo fundamental era quererlos, y me di cuenta cuando empecé a querer a algunos. Al principio lo único que me proponía era que actuaran como yo quería. Y después no me interesaban más, hasta diría que me molestaban. Con el tiempo, me dejaron de molestar porque yo me había

transformado en uno de ellos. O porque me empezó a molestar la gente seria, más que ellos, mucho más. Ahora algunos me molestan y a otros los quiero. Lo que nunca me interesó demasiado es la puesta en escena, el armado del espectáculo. Y quizás porque allí puse menos pasiones, es que puse en eso más atención y cuidado. Y ahora me interesa, mucho, pero nunca tanto como la actuación.

Desde que estudiaba actuación, aparentemente la técnica de una escuela, me da cuenta de que lo que había que provocar primero era la actuación, y que las técnicas solo servían para articularla y potenciarla, pero no para hacerla surgir. Casi cualquier persona puede llegar a actuar unos instantes, pero no a partir de una técnica sino de un encuadre que le deje la actuación como único recurso: o actúa o debe renunciar a todo el encuadre. Y el encuadre debe valer para el que actúa tanto como para el que asiste a la actuación. Sin eso, no hay actuación que valga. A toda una generación, la mía, se le ha demostrado que los encuadres de la televisión argentina producen su actuación por encima de la acumulación de técnicas, variables según las modas. Y siempre se me planteó otro problema: nunca pude hacer bien el traslado de los ejercicios técnicos de la actuación, sino que se me aparecía al revés: la actuación reclamaba e inventaba sus ejercicios, que casi nunca eran los evidentes. Para entender esto hay que tener en cuenta que, en estos asuntos, la Argentina ha sido el sometido receptáculo de cuanta técnica se pone de moda, la que inmediatamente comienza a ser aplicada en grupos que el día anterior aplicaban otra. Me parece que eso a lo que llaman ejercicios, para no ser una gimnasia indiferenciada, deben ser ocasiones en las que se extrema la imposibilidad, que ya no se sabe cuál es, para volver así con lo que se logre. Claro que esto no desmiente que en los ejercicios, en casos excepcionales, esté apareciendo una dramaturgia que los organice. Lamentablemente, en casi todo lo que se llama creación colectiva desde fines de los 60, esta idea se ha confundido quizás para siempre. Es decir que la actuación, tal como aparece, plantea sus técnicas y sus posibles desarrollos. Y las técnicas se extienden, siempre, hacia lo que podría llamarse el campo de producción, hacia cómo se inserta el actor en el teatro y hacia su vida civil. Más sintéticamente: el actor, para actuar lo que quiere actuar, necesita hacer algo que no le sale bien o no le sale o no le sale voluntariamente. Lo que puede hacer no le gusta, no es lo que quiere. Para hacer eso que no puede hacer, busca primero en lo que ya tiene, a ver si puede recomponerlo, disponerlo de otra manera. Si no le sale con la utilización de las técnicas que ya posee, es porque ese signo nuevo no encaja, no es solicitado por algo que lo rodea, por el encuadre, que hace aparecer lo que ya tiene y no le alcanza. ¿Dónde está? ¿Cómo alcanzarlo? Puede buscarlo en ejercicios que lo hagan aparecer y después, cuando lo conoce, trasladarlo.

Pongamos un ejemplo histórico: la “naturalidad” que buscaba Stanislavsky. Pero, en eso que está buscando, hay contenida, como en un agujero negro, toda una

crítica a lo que rodea la actuación, al campo de producción. No es la actuación anterior solamente la que está bloqueando esa aparición sino la vida del actor dentro del teatro, que está organizada para producir lo anterior, y este puede seguir hasta cuestionarse toda su vida, el sistema político que la abarca incluido. En un cambio de la actuación, tirando del hilo, puede aparecer una necesidad de cambio social. Y esto, es bueno aclararlo, quiere decir que en las actuaciones aceptadas, convencionales, están consolidadas las realidades que rodean al actor. Esto puede parecer excesivamente crítico de la actuación, demasiado sobrevalorado pero, si se recorre el camino desde el cambio, se verá que podría ser cierto. Obliga a ser prudente, ¿no? Se puede decir que el teatro ofrece representaciones del cuerpo social, y que cualquier corrida allí es una corrida mayor en el cuerpo que busca ser representado. Se pueden pensar muchas cosas, pero que es cierto es cierto. Hay que leer Stanislavsky con atención, pero está en todos los que se lo han propuesto: en Meyerhold, en Grotowski, en Julian Beck, en Chaikin. Para modificar la actuación, hay que modificar la vida, por megalómano que parezca. Lo mismo debe pasar en cualquier otra cosa, o por lo menos en muchas, aunque poca gente se lo toma tan a pecho como los actores. Entonces, en la cuestión de las técnicas, lentamente hay que ver qué zonas se van abarcando, discriminando, viendo qué efecto se logra, sobre todo cuando la moda es no cambiar, restar de toda acción humana la posibilidad de modificar. En nuestro caso, las únicas modificaciones que nos hemos planteado son aceptar que existe algo que hay que definir, que es el ensayo, y fomentar una actitud con respecto al resto del teatro. Esto quiere decir que el teatro no pasa por dentro de nosotros sino que nos abarca junto con muchos otros, que es dentro del teatro donde nos estamos diferenciando pero que hay que buscar filiaciones y parentescos, sabiendo que el teatro no es de nadie, ni siquiera de los crápulas que se apoderan de las instituciones. Al menos por ahora, las técnicas se cierran en el ensayo, se recluyen, se limitan, deliberadamente no se extienden. Esto, pienso, se debe a que difícilmente encontrarían afuera —y por eso hay que ser meticuloso en los contactos y expansiones— algo que no nos volviera más convencionales, más resignados, más apolíticos o más tarados de lo que ya somos. Son cambios chicos los que nos proponemos, microcambios, mínimas recuperaciones. No hemos intentado nunca un enfriamiento físico ni vocal particular sino que cada uno hace lo que quiere, y me parece que nadie hace mucho. Ya bastante idiotizados están los ensayos como para ocuparse de otra cosa. Quizá esto haya sido un exceso de prudencia mía, pero voy a poner ejemplos que ojalá expliquen. Hay gente que hace teatro político, que incluso hace Brecht, proclamando la consagración de su compromiso, y que hasta encuentra en el Estado argentino un generoso apoyo económico para realizarlo, con la alegría de los sectores políticos que se llaman progresistas. Se carga la tradición oficialista de la conciencia brechtiana, la asume, es públicamente revolucionaria mientras

convive con un país donde si decís “imperialismo” o “clase obrera” corrés el riesgo de que te llamen fascista. Por lo menos, entre nuestro público de clase media.

Uno podría pensar que esas personas tan brechtianas están esquizofrénicas o que son agentes directos del imperialismo, pero eso habría que demostrarlo y no tengo tiempo. Lo que es seguro es que dentro de un ensayo tendrían que definir que los signos que utilizan son arbitrarios y que no mantienen el uso social, que “capitalismo” no designa un sistema económico sino un sentimiento, por ejemplo. Que los términos de la dramaturgia brechtiana designan, de manera esotérica, hechos del alma humana y que Brecht nunca pudo aclararlo. Si no lo hacen, no veo la manera de entenderse en un ensayo porque, cuando algunas palabras fundamentales pierden el significado, las demás se reorganizan y cobran otros. Entonces el punto central es el ensayo, cómo hablar entre nosotros, cómo construir un campo imaginario. Suena como a reconstrucción ¿no? Después de la aceptación casi colectiva —o por lo menos de los actores intelectuales— de la imposibilidad de cambios, aun en situaciones tan agraviantes como la argentina, después de los años de dictadura, es, me parece, la zona más necesitada de verificar. Pero en todo esto se abren varios temas importantes. Por un lado, la pérdida de una tradición actoral propia, de la que solo quedan retazos y las películas. Yo sobre esto he escrito algunos artículos. Suena demasiado insistente y hasta quejoso pero, cada día más, pienso que es la situación básica de la situación actoral argentina. Y no hay manera de recuperarla con nostalgia ni con anécdotas ni mirando algunas veces actuaciones filmadas: es como si un amnésico quisiera recomponerse con el álbum de fotos familiares. No hay un tronco ni raíces a las que desviar y oponerse. Lo que se llama la “vanguardia” se afirma en su incorporación de las vanguardias ajenas, y entonces el diálogo es solo con la moda. Por otra parte, se ha gestado en estas décadas un estilo de actuación que encuentra sus puntos más relevantes en la actuación de los teatros oficiales y en la actuación de televisión. Y, curiosamente, ese estilo se definió por su indiferenciación, su neutralidad, su reducido lenguaje, tanto que hasta se pueden intercomunicar sin violencia. Eso crea una zona de lenguaje precaria, que no permite definir estilos, y eso, en un arte, es una situación mortal, porque entonces lo único que habla es la producción y el sentido común, que se refieren a otros valores, cada vez más alejados de la estética teatral. Fijate algo estable: el lenguaje, los términos que se utilizan en los cursos de teatro y entre los actores, no suele diferir mucho del que utilizan los críticos de los medios masivos, de los diarios. Y en general coinciden. Entonces los actores circulan por sus trabajos sin pensamientos ordenados, sin clasificaciones, sin jerarquías propias. Se hacen de goma. Yo no digo que los haya logrado y que aquí se ofrezcan mucho más. Pero es bueno comenzar sabiendo que no se tienen y que se deberían tener. Y esto no significa que desde lo así llamado “comercial” surja un pensamiento arrasador: lo comercial también está

devastado y pierde mercados como idiota, desplazado por otros centros de producción. Los actores podrán ser unos huérfanos amnésicos pero los productores son unos imbéciles, revendedores fracasados que pasan por hombres de empresa. No es fácil. Hablar de técnica sin hablar de esto es una estafa. Recién ahora, después de mucho, o bastante, trabajo, entre nosotros estamos empezando a hablar de algunas cosas técnicas, pocas, muy pocas, pero confiables. Sin embargo, habría que destacar algo. La actuación que se ha mantenido más organizada en nuestro medio es la actuación cómica, creo yo. No hay ningún actor dramático comparable a Olmedo o a Jorge Luz. Por eso existe Pinti o Gasalla o tantos otros como Portales, y algunos momentos felices de lo que se llama “comedia” o “costumbrismo”, cuando se hace un cóctel de desprendimientos de los cómicos y degradaciones de lo dramático, encuadrándose en la moral televisiva, que lo arruina todo. Es decir que muchos actores que pasan por buenos actores de comedia lo parecen porque son lo mejor de la mierda televisiva y se retocan con desechos de otros géneros. No hay que ser muy inteligente para suponer que algo grave está pasando con los modelos de personalidad en nuestro país: no se sabe cómo se puede ser. Entonces hablar de lo que es un personaje es bastante complicado y audaz.

Muchas veces me ha pasado que, estudiando las actuaciones de alguna película americana o europea, he llegado a la conclusión de que la ventaja que nos llevan es que tienen un imaginario en el que se puede ser alguien, que les daba una densidad y una fuerza especial, porque a mí me resulta difícil saber cómo es alguien, ser alguien, cómo proponer un modelo de personalidad. Una vez, con Cristina (Banegas), hicimos una obra, la segunda versión de *Puesta en claro*, en la que definidamente no teníamos estilo de personaje, en la que solo sumábamos modelos sin buscarles coherencia. Y aquí lo seguimos haciendo, un *bricolage* psicológico, un campo de conexiones fugaces y no organizadas, tratando de que aparezca algo que se pueda llamar teatral. Hacemos lo mismo o algo parecido a lo que hacían los mecánicos del turismo de carretera de segunda en el cincuenta. Por eso no nos ganamos nunca el Molière; a nosotros nos tendrían que dar el Oscar Gálvez. Cuando me acuerdo de las horas y la guita que me gasté tratando de entender técnicas, sin entender lo que eran, me descompongo. Pero desde aquí, desde esta descripción, hay algo común, como lo había entre Oscar Gálvez y Pininfarina. Y es la necesidad de una ética actoral como horizonte de la técnica. Yo veo que es casi imposible plantearse fuera del ensayo, reduciéndola a algo íntimo. Pero incluso allí, en un campo tan restringido, al parecer tan poco ambicioso, es difícil. Es difícil hoy que un actor hable tranquilo, aunque sea un poco, que trace una cadena de confianza con otro y con el director. Voy a poner un ejemplo para que esto se entienda, porque a lo mejor estamos demasiado paranoicos o exageramos o nos hemos encerrado en un grupo sectario o somos tontos. En *El padre* solíamos

mantener un tono paródico en los ensayos, estábamos todo el tiempo riéndonos, casi todo el tiempo, no todo. Primero, porque nos hacía gracia y, segundo, porque en los chistes, en las discusiones falsas y ridiculizantes, en la crítica exagerada de los demás, estábamos estableciendo puntos de contacto, que en la actuación demostraban su utilidad. Se creaban dos registros paralelos, y a mí me parece que siempre es mejor pensar en dos registros simultáneos que no se ajusten coherentemente. En *Puesta en claro* y en *El padre* lo pudimos hacer, con *Antígona* todavía no. O a lo mejor no se puede nunca. Todavía no tenemos ningún registro, lo estamos buscando desesperadamente. De todo esto se deduce que nuestro interés en otras técnicas ha variado sus puntos de mira, es siempre sobre la actuación que hace surgir la técnica y sobre que funciona. Por ejemplo, para ser concreto: un tema para mí fundamental es qué pasa antes y después de un ensayo. Que el actor detecte, con un trabajo diario, de dónde viene y cómo viene y cómo se va. Nada más. ¿Nada más? Es difícilísimo. Hay que ir subiendo de a poco, hasta que se pueda ubicar el ensayo en el día. Encontrar en qué cadena de hechos se ubica el ensayo, y a dónde va. Lo que significa transformar el ensayo en central. Esto está pensado sencillamente porque todos nos pasamos el día en otras cosas, incluso trabajando de actores, viajando mal, hablando continuamente de la inflación. ¿Qué vamos a hacer? ¿Yoga? No. Hay que pensar qué se va juntando durante el antes y en qué desemboca el después. Esto no es tan fácil. En general, aun en países ricos con actores que son personalidades públicas, la actuación deja un estado de vacío (mucho mayor en las funciones, pero para conocer eso está el ensayo) que suele llenarse con cualquier cosa, desde alcohol hasta flirteos o peleas de angustia. En realidad, el estado es complejo, pero lo estoy sintetizando para lo que resulta interesante ahora. Si la actuación ha sido colocada en un campo de esfuerzo doloroso y no retribuido, el vacío es mayor todavía, es terrible. Entonces el actor, en estas circunstancias, tiene que entrenarse en buscar sus temas en la diversidad, en el castigo que la realidad social le impone, como un ciruja de sus propios sentimientos actorales, y ver dónde los coloca. Si se trabaja sobre separar la realidad, como se supone que se puede hacer con media hora de relajación, se está trabajando sobre otra concepción diametralmente opuesta. No pensamos que hay que combatir la tensión. Hay que darle un sentido expresivo, utilizarla, aprovechar todo, hasta lo peor, pero no para hacerlo desagotar en la actuación, como si alguien pensara que puede trasladar sus tensiones a las tensiones de la actuación, sus enojos a la intensidad. No es tan fácil ni tan directo. Es ver cómo con esa tensión, que tiende a simplificar la realidad, a hacerla concreta aunque sea en un cansancio o en un dolor, se entretejen otras situaciones que la tensión desplaza y absorbe. No se logra estar menos tenso sino tenso y algo más, y ese algo más es algo. ¿Ves? Eso es técnica: observarse, y es una de las técnicas básicas de cualquier escuela. Pero no observarse como separado de la actuación ni para la actuación, sino como resultado

de la actuación. No observar la vida sino la actuación en sus prolongaciones. El punto de vista opuesto produce esos actores que observan la vida como si pudieran acarrearla en la actuación, lo que crea una estructura aparentemente comunicada y traducible. En lo que digo yo es como si se tuviera que ver en qué la vida desvanece la actuación, la reprime, la sepulta, la confunde, la combate.

El punto de vista opuesto es suponer que la actuación resulta necesaria, que ocupa un lugar cultural, que carga su tradición autogeneradora y que desde sus propias estructuras puede enriquecerse con lo que recoge. No es así. Casi todo lo que puede hacer un actor conspira contra la actuación. Por ejemplo: la mayoría de las técnicas llamadas auxiliares se han desarrollado como antiactorales, la gimnasia por ejemplo. Hacer gimnasia le hace bien a cualquiera, a un obrero, a una secretaria, a un *gángster*; lo oxigena, lo flexibiliza, etcétera. A un actor también. Pero eso no constituye un entrenamiento actoral sino que, como ya hemos dicho de los coordinadores de grupo, puede ofrecerle un sistema de equilibrio que es antidramático, y lo hace con mitologías que tienen la fuerza del oficialismo y del conformismo. El actor debe entrenarse para transmitir signos que no existen o que existen en su conocimiento pero que provocan en quienes los reciben emociones que lo separan de la realidad, que reivindican otra posibilidad que no se corresponde con lo que la realidad ya dice que sabe. De ahí que me parezca un camino comenzar desde lo que sucede en el ensayo o en la representación hacia afuera, contra el afuera.

Los porteños, especialmente los de clase media –yo no he trabajado tanto en otros lugares y, si he trabajado, no he llegado a conocerlos tanto– estamos inmersos en una cultura social del “sentir”, de la “comunicación”, del “hablar”, del “expresarse”, del “cuerpo”, que solo parece producir enfermedad, resignación, mínimos reconocimientos personales temerosos, que funciona más bien como analgésico de las injuriosas situaciones sociales. Devastados en el inconsciente por la inflación, en una ciudad insegura y violenta, sin poder calcular un mínimo futuro, toda esa masa de sensibilización parece funcionar como una red sobre la agresión. Y justamente todo eso constituye lo que se llamaba el entrenamiento actoral. Recorriéndolo, un actor se transformará en un pelotudo con la cabeza comida. El problema es que enfrentarlo desde la oposición simétrica es casi imposible, porque no se cae en una contracultura sino en las muecas aisladas que se pierden, que no pueden salir de las discotecas marginales para pasar rápidamente como moda a las discotecas de éxito. Vuelvo entonces al ensayo: allí lentamente, y en un grupo, socializando mínimamente, hay que reconstruir las palabras, los sentimientos, lo que se puede decir y lo que no, lo que se quiere intercambiar, lo que no se quiere olvidar. Sabiendo que se trabaja para lo dramático, para conservar lo que no se quiere hacer desaparecer.

En ese encuadre, se puede plantear un ejercicio sobre una escena para ver a dónde conduce y qué reclama. Si se trata de la actuación de una emoción, de aquello que debe llegar al público como emocional, se verá cómo el actor lo puede provocar, cómo lo hace por sí mismo, con el capital actoral que trae o con el que imita. No se niega nada. Que lo haga. Si no lo puede usar o no le funciona, se verá ese caso en especial, avanzando sobre lo que supone que debe hacerse, de tal manera que encuentre algunas posibilidades de reconocimiento en los demás. No una metodología como filtro prejuicioso de la actuación, todo lo contrario. Incluso puede no tener ninguna ordenada, es lo mismo. Solo en ese desarrollo se puede ver, en la práctica, qué es lo que mutuamente pueden tolerar las personas que están reunidas. No es la utilización de la memoria emotiva, por ejemplo, lo que puede ser cuestionado en esta etapa sino recuperar lo que llevó a ese actor a suponer alguna vez que existían técnicas que lo podían ayudar a actuar mejor, dejarlo que despliegue tranquilo su historia personal y actoral, no ponerse en comisario político que exige autocríticas nunca suficientes, no por buenos sino porque no le podríamos dar nada a cambio. Además, muchos actores saben más de lo que creen y en sus ocultos rebusques tienen pepitas de oro mezcladas con la mugre. Muchos han trabajado años en soledad o rodeados de hipocresías, y lleva tiempo que desaten su bagayo para mostrar lo que tienen.

Es a partir del encuentro en la actuación, que comienzan a develarse los recorridos. Es decir que el teatro pide las técnicas, y no las técnicas promueven un teatro. Si alguien cree lo contrario, le bastaría buscar una ecuación entre la cantidad de personas que estudian teatro y la producción argentina. No da. Tendría que haber centenares de actores, decenas de dramaturgos y directores, pero hay decenas de miles que estudian y el teatro aparece muy poco. O, si se quiere ser más frontal, bastaría con mirar lo que hacen las decenas de maestros, la basura que producen, y eso no parece contradictorio con la meticulosidad técnica de sus clases. Claro que esta búsqueda exige un acompañamiento de otros registros, como dije más arriba. Registros comunes que muchas veces son ilusorios, pertenecientes a las constelaciones del campo de ensayo, funcionales. La parodia, la homeopatía, la ciencia ficción, lo que sea, hasta la política. Y hasta la personalidad que se le supone al director, lo que se cree que transmite, lo que se idealiza que es. Es bastante elemental, primario y por momentos demasiado frontal, pero otra no he encontrado. No es que yo tenga a las mujeres de referencia, pero con cierto orgullo recuerdo que dos, otras dos, me entendieron cuando estas ideas eran difusas y no se habían complicado con la devastación producida por la dictadura. Fueron Heddy Crilla y Galina Tolmacheva. Es una desgracia pero los hombres me entendieron menos, aunque también me han hecho sufrir menos.

Con Heddy Crilla yo andaba por los treinta años, o un poco más, y ella ya era

una eminencia pedagógica, una superdidacta de setenta años, la espuma de lo peor del método de Stanislavsky de la Argentina. Después de semanas de peleas, donde yo me negaba a dirigirla como ella quería —era la tía del marido de *Hedda Gabler*, ni me acuerdo los nombres— y ella comprobó que yo no le iba a tener la madeja sentado a sus pies mientras ella hacía el ovillo, de irse del escenario a los gritos, de que yo la hiciera retirarse, me invitó a tomar un whisky y me dijo: “Está bien. Yo empiezo a actuar, lo que necesito es que me mires y me digas la verdad sobre cómo lo hago. No quiero hacer el ridículo, nada más. A lo mejor me sale bien. Si no me sale bien, échame”. Yo no pude aguantar y empezamos a hacer chistes sobre lo que habían sido los ensayos y sobre lo que habrían hecho sus alumnos, y se reía con la risa que provocan los chistes verdes. Después, cuando algunas veces nos cruzamos, nos saludamos con formalidad y ella siempre me guiñaba un ojo. Una atorronta de lo peor, una actriz. Me dio una clase sola, pero buena.

Galina Tolmacheva es una historia más larga. Yo la escribí en un artículo, pero la cuestión es que me fui a verla a Chacras de Coria, en Mendoza. Fue algo más literario, más exótico pero parecido. Ahora, y no me alegro porque mucho más fácil sería el otro camino, veo que hay que insistir en este. Pero sé con total certeza que no es el único, en absoluto. Es el que me permite a mí dirigir y a otros actuar dirigidos por mí. Es un camino donde confluyen algunas personas, pocas, pero que desemboca en obras que necesitamos hacer. El problema es cómo aguanta uno sentirse un boludo y un discapacitado casi todo el tiempo.

La situación del actor que simultáneamente con esto trabaja de otra manera, de una manera que aparentemente la contradice, es grave, difícil, pero es imposible de evitar. Y es frecuente y, además de lógico, introduce un componente ambiguo. Nunca se sabe bien si es reparatorio, si se está restañando heridas injustamente recibidas y que por algún misterio le toca a uno enfrentar o si se es víctima de una dualidad malsana. Sé que, en principio, se dan los dos casos. El malsano es aquel en que se supone que aquí existe “el arte” y allá todo lo contrario, y se cierran los canales que sorprendentemente unen los dos campos. El otro, el reparatorio, el reivindicativo, se da siempre de manera distinta y no es transparente; quiero decir que la reparación, aunque exista, no produce necesariamente una ganancia. Además, hay que confesarse que uno repara porque le gusta ser visto como reparador y aprovechar la reparación y no por bondad. He visto y vivido muchos casos de intentos de reparación que solo encubren la intención de apropiarse de lo peor que ese actor hace en el campo que lo daña, como si uno se comprara una Ferrari chocada. Además, es inevitable, es casi imposible apartar a un actor de aquello que lo daña, porque eso que lo daña establece un diálogo con sus mecanismos más profundos y socialmente justificados. Bastaría hacer un cálculo para darse cuenta de que la mayoría de los actores que sufren el maltrato de lo

comercial podrían ganar ese dinero en cualquier profesión menos violenta. ¿Por qué no renuncian entonces? La misma pregunta que uno se podría hacer de las prostitutas. No están haciendo un mal, están haciendo lo único que pueden hacer, lo que los demás necesitan que sean. Prostitución -actuación-religión-encuentrosantidad. Tan diferentes y tan difíciles de pensar separados. Entonces una actuación está separada de otra pero muy poco, aunque ese muy poco a veces parezca mucho. Y en ese muy poco, toda aplicación técnica varía muchísimo. Contra lo que se suele pensar, el amor de una prostituta no suele ser pacífico ni dulce, así como la prostitución de un ama de casa no suele ser un trueque tranquilo. De la misma manera, uno de los dos términos, visto desde el otro, nace confundido. La ecuación que permite ver en qué se conecta una actuación con otra, qué comparten, es siempre personal, porque se trazan sobre aquello a lo que el actor está dispuesto, sobre su colocación en la profesión y no en ninguna técnica, casi diría sobre su personalidad, su karma, y no su inteligencia o su cultura. Si se insistiera en plantear el tema, yo llegaría a lo que más bien serían búsquedas de contactos que pueden transmitir una experiencia cuya forma de aprehensión por el actor se comprueba inmediatamente, claro que con un marco de encaje que permita colocarla en una elaboración, de tal manera que su asimilación o su rechazo pudieran ser discutidos y se pudieran sacar conclusiones de su utilidad.

Generalmente me ha sucedido y me sucede que hace falta descubrir alguna pasión oculta del actor para que de allí surja la referencia. Parece mentira decir esto, como si actuar no fuera la pasión del actor. Y no lo es, a pesar del actor, ya lo hemos dicho. Y aquí me encuentro con otra dificultad: el actor tiene también una personalidad social, que ha ido armando a medida que se hizo actor y que suele ser bastante reforzada para sobrevivir en un medio hostil y estereotipado. Entonces no es fácil encontrar afinidades que no sean las obvias. Y es en esa zona, atrás de lo que el actor quiere parecer socialmente, donde prende alguna referencia al esfuerzo y riesgo y pasión que demanda un esfuerzo. Esto no tiene nada que ver, absolutamente nada, con máscaras ni nada parecido. Por ejemplo: un actor argentino, porteño, en general, tiene que ser progresista; tiene que tener una moral moderna; tiene que tener una vida social exageradamente límpida si está casado y con hijos frente a los padres que mandan a sus hijos al mismo colegio –esto sería claro de muchas otras situaciones de la vida social–; y tiene que combinar esto con la flexibilidad que le impone el gremio y la onda particular en la que se mueva. Si es peronista marxista, se le impondrán variaciones y jerarquías. Pero, en general, tiene que parecer una persona sencilla porque se supone que eso impresiona mejor a los directores, productores e influyentes, no ser un rebelde personal y arbitrario sino alguien que se pueda adaptar a lo que sea, con dignidad y llaneza, siempre listo con su memoria emotiva y sensorial para cualquier papelito costumbrista.

Terroríficamente, muchas vidas de actores, contadas por ellos mismos, parecen circunstancias de programas de televisión cultos. No creo que hayan sido tan influenciados, se ofrecen como tipos susceptibles de conseguir trabajo. Entrelazadas con eso –y no siempre en lo familiar, porque las parejas muchas veces parecen parejas de televisión, con psicoterapia incluida–, están las pasiones vergonzantes, las mañas, los tics, las creencias, las vergüenzas, el terreno donde puede prender un interés por el esfuerzo técnico.

¿Y qué tiene que ver esto con las técnicas? ¿No es una simplificación? ¿Acaso las técnicas no se proponen movilizar eso aquí y en cualquier lado? Sin la modificación del encuadre de la técnica, cualquier hallazgo que produzca caerá en la simplificación anterior que lo niega. Allí, aquí y supongo que en muchos lados, están los brechtianos como ejemplo patético de lo que le puede pasar a cualquiera: les pase lo que les pase, hagan lo que hagan, nada puede demostrarles que lo que piensan se ha transformado en un catecismo limitado y monótono y bastante canallesco, miserable. Así como los derivados del stanislavskismo tienen la verdad psicológica, ellos tienen la conciencia histórica, y sufren una hipnosis profunda y perversa. Cualquier técnica aplicada desde esa convicción solo recibirá las explicaciones que le son previas, porque no hay lugar para la duda o el vacío. Y entonces no hay pensamiento. A nosotros seguramente nos pasa lo mismo, con construcciones ideológicas más privadas, menos reconocidas, pero igualmente represoras. En parte, es inevitable. Y es demoledor tener propuestas cuya única finalidad es descubrir algo mínimo en lo que se dejará de creer porque solo proponen otra pregunta, no tener un camino hacia algo. Suena inmoral, sobrecogedor, porque la actuación contemporánea está pidiendo siempre órdenes, colocaciones en la historia, dignificaciones conceptuales. Pero algo hacemos. Quizás lo más técnico que hicimos fue trabajar en este estudio, representar una obra fuera de los teatros habituales, redefinir lo que se llama “medios”. Sucede algo notable, técnico: cuando un actor comienza a trabajar acá, después de una inevitable manifestación de la simpatía que le despierta el lugar, del romanticismo de aficionados que provoca, casi siempre comienza a tratar de reconstruir un teatro convencional aquí adentro, en lo más simple. Dice, por ejemplo: “Allí se podría construir un camarín... en ese lugar entrarían más espectadores... se podría hacer esto o lo otro...” y se recomienza a construir una parodia de mansión a partir de una carpa. Entonces una técnica es cómo se crea la tolerancia a la indefinición, cómo se puede sostener una situación de dispersión, de fragmentación, sin que la ansiedad provoque reorganizaciones inmediatas. Por algo, entonces, en quienes fragmentan, circulan tantos otros unificadores químicos o mitologías que parecen extravagantes, ajenas, pero que son unificadoras. Y se puede anular así la fragmentación, que nos parece mínimamente necesaria. Yo, en una época, trataba

de que se compartiera cierto placer en la fragmentación y proponía la lectura de Philip Dick como una encantadora compañía, la lectura de esos relatos donde se mezcla la tradición más vulgar de un género con ideas que sugieren otro desarrollo, como si Dick las fuera poniendo para no olvidárselas, como si quisiera poner todas las ideas en un simulacro de relato que las contenga a todas. En fin, a mí me parecía eso. La sensación que da Dick de estar diciéndote “Y sí, tengo que publicar libros que parezcan libros, qué querés que haga, pero todo lo que estoy pensando no entra” no estaría para nada alejada de una lectura de buena parte de Roberto Arlt. Pero no me funcionó mucho. Los actores respetan demasiado la literatura. Y a cualquier arte. Siempre se creen que los demás son gente seria, importante. Así que con esto nunca supe bien qué hacer. Lo único que se me ocurre decir a veces es “aguantátela, que no te vas a morir”. Adriana (Genta), que es ejemplar en sus dudas y temores, podría dar cuenta de esto. Se debe acordar de muchos momentos. Cristina (Banegas), seguramente también, porque compartió activamente momentos de máxima dispersión, de verdaderos estallidos. Pero esto no es una técnica que pueda definirse en gimnástica o repetitiva. Es una técnica de conducta que se extiende más allá del ensayo. Aquí se puede ver lo que decía sobre la producción, referido a la modificación del campo que rodea la actuación: durante este proceso, la vida del actor puede encontrar inconvenientes en el sistema habitual. Está frecuentemente solicitado por la gente que rodea el ensayo, a la que debe mostrar un proceso gradual y un buen ánimo, entretejido con las murmuraciones del grupo; en su vida social, debe mostrarse optimista y con opiniones formadas sobre los resultados que alcanzará y en su vida privada, lo menos insoportable posible. En principio, la menor vida social dentro del gremio sería lo mejor para no estar forzado a ocupar ningún lugar, y así en los demás aspectos de su vida. Irse de las grandes ciudades ha sido una definición técnica que aplicaron muchos; restringir la circulación social, etc. Pero esto, en nuestro medio, suele alejar a los actores de las posibilidades laborales, de sus amistades, etc. Tiene que ser necesario para el actor, y lentamente desentrañado.

> interpretar un texto / llevarlo a escena

Durante los ensayos de *El padre* de August Strindberg, las conversaciones de Alberto Ure con sus actrices fueron muy intensas y sus desgrabaciones posibilitan comprender no solo el proceso creativo que atravesaba el grupo sino también cómo ciertas cuestiones políticas y sociales de la época iban ingresando en los ensayos.

Las intérpretes consultaban a su director sobre varias innovaciones que él introducía en el texto. Les llamaba la atención que algunas acciones que Strindberg indicaba en las didascalias fueran reemplazadas por otras y esto fue explicado, a modo de gran conferencia, por Alberto Ure, de la siguiente manera:

El texto de Strindberg está planteado para una moda de representación que se corresponde con su época (como todos los textos dramáticos). Es decir, es funcional a la puesta en escena de su tiempo. Los autores pueden introducir un cambio, pueden reclamar un cambio técnico, pueden innovar (incluso en su época), pero trabajan sobre el oficio que es contemporáneo a la puesta en escena. Puede haber un autor que reclame desde el texto una modificación del oficio: Peter Weiss, en algunos casos. Hay un texto que implica señalamientos de puesta en escena que, si son cumplidos por el director, producen una innovación en la puesta (generalmente son innovaciones de un estilo teatral). Por ejemplo, el texto de la comedia musical *Hair* originariamente introduce una modificación en el estilo de las comedias musicales de Broadway, pero es una modificación trasladada de otros estilos teatrales, del estilo del *off* Broadway de la época. Hay corridas dentro de distintos estilos teatrales.

Entonces, un autor introduce partes de un estilo en otro. Por ejemplo, indica una proyección cinematográfica para narrar algo. Dice: mientras sucede tal escena, se proyecta un film que muestra tal cosa. Está usando en su lenguaje innovaciones que, a veces, se trasladan de otras técnicas pero, en general, se ajusta a la moda del estilo teatral para el que ese autor produce.

En ese sentido, el texto de Strindberg indica diálogos, que era la moda de actuación de la época. Un personaje entra y habla con otro. Se pasan información sobre sus sentimientos, sobre los vínculos sociales que los unen, sobre el modelo que está construyendo la obra. En nuestra puesta, lo que se ha hecho es mantener la información verbal y crear otra vinculación física de los personajes. No se trata simplemente de lo que puede sustentar una conversación sino que, además de la información que se da, están sucediendo otras cosas. Uno puede pensar que ese lenguaje que se pone, que no está escrito en el texto, es lo que se llama puesta en escena. La puesta en escena es una interpretación

del texto y esta lectura tiene una posibilidad muy amplia. Puede ser una lectura sometida a las convenciones, una lectura que indica que el texto debe ser leído igual a como fue leído antes o una lectura que indique: “Este texto debe ser leído de otra manera”. Son interpretaciones.

Estamos ante una escritura interpretativa, una escritura paralela al texto, que coloca (colocar en el sentido físico) al texto haciéndolo aparecer bajo una óptica determinada. Lo hace aparecer para que revele algo, lo hace aparecer como que es algo.

Esta es la aclaración de lo que es la puesta en escena. Una puesta en escena incluye la actuación. La puesta en escena provoca la aparición física del texto en la elección del espacio, la modalidad de describir un personaje, los tiempos, las imágenes, los sonidos. Es un texto paralelo al texto literario. Es un texto de interpretación del texto literario. Al hacer presente el texto, lo tiene que interpretar.

Este no es un terreno tan sencillo, porque en todo el siglo se ha discutido qué significa eso de interpretar el texto. No en vano las grandes modificaciones teatrales del siglo surgen acompañadas de las escuelas de interpretación literaria, primero en Rusia y después en la Unión Soviética. Meyerhold no es contemporáneo, es parte del formalismo ruso. Esto no es casual porque, en ese momento, el texto deja de ser el vehículo misterioso de valores estéticos y empieza a ser algo que se puede comprender y desmenuzar en sus mecanismos interiores y en sus efectos, en sus trucos, en sus modalidades de construcción y en la convención de sus signos.

En el teatro, siempre se han abierto dos vertientes fundamentales. Para una, el texto contiene sus propias verdades y entonces plantea qué se debe deducir de él —qué cosas contiene— para ser “fiel al texto”. Uno podría decir, sin mucha perspicacia, que privilegia el texto como el depositario de los valores teatrales. Esto llega a extremos muy grandes, que se pueden ver hoy día (no es que hayan pasado y no sucederán más), por ejemplo, cuando un actor y un director leen un texto y tratan de comprenderlo según el momento histórico en que se produjo, para reproducir ese momento histórico. Lo que se hace es colocar el texto como la guía que se va a tener para la aparición de un hecho teatral en el escenario. Esto llega al paroxismo en las manifestaciones del naturalismo teatral. Stanislavsky tiene una famosa puesta en escena de *Otelo*, que se ha conservado porque él la dirigió desde la Costa Azul, cuando ya era un hombre muy anciano. Mandó un texto de *Otelo* anotado para que sus asistentes empezaran a dirigirlo en Moscú mientras él no estaba. Luego él lo terminaría al volver.

Stanislavsky había hecho varios fracasos famosos con Shakespeare. Uno de los iniciales fue *Julio César*, cuando funda el Teatro de Arte de Moscú. En los años 30, cuando su metodología de trabajo tiene fama internacional, toma *Otelo*. Este

método de trabajo ha influido mucho en el teatro occidental. Él interpreta el texto de *Otelo* de acuerdo con lo que el conocimiento histórico del Renacimiento le permite deducir. Ubica la acción en Venecia. ¿Por qué? Porque el texto indica Venecia, entonces él dice “sucede en Venecia”. ¿Cómo es un militar negro en Venecia? ¿De dónde puede haber venido? ¿Cómo puede haber llegado al rango de comandante del ejército veneciano? ¿Cómo lo nombran, cuando tiene que defender a Chipre de los turcos? ¿Qué significaba el casamiento de un militar, de origen seguramente africano, con una noble veneciana? Stanislavsky hace un análisis histórico y dice “debía suceder tal cosa, tal otra”. Va deduciendo del texto cuáles deberían ser las conductas de los personajes, por ejemplo, las relaciones que trazan, los modales. Por eso, en su famosa puesta de *Julio César*, muy anterior, él manda un escenógrafo a Roma. En sus libros detalla minuciosamente la conducta de los africanos que observa en Europa, para deducir los movimientos de *Otelo*. El personaje escrito era un negro y el actor tenía que moverse como se movía un negro. Es decir, se guía por lo que el texto está indicando para ajustar la representación a la sabiduría que el texto tiene.

Stanislavsky se comporta como si Shakespeare hubiera sido un fotógrafo que tomó una fotografía de Venecia. No es que Shakespeare no conocía Venecia, había robado la historia de un libro de cuentos, tomaba un argumento que le resultaba útil y lo colocaba exóticamente en su época. El exotismo y lo exótico eran un atractivo porque estaban de moda las historias romanas. De la misma manera, un guionista de Hollywood coloca sus personajes en el *far west*, sin que por eso tenga que tener una información histórica de él. Lo que tiene que tener es una información sobre qué entiende por *far west* un espectador, porque después no reproduce el *far west* real, el de la historia, sino el *far west* del cine. De la misma manera, Shakespeare escribió sobre la Roma del teatro, no sobre Roma capital del Imperio.

El modelo stanislavskyano ha tenido una importancia muy grande en el desarrollo del teatro. Ese modelo imponía: “Hay que ajustarse al texto”. Un actor argentino hace Chéjov y trata de averiguar, de consultar, de estudiar los modos de relación en la Rusia zarista para saber qué conductas eran esas que el texto cuenta: cómo toman té, cómo se visten, qué significa ser un revolucionario en la época zarista.

Para tratar de reproducir el texto, la otra variante es la propia historia que asoma en él. En todo caso, la propia historia está al servicio de alimentar lo que el texto tiene. Es decir que eso que pasaba en Rusia es lo que me pasa hoy a mí en tal situación. Hago el traslado de lo que me sucede en la verosimilitud de la representación. Tengo la ilusión de que estoy asistiendo a lo que le pasa a una familia rusa en 1905, en un pueblo alejado de Moscú. Esa es una modalidad que hace extensiva la sabiduría del texto, de manera dominante, a toda la representación. Por algo las críticas teatrales siguen comenzando, en casi todo el mundo, por explicar

cómo se representó el texto. Hacen alusión a cierta fidelidad. Uno podría decir: “Esa fidelidad es fidelidad a la tradición teatral de ese texto”. Cuando un crítico contemporáneo dice “Aparece con claridad el texto de Arthur Miller”, ¿a qué se refiere? A lo que él deduce que es el texto de Arthur Miller o a la modalidad en la cual Arthur Miller ha sido representado y que ese crítico puede llegar a conocer, es decir, cómo ha sido interpretado en la Argentina, en los Estados Unidos, a través de películas, etcétera. En la visión del crítico también incide la categoría estética que le atribuye a ese texto y el lugar que ocupa en los casilleros académicos.

Unos años después surge, en la Unión Soviética y en la Alemania expresionista también (aunque en realidad los que empiezan a desarrollarlo son los soviéticos), el concepto de que el texto es uno de los niveles de discurso del hecho teatral. Es la moda de los futuristas, primero; de los constructivistas y los formalistas rusos, después.

Yo uso el texto como material de construcción para un hecho dramático contemporáneo. Ese uso significa también un replanteo de la historia teatral que asumo, para transformarla, no para tratar de reproducirla y de crear la ilusión de que estoy asistiendo a lo que pasa en un pueblo lejano de Moscú en 1905. Tomo las estrategias y las estructuras del texto para representarlas y las cuestiono. Puedo hacer una crítica histórica a partir de la representación de un texto del pasado. Esa es la otra corriente, en la que no me pregunto qué contiene ese texto que yo debo descubrir y reproducir sino qué contiene ese texto que yo debo rescatar desde mis valores contemporáneos, y ello explícitamente, no simulando que soy un custodio del pasado sino planteando que soy un revitalizador desde el presente, por lo cual lo puedo hasta transgredir.

Meyerhold es el que inventa combinar distintos textos del mismo autor. Toma *El inspector* de Gogol y fragmentos de otros textos porque dice: “Tomo la totalidad de la obra de Gogol. *El inspector* es solo una manifestación de su obra. Estos esquemas que está usando acá también los usa con claridad en tal otra obra; entonces voy a usar este fragmento de la otra obra porque me resulta claro para representar a Gogol”. Hace un *bricolage* para ver qué es aquello de Gogol que permanece útil dramáticamente.

Esta es la variante que después sigue a través de Grotowski, quien plantea que, en realidad (esto es una deducción mía. Grotowski no lo dice porque está en Polonia, si no, lo habría dicho), el director actúa frente al texto como un psicoanalista frente al paciente. Es decir, no toma lo que le dice para creerle sino para deducir qué es lo que no está diciendo, para interpretarlo y decirlo.

Grotowski dice que en toda obra hay un “arquetipo subterráneo” (ese es el término técnico que él usa) o “arquetipo oculto”. Yo entonces deduzco el arquetipo

oculto de la obra y la reconstruyo según la estructura de ese arquetipo. Es decir, devuelvo una interpretación sobre aquello de lo que trata verdaderamente esa obra, para lo cual rehago el texto. Hago una interpretación de la obra. No muestro la obra. Este es otro planteo y está referido a los textos clásicos. En parte, Eugenio Barba continuó con esta línea cuando hizo algún texto clásico porque ahí ya se trata de temas de los cuales los textos son parte, no de textos clásicos propiamente dichos. Grotowski toma *El príncipe constante* y dice: “Yo interpreto de qué trata *El príncipe constante* con parte de su texto, pero no represento el texto llamado *El príncipe constante* de Calderón de la Barca”.

En *El padre*, nuestro trabajo se coloca más dentro de la segunda vertiente que de la primera. Acá no hay un intento de reproducir lo que habría sido una puesta de Strindberg en 1890, que es lo que el texto indica que habría que hacer (porque era una época en donde ya hay acotaciones escénicas, o sea que no es un texto griego o un texto isabelino que casi no tiene acotaciones). Incluso hay gente muy paciente y muy arqueológica que, aunque no haya acotación escénica, reproduce qué es lo que se estaría haciendo en ese momento. Estamos haciendo una interpretación de *El padre*. Los personajes pueden hablar de una cosa, pero aquello que hacen es una interpretación, aunque no sobre qué quiere decir lo que están hablando. Ese sería el error: suponer que acá hay un texto y que lo que se hace revela de qué están hablando. No. Acá hay un texto que forma parte de una escena, no es que la acción lo revela. El texto aparece en una totalidad donde es un nivel, una franja de discurso, y donde aparecen otros discursos simultáneos. La totalidad es un hecho dramático en el cual el texto es de Strindberg. Además, se trata de una traducción de Strindberg. No es Strindberg. Desde luego que está más en el planteo de interpretar el texto. Ahora, uno se preguntaría ¿pero eso es Strindberg o sería más Strindberg una representación que no violara las indicaciones escénicas contenidas en Strindberg? En este trabajo no está la presunción de que sea más Strindberg. A mí no se me ocurriría nunca decir que esto está hecho así para que aparezca mejor la obra de Strindberg. La obra de Strindberg está tomada para ser un espectáculo. De ninguna manera la intención es que alguien diga: “Ah, eso sí es Strindberg”. No, esto sí es una representación, para la cual se tomó el texto de Strindberg. No me interesa si es menos Strindberg o más Strindberg. No está al servicio del museo literario.

De todas maneras, en este trabajo uno no está ajeno a la cuestión de “¿qué se hace con los textos en el teatro?”, algo que establece una especie de lucha interna del teatro. Uno tiene preferencias, afinidades, odios. No es que esto le sea ajeno totalmente. Para que quede claro: Argentina tiene una tradición teatral, una tradición de formación del gusto teatral. Ha tenido etapas, una historia teatral.

En esa historia teatral, los textos han sufrido distinta suerte. Uno puede pensar que se han maltratado y mediocrizado textos de una enorme potencia y de una gran sugerencia (porque los gustos de uno toman ese texto como potente). Ha visto cómo –para uno– ese texto ha sufrido maltratos, ha sido contado de la manera más débil, menos sugerente, ha sido menos desarrollado. Entonces puede llegar a tomar como una cuestión de lucha interna lo que uno llamaría la reivindicación de algunos textos. Eso es inevitable en las historias, en la lucha interna de los teatros nacionales.

El ejemplo más claro es lo que sucede con Shakespeare, con la tragedia griega, con el período naturalista del teatro de fin de siglo y de principios de este siglo. En nuestro caso, debemos agregar lo que sucede con los autores del sainete, del grotesco. ¿Qué uso se le ha dado a estos textos? ¿Quién se apropió de ellos? Y debemos computar el uso que se ha hecho de ciertos textos dentro de las corrientes que uno juzga no válidas estéticamente. Por ejemplo, yo muchas veces he pensado que tendría que hacer Florencio Sánchez, porque de la manera en que está hecho me resulta insoportable y, cuando leo sus textos, hay partes que me atraen mucho. Esto me ha pasado con muchos autores. Strindberg era uno de ellos; otro, Ibsen. Hice dos obras de Ibsen. En cambio, nunca me resultó violento el maltrato que sufría Shakespeare. Nunca dije “¿Cómo pueden hacer eso con *Hamlet*?” ni sentí la necesidad de replantear *Hamlet* para mostrar mi diferencia. Eso es personal, nunca me pasó. Cada vez que vi *Hamlet* hecho por alguien y, estaba mal hecho, no me importó. No tenía necesidad de plantearme que para encontrar mi identidad tenía que replantear *Hamlet*. No por una cuestión nacionalista, porque sí me pasó con Strindberg y con Ibsen y me pasa ahora con Sófocles. Pero eso es muy personal. A mí los textos de Shakespeare nunca me resultaron factibles en la Argentina. Entonces, cuando alguien lo hacía mal, yo decía: “Y bueno, que se joda, a mí qué me importa. Me voy en la mitad y chau”. No tenía ganas de plantearme otra modalidad de hacerlo.

Hace unos días hablaba con una actriz acerca de Discépolo, un autor que a ella le interesa mucho. Nunca se me ocurrió. Lo he visto mal hecho o bien hecho, pero nunca fue una cosa que yo sintiera como imprescindible. Imprescindible significa que la propia identidad artística se ve afectada por el uso que hacen otros de ciertos textos, a los que uno considera mal hechos, y la apropiación que eso indica de ciertas corrientes teatrales con respecto a ciertos textos.

Sí me pasó con Griselda Gambaro, por ejemplo. Yo pensaba que la visión que se ofrecía habitualmente de ella solo se recostaba sobre la convención teatral más aburrida: una modernidad argentina de los años 60. Y que ella, sus textos, podía pasar a otra época, que no se encerraba en esa moda, que podía usarse ese texto también desde otro oficio teatral, como fue en *Puesta en claro*, por ejemplo, una obra

que indica otra representación. No indica la que nosotros hicimos en ninguno de los dos casos. Es una obra escrita para ser representada en un escenario, diría –sin menosprecio– convencionalmente. Pero eso depende mucho de la lucha interna del teatro, de la lucha del poder teatral. Desde luego que la corriente “más fiel” a los textos también implica que en la lucha interna del teatro los dramaturgos tienen poder y que la literatura tiene poder sobre el teatro. Eso es cierto. Ejerce un poder que proclama su prioridad y establece las leyes con las cuales será interpretada. Hay una jerarquización que para el teatro es siniestra. Seguramente, si hubiera otras, su abuso terminaría siendo igualmente siniestro. La literatura nunca ha perdido la máxima jerarquía y el poder que ejerce, lo cual ha dado también lugar a que la crítica se oriente así. En las facultades de historia de las artes, se estudia teatro y literatura teatral, lo cual construye un teatro predominantemente aburrido y tonto. Los trabajos de los académicos más contemporáneos de teatro que he visto son de una imbecilidad inconcebible. Toda la argumentación, la sabiduría y la acumulación de conocimientos sobre el análisis literario no produce hechos dramáticos. O produce una gran fidelidad y una gran comprensión y no produce emociones, no produce fenómenos estéticos teatrales. Pongo ejemplos: Discépolo es una persona que ha sido estudiada, un autor que tiene bibliografía. Ni hablar de Griselda Gambaro. Y, sin embargo, no ha provisto sino argumentos para la repetición de las convenciones. Es decir que lo más académico de la literatura resulta opresivo sobre el teatro. Y en nuestro medio, las artes teatrales no han alcanzado una autonomía académica. Todavía, el privilegio y la prioridad siguen siendo literarios.

En nuestro caso, no nos hemos colocado en esa jerarquía, no la hemos respetado. La intención no ha sido respetarla ni en esta serie de trabajos ni en los próximos. En general, diría que no es una cuestión de modas (que no tendría nada de malo) sino de que lo que logra eso, me parece, es una opacidad del teatro en el peor sentido: la fidelidad a las reglas de la literatura provoca una superficialidad del teatro.

De algún lado salen los personajes. Se puede diferenciar —y muy claramente— la descripción de uno de ellos, a partir de un conjunto de signos ordenados con más o menos ingenio que permiten al espectador imaginar un personaje, de la aparición de un personaje, que es mucho menos frecuente. La percepción más especializada puede confundirse y divertirse con esta diferencia, con el actor que desaparece, que se ninguna detrás del personaje, que brilla con luz propia, luz que le absorbe la vida de pobre actor que lo sostiene, víctima de un fantasma vampiro.

En cualquier tipo de teatro o de actuación, se los puede ver aparecer, muy de cuando en cuando, y con su aparición conmueven todo lo que los rodea. A veces, desaparecen para no volver nunca. Por algo los personajes suelen tener bastante vida propia, como sabe cualquier actor que los haya corporizado. Y no solo provocan lo que se les ocurre sino que, a veces, hasta hacen lo que se les ocurre con el que actúa. O lo acompañan toda la vida, como un matrimonio que no puede separarse. Esto no es joda. ¿No fue Dullin quien, estando en coma, instantes antes de morir, representó gestos y muecas perfectamente identificables de los personajes más famosos que había representado? ¿Se despedía él de la vida o ellos de un cuerpo?

Todo esto traza ciertas tensiones peculiares entre el director y los actores, ya que a veces el actor convoca a los fantasmas que llama el director y su aparición implica una relación entre varias personas, que no siempre reaccionan igual y que, además, pueden no llevarse bien. O, a veces, los fantasmas aparecen porque se les ocurre, sin que nadie los llame, y también complican.

La primera vez que dirigí personajes, como trabajo específico y deliberado, fue en *Atendiendo al Sr. Sloane* de Joe Orton, en 1968. Antes había dirigido pero no con la intención de hacer aparecer a un personaje organizado. Me encerré unos cuantos meses, no sé si tres o cuatro, con Eduardo Pavlovsky, Jorge Mayor, Noemí Manzano y Tacholas, con la preocupación de comprobar si podía hacerlo. El resultado fue explosivo y me llevó años entenderlo. Entonces era un atento y meticuloso lector de Stanislavsky pero también consumidor de LSD, lo que en principio no parece muy fácil de combinar. Pero se combinaron, y no era la combinación menos difícil. Yo no pertenecía ortodoxamente a ninguna de las bandas teatrales del momento y circulaba con bastante desubicación en todas, como un matón desocupado. Pero me había asaltado la preocupación de dirigir personajes por una vez y después cambiar el estilo y despedirme para siempre de eso. Además, cada uno de los actores parecía, más que sugerírmelo, exigírmelo,

como si nunca aparecieran en mi cabeza, en mis oídos o en mis ojos de otra manera que como personajes posibles.

Usé todas las técnicas que había leído, las que iba leyendo y las que se me ocurrían en el momento en una mezcla indiscriminada, y cualquier aparición me parecía poco verosímil, insuficiente. No sé si en el recuerdo de los integrantes de ese grupo que están vivos todo será como lo recuerdo. Creo que para Pavlovsky sí, porque lo ha mencionado varias veces en sus escritos. Estuvimos siempre encerrados en una sala de ensayos del teatro Planeta, calculando que el estreno sería intrascendente, con una producción modestísima.

Cuando estrenamos, me di cuenta de que no podía volverlos atrás: los personajes empezaron a hablar solos, entre ellos y con el público, ante la mirada aterrada de los propios actores. Los golpes, los enamoramientos, las amenazas, los secretos revelados impudicamente, se entretejieron demencialmente durante varios meses. El éxito colaboró con el descontrol. Repentinamente, nos transformamos en personas notables, confundidas y excitadas. Yo no sabía nunca con quién estaba hablando ni con quién estaban hablando los actores y, mucho menos, los personajes, mientras varios psicoanalistas intentaban explicaciones petulantes y obvias (Pavlovsky no era uno de ellos).

Los resultados artísticos fueron notables, los civiles desastrosos. En los tres personajes centrales se habían producido coincidencias difíciles de sobrellevar y los personajes se manejaban con independencia. De Noemí Manzano recuerdo mucho más a su personaje que a ella; de Pavlovsky también. Los dos me resultaban insoportablemente íntimos, familiares. Lo que no sabía entonces, y ahora todavía no sé demasiado bien, es que al personaje hay que poder desarmarlo después de armarlo, mandarlo a dormir con la misma nitidez con que se lo despierta. Ni siquiera podía hablar con los actores, ni sabía qué decirles, fascinado por lo que hacían. Pavlovsky se fue después de unos meses. La obra siguió durante dos años y los líos se me hicieron insoportables. Dejé de ver la obra, dejé de ir al teatro, aunque no de cobrar, porque produjo bastante dinero. Casi no nos volvimos a ver con los actores y el tiempo fue pasando.

Años después, trabajé con Mayor y con Pavlovsky, y el personaje estaba allí: intacto, acechando y vengativo, mucho más desbocado que antes, como si hubiera leído en los años de descanso la novela *Frankenstein* para orientarse. Reclamaba algo que yo no sabía darle: paz, la paz de la muerte.

En los dos casos, casi no pude hacer la nueva obra. Mayor a duras penas hizo una sola función de *Señorita Julia*, diciéndose víctima de un cólico hepático, y Pavlovsky hizo dos de *Telarañas* porque nos prohibieron. Después, a Pavlovsky casi lo matan de verdad al intentar secuestrarlo pero, independientemente de esto, los

dos me acusan de querer matarlos: Mayor por obligarlo a actuar con un cólico y Pavlovsky por decir, lo que no era cierto, que se había suicidado en España. Estoy seguro de que la energía criminosa de Sloane y la muerte de Noemí habían sido demasiado y nadie atendió a ese fantasma, que buscaba otro personaje. No se puede actuar cualquier cosa en cualquier circunstancia. Por supuesto que pasaban otras cosas y que las ciencias humanas tienden a explicaciones que se conectarían con las explicaciones que rodean la vida, pero además pasaba eso.

Cuando digo fantasmas, quiero decir personas sin cuerpo, ¿se entiende? Personas que andan por el aire con todo el tiempo para esperar, vaya a saber haciendo qué. Sé que todo esto tiene el aire ridículo y frívolo de los actores cuando rodean de misterio y supersticiones su trabajo.

Recordar estas cosas es como el poema de Lamborghini: “Como el que / una vez / escuchó hablar de fantasmas y ahora mira a su alrededor / con aprehensión / pero allí / no hay nadie más que él. / Como el que / escucha ahora / hablar / a un fantasma / y mira a su alrededor / con aprehensión / pero allí / no hay nadie más que él. / Como el que / lo ha escuchado hablar / y mira a su alrededor / con aprehensión: / pero allí / no hay nadie / más que él”.

Lo peor de este asunto es que, como le sucede a todo el que ve un fantasma, sé que nadie me lo creerá.

> al elenco de *Antígona*

Como dice el guardia, “primero quiero hablar de mí”. Pero, al revés del guardia, yo quiero hablar de lo que hice y de lo que sé. Esta obra fue estrenada con partes importantes sin dirigir y, por lo tanto, sin una armonización general, por varios motivos que es prudente que aclare públicamente. En primer lugar, es una obra que no lograba entender, por más que pudiera resolver algunas de sus escenas. Tuve la intuición de que solo viéndola funcionar, con el público, podía comenzar a aclarar lo que se mostraba oscuro.

Era un riesgo pero con mucha amortiguación: muchas de sus partes estaban suficientemente elaboradas y ningún actor quedaba expuesto a pasar malos momentos. Además, si hemos organizado este lugar de trabajo con sus peculiares condiciones de funcionamiento, es para que los trabajos plantearan sus exigencias sin las presiones de la producción y la crítica. Así como hay un campo de la investigación actoral y dramática, también lo hay para la puesta en escena. Además, y esto no es un lamento sino una realidad, las condiciones de producción en las que trabajamos suelen ser muy precarias y las pruebas se producen sobre la marcha, a medida que se pueden hacer, y se va haciendo lo que se puede, que muchas veces no es lo que se piensa o se necesita.

¿Por qué estrenarla entonces, no terminarla y mostrársela a un público selectivo, invitando amigos? Por un lado, ese público no es nunca el público que una obra conquista por sí mismo y, por otro lado, me pareció que el grupo de trabajo estaba en condiciones de tensión extremas por la situación social. Mostrar sus resultados era una gratificación que reforzaría su entusiasmo en momentos tan desesperanzados.¹

Ahora, con la obra funcionando y con una sorprendente aceptación del público, hay aspectos que comienzan a aclararse lentamente. Uno es el coro, que seguirá su proceso de transformación seguramente por mucho tiempo y quizá mientras duren las representaciones. Hasta es posible que nunca sea el definitivo. Esta función de la obra no tiene para mí referencias —cómo lo hizo otro— y entonces va creando sus propias referencias, por lo que es difícil encontrar certezas. También hay escenas, la última por ejemplo, que deben tener otro clima y otra vibración y hasta otra puesta. No creo que sea necesario volver a ensayarla sino que pequeños cambios en cada función la irán modificando. Cambios de esta modalidad habrá muchos y algunos serán mínimos pero importantes.

Pero hay algo, más general si se quiere, que los actores pueden empezar a replantearse y que tiene que ver con el estilo de actuación. Vale para todos. Siempre que un personaje habla, dice, lo hace contestando a una situación amenazante y elaborada, cuya gravedad ha percibido y a la que se refiere. Podría decirse que esa gravedad ya ha sido concientizada por el personaje, y lo que dice es la conclusión más terminante que le ofrece su lenguaje. La respuesta que busca de aquel al que se dirige es la que podría modificar la situación, está llevando las cosas a sus últimas instancias. Es decir que es fundamental que el actor defina lo que enfrenta, porque esa es su caja de resonancia. Si esa caja de resonancia es débil u opaca, sucede que las palabras se refieren a la tragedia, pero la actuación al naturalismo y al naturalismo “interior”.

Esto quizás se pueda aclarar más: todos los personajes reaccionan ante algo que es casi superior a sus resistencias psicológicas, ante algo que los obliga a decir más de lo que dirían, a pensar lo que nunca habrían querido pensar. Si hay una vuelta a lo “interior”, es para sorprenderse por la devastación que se ha producido dentro de ellos, por el sí mismo arrasado que encuentran, que casi no reconocen.

Si tuviera que encontrar una actuación que me parezca ejemplar en esto, aunque se plantea en otro contexto y en otro estilo, recordaría la de Al Pacino en *El Padrino*, que hace un cruce notable entre naturalismo y tragedia. Recordarán que Pacino es el hijo menor del padrino, que se mantiene alejado de sus actividades y busca otra vida mientras opina con cinismo sobre su padre y hermanos. Cuando la acción lo captura y debe matar y ordenar muertes y, también sufrirlas, logra mostrar su azoramiento por haber perdido dentro de él ese mundo que creía distinto y que nunca podrá recuperar. Pero en esos momentos no habla y casi ni siquiera piensa. Uno llega a pensar que lo único que podría hacer es llorar, absolutamente solo. Y ese es el contrapunto del poder, lo que lo hace monstruoso.

Si Al Pacino hubiera puesto en primer plano su sentimiento de soledad, su “soledad interior”, habría actuado un melodrama menor. *El Padrino I y II* son muy recomendables para pasar un buen rato, están en video y tienen elementos muy afines, puntos en común, nada azarosos seguramente, con la tragedia griega. Reconozco que es una cita colonizada pero una cosa es ser antiimperialista y otra ser gil y no afanar de lo mejor.

Volviendo a lo anterior, al mundo que hay que definir para contestar, voy a poner un ejemplo, aunque podría poner diez mil. Cuando el corifeo le dice a Creón que lo que sucede puede ser obra de los dioses, la respuesta de Creón sugiere que ya ha pensado, y mucho, sobre esa posibilidad, la posibilidad de que se lo digan: de allí la velocidad de su respuesta, la urgencia y la nitidez con que le sale a contestar. Si ese pensamiento avanza políticamente, él puede perder el poder. Pero esa misma

urgencia y nitidez tiene que tener el corifeo cuando se lo dice. No es un comentario, una sugerencia, es algo que viene pensando desde que el guardia se presenta. Si Creón lo escuchara, podría cambiar el curso de la historia y el destino de la familia. Todos los textos enfrentan la misma situación de gravedad y la misma posibilidad de introducir cambios en la acción. Si eso se logra, la obra tomará un vértigo que no tiene. Esa falta de vértigo se percibe superficialmente en el énfasis puesto en algunos parlamentos, que olvida que los parlamentos son de por sí terminantes y enfáticos y los separa de la mecánica que los produce.

Para aclarar estas líneas y modificar detalles y ritmos de las actuaciones, necesitaría reuniones con algunos actores.

Muchas gracias.

¹ El espectáculo se ensayó en tiempos de la hiperinflación del gobierno de Raúl Alfonsín y los levantamientos militares conocidos como “de los carapintadas”.

I

Lograr una definición de lo experimental es imprescindible para quien no se sienta satisfecho con el teatro convencional. No es fácil, ya que entre la madeja de formalidades del teatro y las necesidades íntimas suele abrirse un abismo, cuya falsedad no impide que se encubran como experimentales los exabruptos de la insatisfacción. Conviene aclarar las condiciones de un experimento: definición de su preparación y medición de sus resultados. Por muchas variables que modifique su exactitud, por precario que sea el sistema con que se piensa, eso permite diferenciar un experimento de una mezcla caótica.

Cualquier propuesta teatral tiene siempre como objeto la experiencia del público o, para decirlo más sencillamente, qué es lo que le debe pasar. Y aquí se abren todas las proyecciones morales que inevitablemente abarcan el teatro y que tan fácilmente lo politizan. Se puede creer que el público está disconforme con lo que habitualmente se le ofrece o que está conforme porque no sabe lo que realmente necesita o que hay que despertarlo de su hipnosis cotidiana con un *shock* o que hay que mostrarle lo que se resiste a ver o que hay que buscar otro público. Estas variantes, y muchas otras, presuponen un concepto del público como cuerpo social, al que se le supone un destino o una posibilidad histórica o por lo menos una degradación y una elevación según los estímulos que reciba. Las especulaciones de filósofos y sociólogos se hacen concretas en los camarines o en el escenario antes de que se levante el telón cuando un actor pregunta “¿cómo está el público?” y lo piensa como si fuera algo que sería redundante definir. Todas las poéticas teatrales están basadas, lo digan o no, en una teoría del público, cuya experiencia en el espectáculo forma parte de lo más específico del teatro.

Teniendo esto en cuenta, la experimentación puede ordenarse en tres campos fundamentales. Uno es la relación público/representación, en cualquiera de sus modalidades. De aquí han surgido desde los replanteos espaciales, que modifican la óptica y hasta la actitud corporal de los espectadores, hasta los juegos dramáticos. Si se ofrece un espectáculo en un lugar donde no se lo espera (teatro callejero) o se le pone precio después de verlo (teatro de la gorra) o se transforma todo el espacio en lugar de actuación (teatro ambiental) o se transforma al espectador en actor (teatro de participación), es porque se supone que la asistencia a un teatro convencional, con sus tajantes divisiones, encuentra obturado el goce o la percepción de lo dramático.

Como miscelánea, dos ejemplos, uno anecdótico y otro del barrio: en los primeros años de la revolución rusa, el nuevo público que accedía a los teatros no respetaba muchas convenciones. Hubo un caso famoso en que un regimiento entró en la sala con su banda, que acompañaba con música los momentos culminantes. Allí comienza Meyerhold a volcarse a las formas circenses. Aquí en Buenos Aires, hace cuatro años que muchos actores se quejan del público que encuentran en el Centro Cultural San Martín que, por ser gratuito, “está lleno de jubilados y de vagos” que no entienden lo que sería apreciado por un público que pagara. Aunque parezca demasiado simple, la gratuidad de un espectáculo es una condición experimental que se puede utilizar y no padecer.

Otro campo diferente es la experimentación sobre el texto, la reformulación de las nociones de personaje y argumento. El tercero se refiere a lo que podría llamarse oficios de la representación, y abarca la manera en que se actúa y cómo se relacionan las actuaciones entre sí y con el texto, las imágenes visuales y el sonido. Específicamente, la actuación y la puesta en escena.

Puede afirmarse que hoy la experimentación forma parte reconocida del teatro, aunque en muchos casos siga cargando con una mitología de total oposición al teatro establecido. El teatro mayoritario toma de la experimentación aquello que le sirve, sin pudor para filtrar y deformar. En años especialmente rápidos, a fines de los 60, se produjo un caso notable: *Hair* comenzó como un proyecto de grupo contestatario y, en el curso de la producción, fue derivando a uno de los más grandes negocios del teatro occidental. Sin la misma transparencia, en el *music hall* argentino hay varios ejemplos comparables. No tan curiosamente, la experimentación ha casi desaparecido del teatro argentino, y quienes más deberían promoverla, los entes estatales, son quienes más la rechazan o menos la comprenden. Podría atribuirse esa ceguera a la negación oficial de toda posibilidad de industria cultural, y a sus necesidades de renovación, pero más difícil de explicar es que no exista una crítica de la experimentación en los medios que buscan una nueva formulación de la cultura. Casi nadie en el teatro está satisfecho con el teatro convencional, pero muy pocos reconocen la importancia modificadora de la experimentación. Pareciera que la mayoría del gremio está conforme con la insatisfacción.

II

En países como la Argentina, la experimentación, como es innecesaria, es el lugar de encuentro de utopistas y de inútiles, de rechazados por cualquier motivo. Digo que es innecesaria de la misma manera que lo es en otros campos de producción, porque aquí simplemente se ensambla lo que ya ha sido descartado por obsoleto

en los centros imperiales. Si el ingenio industrial es conseguir licencias, lo mismo pasa en el teatro; la máxima ambición de la tecnología oficial es el service. Entonces la experimentación, que siempre supone una modificación de lo establecido, es como si se planteara en un proyecto inexistente, para un teatro imaginario de un país imaginario, algo parecido a lo que le sucedió a Orestes Berta cuando trataba de desarrollar un auto de fórmula uno en un país con una industria automotriz dependiente. Sin embargo, como ese país imaginario está en alguna parte, aunque sea disperso en fragmentos no muy claramente conectados, se termina armando un campo extraño, donde conviven proyectos meritoriamente imposibles, disparates e ingenios sorprendentes de la chatarra. Entonces los encuentros que se producen en este campo no son nunca muy claros, y lleva mucho tiempo darles una mínima ubicación organizada, aun sabiendo que será provisoria, irremediabilmente provisoria. Casi nunca se tienen certezas de algo, porque casi siempre son pactos indefinidos o puramente afectivos. Parece muy divertido, pero es un loquero agotador. He tratado de hacerlo más llevadero para mí con la reflexión, a la que me he forzado porque en mí no es espontánea, pero la verdad es que a veces me abruma. De allí que insista tanto, aunque yo tampoco puedo producirlo bien, con el campo de ensayo, esa zona de convivencia tan difícil de lograr.

Hay días en que pienso en los ensayos actuales de *Antígona*, en el grupo que se ha formado para representarla, y me parece que *Más que humano* es una novela sencilla. No entiendo cómo se formó, cómo sigue, y pienso que si llega a la primera función es un verdadero milagro. Bueno, es así, qué se le va a hacer. Aquí los diálogos son enfrentamientos difíciles. Si se toma la experiencia más prestigiosa intencionalmente, se ve que estas relaciones han buscado modelos que los expliquen y sobre todo que los presenten como continuadores de un arquetipo respetable: el guía y el viajero, por ejemplo, para encubrir el vertiginoso sadomasoquismo que los conecta. Esos intentos no son para nada despreciables, y los supongo útiles en alguna circunstancia, pero es difícil encontrar conexión entre los gnósticos cristianos y el cóctel de humillación y canibalismo que se ha batido en estos países en el siglo XX. Conexiones hay, pero me parece más funcional buscarlas a partir de la vulgar experiencia roñosa que de las idealizaciones. Y no es terreno donde los traslados de experiencias culturales puedan hacerse mecánicamente. Quienes con más audacia y maestría se han planteado este tema lo han hecho siempre desde su colocación en la política de la producción teatral, desde su cuestionamiento interno del arte y simultáneamente desde un replanteo mucho más amplio que proponía otros modelos de asociación en otras relaciones sociales. Política interna y política externa, política por todos lados. Quiero decir que, si se proponía un modelo de modificación –para ser concretos, el Teatro de Arte de Moscú, por ejemplo–, la diferencia de sus objetivos, la modalidad con que

se enfrentaba el resto del teatro, las relaciones internas que lo hacían posible, las ideas que lo organizaban, estaban en correspondencia con otros modelos simultáneos en otros campos sociales. Por lo menos, eso es lo que se ve ahora. Lo mismo puede verse, incluso más claramente, en las investigaciones de Grotowski, Kantor, Chaikin, Beck, Buenaventura, Barba.

La lectura atenta de Stanislavsky descubre muchos ejemplos de que sus propuestas eran conscientemente colocadas en un terreno ambiguo, polémico, de cambio, donde se teoriza pero también se pacta con lo posible, porque su labor forma parte de una discusión más amplia, no resuelta pero tampoco absolutamente indefinida, con ideales de realización. Otro ejemplo: las ideas de Barba resultan de una situación de la cultura teatral europea y, en lo más específico, en lo más práctico, plantean su necesidad para la propia cultura y tienen su lugar en el intercambio como posibles. El cuestionamiento tiene lugar, un diálogo articulado con lo que enfrenta y critica. Y en ese proyecto que los abarca, los modelos de relación más concretos, por ejemplo, el del director con el actor, enlazan su sentido y sus peripecias en redes más amplias. En ese caso concreto, me parece que están discutiendo sobre la nación europea, y *II Millones* me parece un espectáculo notable sobre ese tema, un espectáculo sin pudores.

Sin duda, desde la discusión de esa concepción, pueden ir para atrás, para adelante y los costados con múltiples referencias de cómo se puede trazar una relación, de sus varias tradiciones posibles y de sus futuros, de la ecuación que debe hacer entre sus retribuciones económicas, su moral, sus ideas políticas, su vida privada, su seguridad, lo que representa en la sociedad. Todo eso es lo que, me parece, no tenemos los que trabajamos aquí. Las definiciones de nuestro trabajo se sacuden entre teorías, modelos ajenos y violentas irrupciones de una realidad que parece amorfa. Los esfuerzos de cada realidad por imponerse a las demás son casi siempre totalitarios, arrasadores, dogmáticos. Yo me he visto aplicar una serie sucesiva de dogmatismos, de los que, en algunos momentos felices, resulta un *bricolage* extravagante. El problema es que esas concepciones no solamente se excluyen o tratan de excluirse sino que se desvalorizan, lo que es peor. Pongo un ejemplo, elemental, burdo pero real: el director y un grupo de actores se encuentran para comenzar a ensayar. Algunos de ellos pueden compartir algunas experiencias de aprendizaje o de trabajo, pero de la que pueden tener muy diferentes versiones y de la que difícilmente encuentren una versión reconocida socialmente. Es muy difícil que todos vivan de su profesión de actores, lo más probable es que ninguno lo haga y, por lo tanto, el esfuerzo que hacen al encontrarse tiene muy distinta valoración para cada uno, según en qué se ganan la vida. Esto crea una realidad paralela, porque el origen y la cantidad de los ingresos de cada uno los pueden separar y enredar, sobre todo si, como suele pasar, a algunos

les falta lo elemental. Sin embargo, tratan de aplicarse los modelos que están en la tradición teórica de cada uno, que puede ser contradictoria, y negarlos cruzando versiones de la práctica contra ideas según la conveniencia psicológica. Esto no es tan abstracto: cualquiera ha visto ridiculizar, desde la poca repercusión comercial, los intentos de búsquedas sistemáticas o, al revés, desde la acusación de superficialidad, la experiencia en medios masivos. Además, es probable que varios de los que se encuentran hayan hecho varias experiencias y no privilegien siempre la misma sino que cambien según sus necesidades psicológicas o sus afinidades. Estas ambigüedades y entrecruzamientos pueden extenderse en círculos concéntricos de mayor inseguridad. Los roles no son tan seguros ni estables, como todo el mundo sabe, en sociedades así. Eso no quiere decir que no existan los directores y los actores, sino que no son estrictamente lo que transmiten otras experiencias. Redefinirlos tampoco es fácil fuera de cada experiencia concreta, aunque en mi situación actual es más fácil por cierta continuidad en una línea de trabajo durante los últimos años. De manera que quienes se acercan algo conocen o suponen y en principio están más dispuestos a que las normas las plantee yo, y saben que se beneficiarán de ellas.

En la Argentina, hoy es un hecho aceptado por actores y directores la necesidad de referirse a métodos que conduzcan la actuación hacia resultados considerados artísticos. Como también lo es la conveniencia de mantenerse en forma, entrenados, para enfrentar las exigencias de esas creaciones. Y tanto, que hasta sería mal visto que un actor no adhiriera a alguna de las disciplinas que se ofrecen o no asistiera a las clases de alguien. Al fin y al cabo los modelos, siempre vistos con suspicacia y desprecio por los actores, dicen la verdad de todos: toman clases de teatro, se alegran por la democracia, hacen gimnasia jazz, se controlan mentalmente, practican karate, corren por los parques, se analizan, trabajan en equipo y se desesperan por difundir su imagen en los medios masivos. Aunque lo hacen solo por ellas y no por el arte, hacen lo mismo.

Esta difusión, que ya podría llamarse una verdadera presión cultural, no ha sido nunca clara con lo que difunde ni ha demostrado su influencia en el teatro argentino. Nadie dice cómo ni por qué, pero ha copado la práctica de los actores. Sin duda, haría falta un poco de historia y se aclararían así algunas filiaciones bastante ocultas y cómo aquello que llaman teorías o sistemas se entrelazaron en una lucha por el poder de las instituciones teatrales y también de las relaciones que se afirmaron en lo que se llamó, presuntuosamente, pedagogía. Quizás porque pertenezco a esta historia, puedo decir que muestra con ferocidad la dependencia asfixiante de la producción argentina en Buenos Aires y su dependencia angustiante de los centros imperiales, esa convicción de ser una nada que debe ser rellenada por otros modelos, la urgencia por negar todo lo que fuimos siendo. Esa historia, que comienza para nosotros en el teatro independiente, sirvió con orgullo para alimentar el antiperonismo y sirve hoy para socavar toda posibilidad de expresión que se plantee como propia, es decir nacional. Esa historia tendría que ser reconstruida y, mientras lo hacemos, aquí trabajaremos sobre un corte actual, donde algunos orígenes serán solo menciones. Si los temas actuales se colocan en un campo que permita pensarlos, ya habremos avanzado algo.

Aunque es de presumir que los lectores de estas líneas serán estudiantes de teatro y actores que circulan por esa zona hoy indefinida de la semiprofesionalización, en la que también me incluyo, muchas referencias a los actores superprofesionales y estrellas, y a las presiones que los limitan, aplastan o utilizan, serán planteadas como parte de la situación porque, aunque sea indirectamente, operan sobre el espectáculo en general. No es malévolo suponer que la mayoría de los que se encuentran en esa zona semimarginal permanecen con la expectativa de pasar a la

otra y reciben de ella muchas pautas de conducta y, aunque no lo son, actúan como si lo fueran. También puede ser que las rechacen o que las critiquen, pero en la mayoría de los casos en que trabajen con una remuneración, deben ceder a ellas y hacer como que las aceptan. Y así, lo que se llama estudio o entrenamiento, donde se valora todo lo contrario, queda colocado entre paréntesis, en una especie de suspenso ideal, de imposibilidad frente a lo real, que en lugar de debilitarlo potencia sus convicciones y las dogmatiza y lo transforma en indiscutible. La relación entre las imágenes sociales de los actores de éxito, las posibilidades laborales y el estudio de los métodos de actuación deben tenerse continuamente presentes porque de allí surgen problemas que han transformado a muchos maestros de actuación en iluminados ineficaces, simultáneamente cómplices con lo que proclaman combatir. Pero, sin olvidar que es su inserción lo que define un método, también hay que ver qué es lo que un método dice en sí mismo y, aún en su fracaso, desentrañar lo que plantea.

Tengo presente que la actuación es solo uno de los niveles que constituye el teatro y que incluso dentro de la actuación hay distintos niveles. La actuación es un conjunto que es parte de un conjunto y, por eso, sus variaciones no se producen por una evolución propia sino en una gran interdependencia con la dramaturgia, la dirección, la plástica, la música, todas a su vez dependientes del público que eligen o que las elige. Quiero decir que nunca hay una actuación tan claramente aislable sino que siempre está trazando una red de estrategias con textos, espacios, lenguajes narrativos y con la ubicación social que el actor conquista con ella. Los actores son hoy algo más que gente especializada en representar personajes. Pueden llegar a ser, con toda su vida, personajes de la obra que cuentan todos los días los medios de comunicación, o sea que viven en estado de representación. Eso hace muy difícil considerar la actuación y más la de los que han alcanzado notoriedad, porque lo que hacen en un escenario es solo una parte de lo que actúan y está dentro de una actuación más total que no controlan y casi nunca eligen. Las tapas de las revistas, los reportajes, aun los más frívolos, las declaraciones políticas, los avisos publicitarios, crean un *continuum* que satura la actuación específica. Ante la certeza de que nadie puede resistirse a los dictados de la opinión pública y que, para peor, el actor que no es advertido o mínimamente destacado se siente nadie, es que desde principios de siglo —y cuando no existía un poder comparable al actual de los medios de comunicación—, ha habido un intento de sustraer a los actores de estas influencias y presiones. Y, en quienes creen que esa difusión y utilización de la imagen del actor es benéfica porque representa un negocio o por coincidencia política con la organización social (que es lo mismo), también ha habido la intención de someter al actor a esas presiones como verdaderos dictados irrecusables. Eso abre dos caminos para lo que se puede considerar métodos de actuación. Los dos tratan de crear en torno al actor un sistema de referencias que

lo oriente sobre su trabajo, aspiran a conquistar una ética que les permita no ser ciegos con el sistema elegido y señalan técnicas para que el actor aprenda a hacer lo que no sabe y necesita.

En el Moscú de los años 10, se decía que, para reconocer a las actrices del Teatro de Arte en una fiesta, había que buscar a las muchachas que parecieran tímidas maestras provincianas. Y era bastante lógico que lo parecieran: no podían maquillarse fuera de la escena ni tener relaciones que no se propusieran el matrimonio como meta, alternaban todos los días con actores que no podían beber alcohol en los camarines ni jugar a los dados y ni siquiera alternaban mucho porque no podía haber visitas entre los camarines, que estaban nítidamente separados según los sexos. Además, una vez había habido una discusión a los gritos entre dos actrices y Stanislavsky se puso a llorar tan desconsoladamente que, desde entonces, arreglaban sus diferencias con más cortesía. Pero no eran exagerados.

En el 70, alguien que había pasado una temporada con el Living Theatre me contó lo difícil que resultaba dormir solo y no drogarse. Era casi imposible. Una actriz que hoy, en Buenos Aires, consulta a Griselda Gambaro sobre su trabajo y le pide consejo, está haciendo lo mismo que otra que acude a Pepe Parada: recibirá sugerencias que se organizan en un espectro que ubica con certeza su posible actuación y su éxito. No son intercambiables pero son comparables. En todos los campos hay valores, jerarquías, procedimientos, lealtades, que producen determinados imaginarios y, a partir de allí, se actúa. Y se detecta con bastante más precisión de lo que parece lo que puede ser peligroso para su funcionamiento como persona-personaje y hasta dónde se puede ser tolerante con lo que no conviene. Ni puritanos ni reventados, simplemente la aplicación de sistemas de protección contra el afuera de esa modalidad de gestar obras.

Un problema particular del teatro en la Argentina es que, a diferencia de los países desarrollados, no hay una diferenciación tan clara entre los distintos teatros que forman el teatro, y que inmediatamente debajo de la superficie se mantienen más intercambios de los que se supone. No hay un teatro tan comercial ni un teatro tan oficial ni un teatro tan artístico ni un teatro tan marginado ni un teatro tan de vanguardia. En gran parte, son remedos de otras situaciones y, por lo tanto, un actor podría circular entre varios de ellos, como de hecho hacen muchos actores. Esto lleva a atenuar las diferencias en la intimidad, a descreer de lo estricto y, simultáneamente, a negarlo en muchos lugares para que la diferencia siga existiendo. Es frecuente que un actor del teatro comercial me hable con desprecio, por ejemplo, de lo que hace, pero que simultáneamente trate de excluir de su trabajo a quienes dicen tener una formación que presume de seria. O que haya actores que son personas absolutamente distintas según dónde están, con quién están y de qué se trate. Esto complica bastante analizar los “métodos” ya que,

aunque todos son métodos, unos se llaman así y otros no, y los que usan unos de alguna manera también los usan los otros. Pero, aun sabiendo que solo tiene una finalidad operativa, se puede considerar a los que se proclaman más conscientes, que se vinculan al saber más académico y que consideran parte de su existencia vincularse a lo llamado “artístico”, lo que les permitiría acceder a los textos más prestigiosos de la literatura dramática.

De este modo, la literatura es una de las referencias más ciertas para la diferenciación. Incluso cuando una conocida actriz de vodevil hacía por televisión un personaje que parodiaba a una actriz “artística”, siempre se refería a sus sueños de representar Chéjov. Pero, dentro de los posibles realizadores y espectadores del teatro, nadie dudaría de que, si alguien quiere actuar en obras de Sófocles, Shakespeare, Ibsen o Beckett, tiene otras intenciones que si ambiciona figurar en un sketch de Carlos A. Petit o Sofovich, y cuando se produce un cruce, alguien de un campo que hace lo otro, se le pronostica el fracaso y en muchos casos con razón. Es cierto que la literatura no es la única referencia que existe pero es la más aceptada, y eso revela su prestigio y poder dentro del teatro. Y lo que se llama estudiar un método de actuación o entrenarse está más vinculado a la zona de la literatura prestigiosa que a la otra. Es allí donde lo actoral se considera más aislado, donde hasta sería mal visto considerar parte del trabajo la relación con actores influyentes o con productores y plegarse a estilos de éxito por interés y donde, mal que a uno le pese, la actuación es considerada un arte. Ese es el campo de este trabajo. Un campo que abarca los institutos oficiales de enseñanza, los estudios privados y los teatros oficiales.

El proceso creador ha despertado siempre la curiosidad, la inquietud o la ambición de los artistas, y el esfuerzo por sistematizarlo se reconoce como una tarea suprema. Mucho más en el teatro, donde la rutina de la producción obliga a una aparición del estado creador dentro de fechas y horarios que el actor no puede elegir. Las normas de composición definen una obra posible pero no hacen aparecer el estado de actuación, la ilusión teatral que traslada al espectador a otra zona de la imaginación, a la experiencia teatral. La búsqueda de esa preparación ha seguido muchos caminos pero casi todos conducen a una cierta separación del cuerpo civil. En épocas en que esta separación se establecía socialmente, los actores ni siquiera tenían que proponerse crearla: era así, los actores eran diferentes, vivían separados, con costumbres internas, como un microcosmos que en muchos casos la dramaturgia ha tomado como tema ejemplificador del mundo. (En el cine contemporáneo, Bergman y Fellini lo han hecho muchas veces). Hoy que los actores parecieran integrados al cuerpo social, aunque los medios de comunicación digan todo lo contrario y los separen como un tema, la exigencia de los métodos vuelve a plantear la separación como una condición de la búsqueda. Desde la

organización del grupo se trata de establecer relaciones jerárquicas. Se construye una ideología que debería favorecer el estado de actuación, como un desprendimiento de la experiencia del grupo.

La vanguardia de fines de la década del 60 –Living Theatre, Grotowski, Barba, etcétera– no hizo sino replantear ese tema. Aislarse, reorganizarse, reconocerse y ofrecer la propia versión como modelo. Pero eso lo veremos más adelante. El teatro contemporáneo encuentra en Stanislavsky al primer teórico interesado en lograr un método que conduzca a los actores a la creación. Si no llega a diferenciar conceptualmente lo que podía llamarse una creación de lo no-creador, apoya su orientación en la búsqueda de emociones “humanas”, “verdaderas”, “orgánicas”, tratando de encontrar a través del arte la espontaneidad ejemplar de la vida –por supuesto, de lo que se puede llamar vida por su exaltación de los sentimientos más nobles y armónicos–. Cualquier lector atento de la obra de Stanislavsky puede diferenciar lo que se proponía como ideal de su experiencia concreta en el teatro, que no resulta tan clasificable en su propio método. Por algo, en la forma narrativa elegida, los personajes que lo representan se separan tanto de su experiencia concreta, forzados a vivir en un país de las maravillas, donde los sentimientos se encadenan con la lógica que permite comprenderlos. Si se tiene en cuenta que esa obra fue producida durante el período de mayor transformación de la historia moderna, es realmente notable el esfuerzo por mantenerla separada de toda contaminación concreta. Y es que expresaban un pensamiento anticipatorio: el fracaso de la revolución. Visto desde hoy, su éxito dice claramente que tenía razón, que estaba proponiendo lo que el poder necesitaba y no sabía. Oficial en Estados Unidos y la URSS, su método se revela como una técnica estabilizadora.

La historia del teatro es, en los papeles, la historia de la literatura dramática, es decir, del orden de las palabras escritas para ser dichas por los actores. Es una parte de la historia de la literatura. La otra, la historia de lo que pasaba y pasa en el teatro, casi no existe. Nadie la habla, casi nadie la recuerda. Si se tratara de pensar qué relación se formula entre los estilos actorales, las innovaciones técnicas, los cambios de gusto del público y los textos dramáticos, solo se pueden hacer suposiciones. Si se aísla momentáneamente la historia del siglo XX, en el que, además de perfeccionarse constantemente el arte de la reproducción y la difusión masiva de la comunicación, se ha despertado una atención creciente a las otras especialidades, todo lo que pasó antes son sospechas sin confirmaciones.

En los reportajes reunidos en este libro puede verse con claridad ese esfuerzo de algunos por alejarse de la historia concreta del teatro para acceder a una historia más consolidada, la de la literatura. Los norteamericanos, que suelen ser espontáneamente prácticos, se refieren más a su inserción en la lucha de poderes dentro de la profesión. Seguramente, haber discutido desde principios de siglo sobre los estilos de actuación y la dramaturgia, desgarrados entre los géneros populares que surgían, la actuación inglesa y Shakespeare, el naturalismo, la actuación en cine, la comedia musical, etcétera, mientras construían la industria del espectáculo más importante de la historia, los hace participar más abiertamente en la conquista de su profesión de dramaturgos. Allí, en los Estados Unidos, la discusión es más fuerte porque no solo se puede ser famoso en un día sino también rico en treinta.

Volviendo a la historia, cuando yo puse en escena *Antígona*, en cuya traducción trabajaba con Elisa Carnelli, tuve largas conversaciones con Conrado Eggers Lan, titular de Filosofía Antigua en la Universidad de Buenos Aires y célebre traductor de Platón, con el que coincidíamos en la admiración por Sófocles. Cuando nuestras conversaciones salieron del aspecto de la interpretación y se pusieron más prácticas, nos empantanamos en largos silencios. ¿En qué lugar se representaban esas obras, ya que los teatros griegos que han sobrevivido son muy posteriores? ¿Era en colinas naturales con estructuras de madera? Si se hubiera utilizado piedra, algún resto habrían encontrado los arqueólogos.

¿Cómo hacían los actores para ser oídos y comprendidos por miles de espectadores? Alcanzar esa potencia vocal y memorizar varias horas de texto con tan poco tiempo, ¿no sugiere que había actores profesionales? Un día la cortamos porque las preguntas se seguían sumando. “Lo único que sobrevive de esa época

son los textos que hay, todo lo demás son preguntas –me dijo Eggers Lan–. Son los textos más solitarios del mundo, y eso es parte de su atractivo. Son textos que solo pueden remitir a otros textos”. No les faltaban razones a esos renacentistas que dudaban de que esos textos se hubieran representado alguna vez, sosteniendo que solo eran una variable poética que se armaba con diálogos. De Séneca se ha dicho lo mismo: que el retórico aventurero solo escribía para ser leído, aunque la teatralidad estalle en cada página.

Pero saltando de siglo en siglo siempre están los autores, que pueden ser además actores, poetas, filósofos, plagarios u oportunistas, con ideas conscientes, chistes privados o ideologías inconscientes. Ya en el Renacimiento, participan del mercado creciente de la literatura impresa. Se podría deducir que cada vez se escribe más teatro para ser leído porque se publica cada día más, pero hay algo, lo específicamente teatral, que atraviesa la historia del teatro y se entrelaza con cada cultura nacional, pasando de memoria en memoria, como un virus indetectable.

Es recién dos mil cuatrocientos años después de Sófocles, en el siglo XIX, cuando surge la figura del autor con un ímpetu que la coloca en el centro del negocio teatral, pero diferenciado en su mitología personal, vinculado al pensamiento y la lucha de ideas. O al éxito. En realidad, la lucha de ideas era solo una moda porque nadie en el mundo puede instalarse en la ilusión teatral solo con ideas sino que debe utilizar y ser utilizado por disparadores inconscientes. Pero esta fue una moda arrasadora cuyos coletazos todavía se sienten. El éxito sigue de moda, con más furor que antes.

Pero no se trata de bosquejar aquí una historia del teatro, porque inevitablemente sería una historia de los textos teatrales y ya están casi todas escritas, o por lo menos a mí no se me ocurre otra que sea muy diferente. Creo, sí, que con la inminencia del siglo XXI el escritor teatral se encuentra en una encrucijada involuntaria: ¿es un pensador o forma parte del negocio teatral, que ya se asoma a lo que puede llamarse la industria del espectáculo? Aparece todo en un lapso más o menos corto: las giras teatrales de las grandes y medianas figuras, la iluminación, la escenografía, la reproducción de la imagen y el sonido, el novedoso rol del director, la misteriosa búsqueda del ensayo. Las grandes salas son de mantenimiento caro y las estrellas producen mucho dinero, así que no puede esperarse la caprichosa imaginación de un escritor para hacerlas rendir. Deben estar en funcionamiento permanente. Surgen en todo el mundo las divisiones gremiales y se discuten los derechos de autor. En pocas palabras, el teatro entra, algo tardíamente pero de manera completa, al capitalismo. Pero como, pase lo que pase, sigue siendo un arte, las peleas internas se transforman en violentas. Gran parte del siglo se ha ido con esos enfrentamientos: ¿se es cómplice del burgués adormilado que bien puede ser un obrero estupidizado o hay que despertarlo de un sacudón para que vea de nuevo lo

que ha dejado de ver o no ha visto nunca? En el teatro, ¿se reduce el campo de conciencia o se lo expande? ¿Las emociones obnubilan el pensamiento o constituyen su fundamento? Todas las tradiciones teatrales de Occidente, desde el vodevil hasta el teatro de cámara y el *happening*, se han visto atravesadas por estas discusiones. Hoy, con la vuelta desesperada a los brazos capitalistas de los países que se autollamaban socialistas, el arte teatral se ha desinflamado de los ideales del siglo XIX, pero no se advierten todavía los del siglo XXI.

Los reportajes reunidos en este libro no son para amantes ocasionales del teatro, son más bien para aquellos que aun clandestinamente lo mantienen en algún lugar y lo siguen visitando en secreto. No aparecen ni mencionadas las vanguardias de choque. Nadie nombra a Joe Chaikin ni a Grotowski ni a Julian Beck, pese a que les son contemporáneos. Solo Harold Pinter, el muchacho joven de esta selección, hace un comentario en disidencia con una obra de Peter Brook, *US*, donde justamente Chaikin y Grotowski eran responsables del entrenamiento actoral. Todos tienen en común, además de su prosperidad, un buen trato con la prensa y son reporteados por periodistas que los conocen y a los que dedican tiempo. Los autores son ya –y lo saben– personajes que han multiplicado sus ingresos con los trabajos para cine y televisión y ven de cerca los negocios.

Se advierte que sobran horas de grabación para una prolija edición. Tennessee Williams cuenta lo que todo el mundo sabe, pero con su hígado masacrado mantiene el mismo atractivo de siempre sin ceder en su orgullo. Sin duda, es uno de los gays más machos del siglo y es sorprendente su admiración incondicional por Joe Orton. Neil Simon contesta como un personaje de sus obras, pero no cuesta mucho desentrañar en sus palabras a uno de los técnicos en dramaturgia más finos del siglo, uno que supo llevar la comedia norteamericana a cumbres del género. Eugène Ionesco, con su cortesía centroeuropea de extranjero tímido en París, destaca su pertenencia extranjera, eso sí a la cultura francesa. Lilian Hellman debe haber sido una mujer encantadora, remoderna en los 50, pero por un malentendido neurótico sigue insistiendo en su relación con Hammett y en su enfrentamiento con el senador McCarthy. Ahora que ambas historias han dejado lugar a películas y obras de teatro, se las puede volver a leer. Harold Pinter hace de un personaje de Pinter que es dramaturgo y recibe a un periodista; es una maniobra de Pinter muy interesante. Tom Stoppard es un profesional del espectáculo, lleno de habilidades. Edward Albee es un millonario talentoso y malcriado, que hace ostensibles esas dos cualidades todo el tiempo. Arthur Miller se cree una mezcla de rabino laico con Sartre pero de un hombre que fue amado por Marilyn Monroe no se puede decir nada. Elia Kazan cuenta en sus memorias que, cuando tenía relaciones con ella, antes de su matrimonio con Miller, ella le pedía poner en la mesa de luz un retrato de Miller y le dedicaba sus orgasmos. Quisiera saber quién

es el valiente que después de saber esto puede decir algo de Miller, aunque nos siga infligiendo sus obras, aunque su búsqueda de la tragedia dentro del naturalismo psicologista nunca haya alcanzado lo que con tanta fluidez logró Francis Ford Coppola en *El Padrino...*

Casi nadie cree demasiado en los reportajes porque la mayoría sabe que es literatura circunstancial, que con mucha facilidad el reportaje se puede desdecir de lo que apareció publicado. Para tranquilidad de los lectores, se les puede asegurar que nadie ha desmentido lo aquí publicado ni hay juicios pendientes. Pero en la ficción de un reportaje aparece un imaginario que simula realidad, que es muy atractivo. Quizá lo atractivo no sean las palabras sino representarse a esa gente hablando, gente a la que cada uno le da la escenografía que le parece, como si fueran buenos diálogos teatrales, pero con personajes que uno ya conoce y odia o admira.

* Prólogo a la edición de *Confesiones de Escritores-Teatro*. Los reportajes de *The Paris Review*, que contienen entrevistas a Lillian Hellman, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Tennessee Williams, entre otros. Editorial El Ateneo, 1996.

I

El teatro, por lo menos desde que hay ciertos registros, desde el siglo pasado, siempre proclama estar en crisis. Si se lee un texto francés de 1850, dice: “El teatro está en crisis”. Yo no creo que hoy sea así. Me parece que casi nunca ha estado en crisis porque vive en estado de crisis por su propia naturaleza, salvo en ciertos períodos de florecimiento excepcionales. Además no se sabe, o se sabe muy poco, qué pasaba en el teatro en Grecia. Entonces, cuando uno se refiere al teatro, se está refiriendo al siglo XIX y al XX y sobre todo a este último. El teatro está sufriendo un avance muy arrollador de los medios de comunicación que implican la privacidad, es decir los hechos no públicos, por ejemplo la televisión y en menor medida Internet. Me parece que ha sido un ataque fuerte como lo fue en su momento el cine, hace ya casi un siglo, pero el teatro sobrevivió. O sea que si hoy, en la Argentina, va menos gente al teatro, se puede atribuir a que el teatro que se hace no es interesante —me incluyo también en esto—, no funciona como una necesidad placentera de entretenimiento. Esto no quiere decir que todo sean obras *light*. Hablo de un lugar donde uno va a sentir algunas cosas. Yo descreo de los movimientos de protesta, de sentarse en la avenida Corrientes, porque no se pueden hacer actos contra el público. La gente no va al teatro porque no le interesa lo que se da. Es así de fácil. Si le interesara, iría pese a que estamos en una época en la que hay una corriente muy mayoritaria que ha perdido el hábito teatral. El teatro es un hábito que se pierde con facilidad y se recupera con dificultad. No es una actividad que se deja de hacer y un día se recupera, y esto está escrito en textos de hace cien años. El teatro, además, es algo que requiere preparación. Al teatro uno va acompañado, está inmerso en una salida. No es el cine. Las salidas son más complejas, implican más gastos. La Argentina, en estos momentos, es un país bastante empobrecido y el 20 por ciento de la población que tiene plata tampoco va al teatro. No es que haya teatro en San Isidro y no en la avenida Corrientes. No hay en ningún lado. O sea que buena parte debe atribuirse a esto, a la falta de interés de las obras y también al precio de las entradas.

II

A muy poca gente de teatro que conozco le interesa el teatro. No me refiero a gente que viene de la televisión y que, por lo tanto, es antiteatro. Creo que a la mayor parte de la gente que hace teatro tampoco le interesa el teatro. No va. ¿Qué hace uno? Trata

de revisar su propio interés, de ver si no hay una inercia que lo lleva a seguir haciendo teatro porque es el oficio que sabe hacer. ¿Entonces qué va a hacer? Hace teatro. En muchos casos juega una parte de esto, en el mío también. Yo trato y he tratado – me parece que no con demasiada hondura y persistencia – de buscar qué le interesa a la gente, y me he dado cuenta de que no he atendido demasiado la naturaleza del problema o que no me salió. También a uno le puede pasar que en cierta época las cosas no le salen, pero el teatro de los jóvenes tampoco es interesante. Creo que, por un lado, es una cuestión de dramaturgos que no escriben temas contemporáneos, no escriben sobre problemas que tengan un abordaje que a la gente le resulte accesible. Hoy todo el largo ciclo de dramas sobre la clase media argentina se ha transformado en un teatro tan especializado como el kabuki. Habla de una realidad que no existe más: el padre fracasado y dominado por la madre, la madre harpía que cuida mucho al chico... Eso hay que interpretarlo como el kabuki. Uno dice: “No entiendo de qué están hablando”.

Los actores también han perdido, no ha habido un reciclaje. El interés teatral se agotó. En un 95 por ciento, los actores quieren ser actores de televisión. Les interesa eso, les interesan los temas de la televisión, que son siempre *light*. La televisión es un medio *light*, salvo algunos programas cómicos que son un poquito zarpados. En el cable, siempre tenés películas –hay 66 canales– de la historia del cine pero la tevé de aire es *light*, y la gente se lo reprocha como si fuera una maldad, pero siempre fue así. Después se hicieron mitos... *Los jóvenes viejos* era un teleteatro igual que los demás. Siempre hubo programas de entretenimiento, a veces más, a veces menos. Además la televisión es un reflejo de las necesidades de la gente y siempre va a hacer lo que sea negocio. Si fueran negocio los dramas más intensos y comprometidos, estaría llena de eso. Los productores de televisión son gente básicamente inmoral, no tienen convicciones, no se pueden comparar con los productores teatrales de 1910. Hacen lo que rinde y lo que no rinde no lo hacen. No hay ningún control ideológico sobre la televisión. ATC tiene los programas más groseros de la historia de la televisión. Y los actores jóvenes curiosamente se desviven por trabajar en televisión, que además es lo que han visto casi con exclusividad en sus vidas.

Entonces, me parece que hay una cierta degeneración de lo que es la actuación teatral, que hoy es *light*. Y esto quiere decir que no es grasosa, que no es nutritiva en gordura como es el drama. Se digiere rápido, no deja marca. Pero también es una moda. Ahora, los directores andan por ahí dirigiendo lo que pueden. Pero, en general, hay una cierta depresión en el teatro, hay un cierto hundimiento, que es también una depresión en el sentido psicológico y moral. Pienso que no hay ninguna perspectiva de que esto se vaya a resolver. No hay ningún síntoma positivo. Acá no está apareciendo una cosa que va a querer desplazar a la otra. Yo no he dejado de

buscarla –con mediocridad– pero no logro encontrarla. Y la crítica teatral también está deprimida. Y el crítico lo sabe. Salvo en uno o dos diarios, no tiene ninguna importancia y gana un sueldo miserable. ¿Qué interés puede tener en estudiar una obra, en verla más de una vez, si fuera necesario? Entonces hace lo que yo también haría, favorecer a los amigos e injuriar a los enemigos. Ahora también vemos que las injurias de la crítica no son tan graves porque no tienen ningún efecto. Si a mí me hubieran puteado en los años 60 lo que me han puteado en los últimos años, habría tenido que irme al teatro El Galpón, del Uruguay, de extra. Acá te dicen cualquier barbaridad y no les dan ni bola, y el tipo que te injuria sabe que no le da bola nadie. Entonces tampoco uno se enoja tanto.

III

En este marco de depresión y a la hora de dirigir, yo busco obras. Los boxeadores tienen que boxear. No existe un boxeador que diga: “Yo no tengo rivales, me retiro”. Uno tiene que boxear porque tiene que vivir y entonces busca obras por si caza alguna. Pero yo no he hecho una selección tan estricta del material basándome en mis gustos. La mayoría de las obras que a mí más me interesaron las tuve que producir yo porque no encontré a nadie que me escuchara. Ahora voy a hacer el *Don Juan* de Molière, en el Presidente Alvear y *Diez minutos para enamorarse* en Dr. Jekyll. Son obras, no significan un cambio estético monstruoso, no hay una apuesta a una modificación de la percepción teatral, quizá porque no se me ocurre. Dirijo lo que se puede dirigir, no lo que yo quisiera. Fui al San Martín a hablar con (Ernesto) Schoo, le propuse hacer una obra de González Castillo, y me dijo que no es buena literatura teatral. En la Argentina no existe la buena literatura teatral. Acá hay teatro de imágenes, que no siempre son potentes. Son textos naturalistas. Y bueno, no hay otros. Yo hago la obra que se puede. Eso no quiere decir que esté satisfecho, no lo estoy. El interés cultural de los actores y directores ha bajado estrepitosamente. Uno al fin se pregunta si era necesario lo otro, porque siguen actuando y no le interesa nada a nadie, ni siquiera qué método sigue el profesor con el que estudian. Hay una caída del teatro. Esto también pasa internacionalmente. Los años 60 y el comienzo de los 70 desaparecieron y ya no hay interés por técnicas, por nuevos intentos narrativos. En Francia, en Italia, en Inglaterra, países fuertemente editores, la sección de teatro ahora es mínima. Por ahí aparece alguna nueva traducción. El último libro de Peter Brook es una taradez. Estos países tienen más medios, más consumo, más dinero en la inversión, mejores directores y actores y entonces el circo es más atractivo.

Pero no sé si la renovación teatral sale de esto. La cosa podría saltar por cualquier lado, por el Rojas, por un grupo de teatro callejero de Villa Caraza, no se sabe por

dónde. De las instituciones teatrales, lo dudo, y eso que la Municipalidad tiene una capacidad de producción muy grande; de los institutos de enseñanza, menos. Dentro del gremio no se oye hablar de nada. Uno tendería a pensar en el grupo de trabajo, pero no hay. Si soy totalmente sincero, diría que no tengo la menor idea de dónde puede salir una renovación teatral. Yo tengo mis proyectos y los encaro con entusiasmo, pero me doy cuenta de que no late ninguna renovación.

IV

Todos los cambios del teatro del siglo vinieron de la actuación y de la narración: Stanislavsky, Meyerhold, Kantor, Grotowski, Barba. Los cambios nunca dependieron de la popularización del teatro. La caída de la URSS ha pesado mucho en el teatro porque, desde el teatro posterior a la Segunda Guerra Mundial, la escena está ideologizada. Primero, si se quiere, con un naturalismo ideologizado, después con renovaciones internas que provenían de la creencia en un mundo que superó al capitalismo o en la denuncia del capitalismo. Es lo que se llamó el “brechtismo”, para tomar un sector del teatro. También se dio la reinterpretación de la obra demostrando lo que ocultaba, como hizo Grotowski. Todo eso apuntaba a una cosa que empieza mucho antes, el despertar del espectador; apuntaba a otra percepción, que se suponía más humana, o más revitalizante –los *happenings*, por ejemplo–. Al caer todos los países del área socialista estruendosamente y en un año, lo que ocurrió fue que el teatro se quedó sin promesas, se quedó vacío, dejó de ser un contenedor o algo que enfrentaba a una realidad que falseaba, que mentía. Eso no se da más. Es como si ya no tuviera columna vertebral porque se desvaneció la idea de que se podía acceder a otro mundo. Si uno piensa en el teatro de este siglo, la parte más importante pasa por la oposición, por la creación de un sistema que no sea este, llegando al Living Theatre con las comunas anarquistas y también a la renovación de lo formal. Pero el Living Theatre terminó con Julian Beck y Judith Malina trabajando en películas de Hollywood. Las comunas anarquistas pasaron a hacer papeles secundarios, incorporándose a lo peor del sistema que habían combatido, para buscar trabajo, pienso. Así se fue desinflando el espíritu contestatario del teatro, que era la casi totalidad del teatro. Y al perder eso, perdió buena parte de su envión renovador.

La caída de eso ha sido acompañada por algo que fue una compañía durante siglos: la religiosidad. Esto no quiere decir que yo piense que el teatro viene de la religión o que desciende, por decirlo en un lenguaje más terrenal, de la religión. Creo que el sistema de creencias era una compañía. Ahora tampoco hay religiosidad. El teatro se ha quedado solo con sus propios temas, no encuentra otros. Entonces aparecen rachas de obras sobre homosexualidad. (Yo hice una, Amor! Valor!

Compasión!) Pero la homosexualidad no alteró nada, no es un tema que a uno le suscite reflexiones. Otro tema que apareció fue el del sida. Es solo un tema existencial, la muerte existió siempre en el teatro... Si no, aparece una racha de *sketches* cortos. Claro, no hay dramaturgos, no hay nada que estrenar, entonces en los Estados Unidos agarran cinco tipos y les piden cinco obras cortas y algo estrenan, porque ahí la máquina industrial tiene que funcionar.

En este último tiempo, la caída de las ideologías a algunos los ha afectado mucho. A mí, no, pero veo que al teatro sí porque ahora tiene que plantearse su propia realidad, no refugiarse en una crítica ideológica, y no parece que se lo planteara. Y en cierta manera la revitalización del teatro sí tendría que estar a cargo del Estado. Me parece que algo influiría. No digo que sería el remedio seguro, pero alguna influencia alcanzaría a tener. Pero es un problema de dirección cultural y desde ahí no veo quién pueda hacerlo. Lo que encuentro es cada vez menos gente interesada en hacer teatro. Yo no me desespero porque el teatro ha pasado períodos casi de desaparición y de golpe renace como si siempre hubiera estado bien. Yo tengo la expectativa de que algo va a saltar siempre, pero es un sistema personal de atención, no está basado en algo más colectivo. Lacan decía que los que se suicidan son los optimistas, los pesimistas viven más. Yo no soy optimista, afortunadamente.

V

Lo que más noto hoy es la falta aguda de todo compromiso con la actuación. No hay dedicación. Yo programo un ensayo de más de cuatro horas y los actores se me desmayan. En los 60, ensayábamos más de ocho horas. Ahora, tengo que rogar que la gente estudie la letra. Y no es culpa de ellos, es la metodología de trabajo, la no retribución. Tampoco nadie hace esfuerzos durante mucho tiempo por una actividad incierta. Entonces la gente va a la televisión, estudia en el día lo que tiene que decir, salvo que sea protagonista y entonces estudia la noche anterior, y no tiene *training* del texto. No es por maldad, no lo tiene. Esto se podría remediar con éxitos...

Además, los países cambian. Uno se olvida de eso. Buenos Aires no es la misma que hace veinte años. Los países cambian y las tradiciones se pierden y por ahí aparecen otras. Me acuerdo cuando trabajaba en Canal 13 y me dijeron: "Bueno, tiene que ver cómo se puede mejorar *La banda del Golden Rocket*. Pedí programas anteriores, me puse a verlos y no entendía nada. No entendía qué miraba la gente, y tenía unas hijas que lo miraban y comentaban. Llegué a la conclusión de que ahí había algo que yo no veía. Yo era daltónico y había un color que no veía. A lo mejor hoy están pasando cosas que no vemos. Eso siempre me preocupa mucho. En teatro quizá pase eso, tal

vez surja un teatro decididamente influido por la televisión, ¿por qué no? El teatro del siglo XX ya está y no fue muy diferente al del siglo XIX. El espectador de Sarah Bernhardt no entendía el naturalismo, y el naturalismo produjo cosas importantes. Ahora tal vez estemos en el nacimiento de algo que no vemos.

*Edición de una nota publicada en la revista *La Maga* en 1996.

Llegó la televisión

Entrenamiento actoral para televisión

El presente material fue organizado por la actriz y dramaturga rosarina Liliana Gioia, bajo la supervisión de Alberto Ure, y corresponde al seminario Técnicas de actuación para TV, que el director desarrolló en Canal 13, en 1994. En el comienzo el lector reparará en que muchos fragmentos asoman con una mínima edición. En verdad es así. Hemos preferido mantener el estilo de redacción antes que modificarlo, porque asoma una fuerte intención en Gioia: la de transcribir al maestro en su plena voluptuosidad descriptiva. Así el lector-actor reconocerá que muchas de las indicaciones de Ure no solo lo ayudarán en su trabajo en televisión, sino también, en el escenario.

Entiendo que el curso tiene por finalidad, ofrecer a los actores que ya han trabajado en TV la oportunidad de experimentar un entrenamiento actoral y una resignificación teórica del mismo, a efectos de que los participantes podamos apropiarnos de las leyes de la actuación en televisión, para que nuestro trabajo en dicho medio se torne espontáneo, inquietante, atrayente, y que la actuación ayude a proporcionar la simultaneidad de discursos que procura el lenguaje artístico.

El tiempo de duración semanal del mismo fue de cuatro horas y la distribución de los episodios que en él se desarrollaron puedo establecerla de la siguiente manera:

Primer período de la clase: Alberto Ure interroga acerca de trabajos conseguidos en televisión por los participantes del curso. Se conversa sobre los mismos o sobre las eventuales posibilidades de trabajos a concretarse en el medio. Recibo esta apertura de clase como un sincero aliento de Ure, destinado a estimular la no sencilla tarea (o "trabajo") de buscar y conseguir trabajos televisivos. Además Ure explicita que el aprendizaje de los contenidos del curso será posible en la medida en que el participante tenga la posibilidad de confrontar en la práctica laboral la superación de obstáculos y la incorporación de las técnicas desarrolladas.

Segundo período de la clase: Alberto Ure selecciona a los participantes que abordarán la "Situación dramática" que él mismo plantea y conduce.

Tercer período de la clase: Señalamiento de obstáculos y logros. Abordaje teórico de técnicas y leyes indispensables en el desenvolvimiento televisivo.

Lo que a continuación transcribo forma parte de una síntesis que realizo de las formulaciones teóricas que se desarrollan en el tercer tiempo de cada clase. Claro

está que, pese a mi pretensión de trasladar a esta síntesis enunciados completos de ciertos pasajes del discurso de Alberto Ure, esta síntesis no es más que una lectura parcial y subjetiva (la confecciono desde mi lugar de determinados saberes y experiencias) del discurso de Alberto Ure.

SÍNTESIS DE FORMULACIONES TEÓRICAS DESARROLLADAS POR ALBERTO URE

Martes 18 de julio

El actor, sujeto de la situación dramática, tiene que dejar venir la actuación del otro sujeto de dicha situación y no actuar de antemano. No debe elegir un carril de actuación de antemano sino dejarse invadir por la actuación del otro. Esperar a que el otro me provoque y me afecte.

A veces se involucra desde los parámetros del yo de la vida social. Es como si, en medio de una situación en la que el otro lo coloca en posición de “estúpido”, el actor consciente o inconscientemente se dijera “no me dejo tomar de estúpido”. Así el actor (hombre) antepone su valoración social de lo que ocurre en la escena y, cuando está sojuzgado por el otro, no se lo permite; o sea valora, juzga el rol y no se permite que lo posicionen de estúpido porque en la vida es desjerarquizante. Sin embargo, los mejores roles son de “giles”: *Hamlet*, *Rey Lear*, etcétera. Los mejores roles exigen un costado gil. Edipo tiene 35 motivos para rajarse antes del final. Si no estuviese el “costado gil”, no es atractivo ya que no da lugar a que el público se diga: “Pero cómo no se da cuenta”.

Jueves 22 de julio

El estudio de televisión (lugar de grabación) modifica la percepción de una persona: la intensidad de la luz es uno de los golpes más duros para el ser humano. Hay unas intensidades de *watt* que hacen enloquecer a la gente: parece un laboratorio de modificaciones sensoriales. El teatro tiene zonas de iluminación ordenadas; el estudio no tiene adelante ni atrás ni costado, y ubicarse en un estudio puede llevar un día o diez años. Hay gente dotada que entiende todo esto y se siente cómoda; hay gente a la que un cambio de estudio le modifica su imaginación.

El actor inmerso en una situación dramática no debe resolver el conflicto, no debe explicitar ni contar el cuento de adentro (el de su interior) porque, si no, pierde condensación y fuerza. Hay un nivel que no tiene que explicitar deliberadamente porque, si explicita su actuación, es mediocre. Un tipo que pasa por una situación

confusa se enfrenta a algo que no había pensado y, si explicita, si dice: “Mirá, aquí hay un malentendido”, no solo cierra la situación dramática sino los canales por los que la atención del público permanece. La actuación, a diferencia de la vida, busca no resolver el conflicto. Debo entrenarme en no hacer explícito aquello que es perceptible, aquello que el espectador se da cuenta que pasa.

En la escena que se abordó, ella le imputa a él el haberle tocado las tetas; el público (nosotros) vimos que esa actuación no aconteció y entonces, si él dice: “Yo no te toqué las tetas, vos decís barbaridades”, está explicitando lo obvio y la situación concluye, y el enganche del público también. Si en cambio el tipo dice: “¿Yo le toqué las tetas? Perdone, no me di cuenta”, es probable que el público se diga: “Pobre tipo, debe tener unas ganas locas de rajar”, y así provocamos la expectativa del público.

En televisión se tornan indispensables las “técnicas de repentismo”: inventar una situación sin saber a partir de qué. Disponerse a la invención en el marco de una grabación tiende a estimular el “estado creativo”.

El actor debe crear la ilusión de espontaneidad. En la actuación televisiva muy pronto se percibe la no autenticidad, la no espontaneidad.

Hay que colocarse en la situación y disponerse como si no se supiera lo que acontecerá.

El actor debe controlar el impulso más obvio de respuesta. Por ejemplo, en una situación escénica aparece una ciega. Eso hace pensar que se trata de un yiro. Lo obvio, la respuesta obvia, es tratarla como a una prostituta. El actor siente el impulso de responder con lo obvio. Hay que frenar la respuesta obvia, mandar lo obvio adentro y esperar un segundo (es ese momento en que el espectador que mira se dice: “¿Qué le pasa?”) y, para que el público se pregunte qué pieza va a jugar el actor, el actor debe pensar una cosa distinta a la que va a hacer. Al Pacino es un virtuoso de estas cuestiones. En una escena de la película *El Padrino*, Al Pacino, que viene de tener una cuestión conflictiva con su mujer, la mira y yo, espectador, me digo: “Ahora sí, la va a besar, se ve que la desea, que la perdona”. Sin embargo, Al Pacino no acciona nada de este presupuesto que yo espectador he producido y, en vez de lo previsible o esperado, da un golpazo a la puerta.

El actor debe dejar pasar lo obvio y en esa milésima de segundo buscar una respuesta distinta a la esperada.

La actuación que atrae es la actuación no literal, aquella en donde se produce simultaneidad de discursos.

Jueves 28 de julio

La velocidad de reflejos es importante porque, en una improvisación, permite una actuación desde el arranque.

En televisión, la contención del impulso es más valiosa que su liberación.

El público es proclive a aceptar la verosimilitud. Si en una escena los actores se enuncian como hermanos, ese enunciado me parece verosímil porque responde a vínculos que ya reconozco y, salvo que uno fuera negro y el otro coreano, no tengo por qué no creer. El espectador tiene un saber de lo que es “hermano”. Entonces, en una escena, está el planteo literal de las palabras, pero eso no basta, es insuficiente. A uno le atrae lo que va a pasar. En la película *La felicidad*, la esposa acepta la infidelidad del marido y sigue siendo feliz, cada vez más feliz, y uno se pregunta cuándo va a pasar algo. Luego, la mujer aparece muerta. Eso otro que va a pasar está levemente anunciado por otros signos: la imagen, la escenografía, etc. y la actuación. Cuando el actor piensa diferente a lo que dice textualmente, dan ganas de mirar. Entonces, en el espectador se genera una tensión (que también es atención) entre lo que ve del actor y lo que no ve y supone por su estado interior.

El segundo pensamiento de la puesta escénica es toda la resonancia que se da a través del entrecruce de todos los signos escénicos. El actor no debe vaciar el tanque de impulsos de golpe porque en el vaciamiento ya no hay carga, y la carga tiene que ver con la contención. Tenés que proponerte que lo que te pasa adentro no es lo que te pasa afuera, no hacer afuera lo que te pasa adentro. Después, con el entrenamiento, sí te permitís sacar un poco afuera y seguir reprimiendo, volver a sacar, etcétera. En principio, no debes mostrar tus imágenes internas. Después, cuando tengas experiencia en esta habilidad, sí largás y mostrás algo de lo que te pasa, lo hacés explícito, obvio y volvéis a reprimir. La clave de una actuación es otra resonancia distinta a la del texto dramático, es guardar lo que te pasa. En la escena que se desarrolló, la actriz no pudo vincularse con él y en televisión no tenés tiempo: una vez no te vinculás, en la segunda no te vinculás y ya pasó tu momento. Era también perceptible que la actriz estaba vacía de pensamientos, no pensaba.

Jueves 4 de agosto

Ustedes habrán notado que, en la situación dramática abordada por los actores, yo manejo a los actores y también les doy el texto correspondiente. Ustedes se preguntarán por qué. Porque pretendo que el actor tenga un diálogo interno rápido, de varias voces: la suya propia y también la mía. Esta técnica se utiliza en Rusia y es útil porque el actor que puede tener varias voces es más interesante. Aprende a tener contradicciones, de modo que mi voz, o sea el texto que le doy, va

contradiendo lo que hace el actor. Como técnica, es más rápida y efectiva que plantear un ejercicio, esperar a que el actor lo ejecute y darle recién la devolución cuando el mismo concluye.

En la TV, la actuación está dada por fragmentos. En la televisión argentina, no hay preparación y hacés fragmentos de una totalidad que no conocés. Estados Unidos tiene mucha experimentación en TV, ya que es la cabecera de la industria mundial y experimenta siempre nuevas modalidades televisivas. También Francia e Inglaterra, como toda industria, van probando estrategias y experimentan.

Hace 25 años, el *tape* era continuo, no se editaba y se grababa todo seguido. Acá se implementó el *switcher* portátil para grabaciones en exteriores.

En México todos los actores trabajan con apuntador electrónico.

Hubo varios problemas interesantes en el último ejercicio planteado. Ella (la actriz) trasladaba su experiencia de vida a una situación dramática y, desde esa experiencia, los hechos que enfrentaba en la improvisación le parecían inverosímiles y eso hacía que le resultara imposible reaccionar, porque ella no sabía si cabía alguna reacción frente a tamaño hecho insólito. Es casi como si ella se dijera: “¿Pero qué se puede hacer ante esto si es un disparate?”. Siempre es discutible si es o no un disparate, porque aun en la vida se ven situaciones extrañas. La actriz tenía frente a la actuación posible un piso de duda: “Si esto no pasa en la vida, yo no puedo pensar en el hecho”. La actriz manifiesta que, en el transcurso del ejercicio, había tratado de no demostrarle a su *partenaire* que la situación podía herirla.

(En el ejercicio ella era infértil y su pareja le anunciaba que iba a tener un hijo con otra mujer, mujer que ingresaba a escena, para quedarse a vivir con la pareja).

La actriz entendía que la escena era un simulacro de la vida y, al ser un simulacro de la vida, se planteaba: “¿Cómo hago para sufrir lo menos posible, si eventualmente esto me aconteciera?, ¿cómo hago para no sufrir?”. Se le pregunta a la actriz qué le pasaba en la escena y ella dice que no sabía qué hacer porque le faltaban datos. Alberto Ure responde:

Yo quería ver cómo construye ella y qué problemas tiene en algo que se llama “actuación” para ver sus dificultades y qué invenciones debo buscar con ella.

Se les plantea a los mismos actores el abordaje de una nueva situación. Tras la ejecución de la misma, Ure evalúa:

El actor en la escena tuvo una conducta hacia ella pero ella, cuando lo recibe, no se pone en ningún rol y, a los tres segundos de no entrar en ningún rol, ya es tarde y, a los seis, es más tarde aún y, dentro de veinte segundos, chau, ya perdiste

la oportunidad. Ella no se coloca en ningún lugar de la situación, ella está buscando un lugar seguro y no hay un lugar seguro. Ella tendría que ponerse en algún lugar, total siempre puede correrse. Si él dice: “Esto se terminó”, da la idea de que es una pareja, ergo ella debe agarrar ese lugar. Si el que ve la escena, o sea el público, percibe que ella no está en ningún lugar, hace pocas apuestas sobre ella y pasa a mirarlo a él. En cuanto al trabajo del actor, a partir de la mitad del ejercicio, él se coloca en la comicidad. Él, desde adentro de la actuación, dice: “Esto es cómico” (ya que oye las risas del público) y entonces empieza a mandar el género. Él, al principio, sostenía la actuación pero luego descubre el género y se vuelve al género, olvidando que, si yo me pliego a la comicidad desde adentro, el público no se ríe más. Cuando se hacen estos ejercicios, los actores tienden a armarse una historia y, aunque parezca mentira, armarse una historia debilita la actuación porque, cuando actuás, y prevés la historia, frenás los impulsos y tratás de darle una coherencia que siempre limita. No hay que ceder a la impresión de cómo es la escena. Seguir como colgado de la escena es mucho más atractivo. Es necesario mandarse a la escena en estado de cuelgue absoluto y dejar que la escena se defina sola, a través de los impulsos interactuantes de los actores y no a partir de una historia preconcebida.

Jueves 11 de agosto

¿Qué se busca del actor en un *casting*? De esto hablaremos próximamente, en otra clase, pero adelanto que el actor, en vez de tratar de insertar sus mejores condiciones, invadido por la ansiedad trata de ver qué le pide o qué necesita de él quien dirige el *casting*, siendo esta última opción la que menos lo va a favorecer.

En la actuación debo mandarme en estado de pureza para entrar, como dice Hopkins, “absolutamente en blanco”. Pero, al segundo, no debo estar más en blanco y ver qué pasa. La actuación me mandará a algo para recuperar la potencia ingenua de los datos.

Cuando empiezo a actuar (el proceso de mis pensamientos, percepciones y emociones personales, pasa a un segundo plano), me cambia de tal modo el ritmo cardíaco que, si esta alteración la tuviese fuera de la escena, llamaría a un médico. Cambia la percepción, se ven otros colores, se percibe otra sensación del tiempo (lo que duró treinta minutos me parecen tres y también a la inversa), se tiene una percepción del otro distinta de la que se tendría en la vida social. En una improvisación es frecuente descubrir aspectos secretos de la otra persona: percibimos del otro ciertos sucesos que le acontecieron en su vida social (que fuera de la escena no se descubrirían ni remotamente).

Vista desde el actor, la actuación no es un “como si”, es acción pura. Por supuesto que no hay un arma real, pero el actor no se dice: “Hago como que disparo” sino que “dispara”. De modo que el actor no se dice: “Esto es como si”, entra en otro sistema: “Todo lo que acontece, es”.

Los malos actores procuran que la actuación “no los toque”, se resguardan de todas esas alteraciones y transformaciones de temperatura, ritmo, respiración, etcétera. Pero su coraza puede ser desarmable. Tienen un profundo temor a la transformación que les va a acontecer en escena y no quieren que se le cambie su armadura ni tener imágenes de “otro pasado”, y experimentan “miedo a no poder volver”. Saben que se enganchan en las escenas y que las pueden cortar a voluntad pero “temen no volver”, y todo esto se reduce al problema: terror a transformarse. Que se lo quite un médico, un neurólogo, un psiquiatra, ya que no es mi tema ni mi especialidad.

Si en la improvisación el actor crea un conflicto menor, se priva de abordar el conflicto mayor. No debe adelantarse a la narración. La narración funciona sola. Ergo, debe recibirla y ver cuándo crea impulsos. Y el actor debe bendecir cuando se pierde y no sabe qué hacer. En la improvisación que presenciamos, ella se adelanta a pensar cómo resolver algo. Piensen en lo que se les ocurra, pero no deben adelantarse a la narrativa y aprovechar la risa, porque quiere decir que viene algo bueno, interesante.

¿Por qué la actriz quebraba la acción? La situación trataba de un hombre que con frecuencia quedaba dormido, solo en el mundo (los hijos lo abandonan). Él se consideraba boleta (había defraudado a sus socios colombianos en el narcotráfico). Ella (empleada encargada de su cuidado) hacía algo laborioso: una traducción a los sentimientos que uno conoce: deber de cuidar al padre, deber de no defraudarlo, etc. Pero toda la otra amoralidad de la escena (viejo contrabandista que compraba y vendía ilegalmente) no la influenciaba. Su búsqueda y producción de un sentimiento interior no estaba en juego con la situación externa (los matones colombianos llegan para ejecutar al viejo y a ella misma, y no se perturba). Es como si ella se dijese “pase lo que pase me tiene que resbalar a nivel de otros conflictos que no quiero abordar”. Y la emoción que sí tuvo debe ponerla en juego con lo que pasa con los demás y no cerrarla a una cosa interna de sabiduría de los sentimientos. El sentimiento puede ser intenso y apreciable solo si está en relación con la escena. Ella se emocionaba pero no estaba en juego su vínculo con los demás: no oía lo que tocaban alrededor. Es como un músico sin retorno. Y su rechazo al hijo del viejo (Tomy) desorientaba, porque Tomy tiraba actuación de que ella había sido prostituta y ella no registraba aquello que no quería desarrollar, se enganchaba en un solo carril: “La cuidadora con moral del viejo enfermo”. Sería

bueno que ella, que sostenía que el viejo deliraba por su enfermedad, en algún momento dudara de la enfermedad del viejo y tomara por ciertos los delitos que el viejo se adjudicaba.

Cuando el espectador sabe qué paso va a dar un actor, ese actor deja de atraerle.

Jueves 18 de agosto

La actuación en TV, al ser mucho más breve (ocho minutos es el parámetro de duración del bloque medio en la Argentina), está basada en la utilización de “recursos”. Incluso no hay tiempo de confiar en el encuentro emocional de una actuación y, además, la actuación emocional se encuentra y se combina con los recursos apropiados.

La actuación teatral sucede en un ámbito que se reconoce desde distintos lugares: el edificio con toda su arquitectura externa, carteles, luminosidad, etcétera. y su arquitectura interna, que llama a la actuación. Al actor esa arquitectura le determina cierta colocación: estar caminando por el escenario con la sala vacía (entendiendo que allí van a estar los espectadores) ya incita a la actuación. En el teatro, hay jerarquías más estables entre lo que es una buena y una mala actuación.

En la TV, se entra a un lugar casi industrial, no hay una preparación desde la arquitectura que le indique al actor que allí va a realizar actuación, nada le indica que va a actuar, no hay una rutina establecida por años, no hay indicación de quién te pueda ver y, salvo los protagonistas, no miran la escena en control. El actor tiene menos referencias de lo que está haciendo, no puede ver el monitor y es excepcional que tenga el poder de ver la escena. No hay secuencia cronológica. Antes la había porque se editaba menos y el trabajo ya casi estaba hecho con música puesta. Ahora se fragmenta porque la edición ha progresado mucho técnicamente y, como consecuencia de dicha fragmentación, el actor no tiene la posibilidad de remontar para llegar al estado de actuación. O sea que la TV es otro ámbito totalmente distinto al teatral y hay gente que no puede hacer la traducción de la actuación en el lugar en el que está y por eso no hay ninguna soltura, al punto que en una tira esa traducción—soltura la tienen tres o cuatro y el resto es malo. Por eso, tenemos que ver qué trucos hacer para lograr una buena actuación, esto es, qué reglas se aplican para una actuación en TV.

Críticas al entrenamiento realizado

En este tipo de entrenamiento–improvisación para TV, lo fundamental es favorecer el crecimiento de dicha improvisación y no cerrarla, esto es no contradecir o negar permanentemente lo que hace o dice el *partenaire* porque, si ella lo apura a cada rato, si se enfrenta y lo desmiente permanentemente, va cerrando la situación. ¿Qué circuló en el ejercicio? Lo realizado es un entrenamiento para que los actores hagan prácticas. ¿Qué trucos (del italiano “trampas”) no usó la compañera y podría haber utilizado? La situación podría sintetizarse así: ella venía a cobrar una deuda a don Antonio; este se encuentra en un estado mental incontrolable al punto que no se sabe si miente, delira o dice verdades; la deuda que ella viene a cobrar es con motivo de haberlo acompañado amorosamente varios años y también en virtud de que él le ha prometido dejarle una herencia. Si ella lo ve entrar e inmediatamente le dice: “Vengo a buscar la plata”, no es interesante. El truco que hará atractivo al personaje es: primero, ella se acerca a don Antonio y se reprime y luego le da un beso muy cariñoso. O sea que hay que buscar acciones que demuestren que ella lo quiere, que no puede creer que está insalvablemente enfermo y que le duele su enfermedad mientras manda palabras, textos y habla de intereses económicos, y entonces sí ya manda dos discursos, lo que provocará que un espectador diga: “Pobre mina, cómo lo quería”, mientras otro espectador dirá: “Pero si ella habla de guita...”. El truco es crear la duda en el público: ¿lo quiere o no lo quiere?

En teatro, aparece el actor y el público le da tiempo para que lo “provoque”. El espectador teatral no se raja ni hace *zapping* ni se levanta en busca de una lata de cerveza ni discute con su pareja. En teatro y en la oscuridad, hay otra actitud del público, este le da tiempo a la escena. En teatro, el público con frecuencia dice: “La última parte me gustó”. En TV, jamás diría: “En los últimos capítulos levantó”. En teatro, la gente “vive” y, por más que conozca la historia o esta sea previsible, hay dos mundos “vivos” y el público está más atento porque el suceso es en “vivo”. La TV es una pantalla y el público no dice: “A ver qué pasa si ella respira igual que yo”. En teatro, el hecho de una persona “viva” a veces atrae de por sí, de ahí la diferencia entre los números revisteriles en vivo y los números revisteriles en TV. En teatro, si un actor no sabe qué hacer, se queda quieto y ya atrae; en TV, si no hace nada, desaparece.

En TV, la narración es velocísima. El personaje no tiene que decir: “Me voy a la estancia”. Hacés un plano en la estancia y listo. La TV manda más canal de información. Desde hace años, se utiliza un ejemplo clásico del método televisivo–cinematográfico: una escena en la que la mujer espera sola la llegada de

su pareja, que se demora mucho más de lo habitual y lo deseado. Si en la trama de la escena que comienza ella ya está celosa porque el hombre viene tarde, sería un error. Es mejor que lo espere *amante* y recién le recrimine cuando lo va a besar y el tipo con discreción la aleja. Este truco permite dos estados de ánimo en vez de uno.

Jueves 25 de agosto

Un tema interesante es ver los mecanismos de la actuación, su funcionamiento, para así abandonar las críticas impresionistas: “Me gustó” o “No me gustó”. Hay que pensar cómo adquirir técnicas y lograr desentrañarlas en la actuación, de modo de poder apreciar qué técnicas se pusieron en funcionamiento. De todas maneras, puede ocurrir que haya colocaciones repugnantes y a veces es difícil detectar los mecanismos de la actuación, como así también hay virtuosos a los que no les ves ninguna técnica, no sabés qué técnica usan, su talento lo trasciende todo.

La actuación es un truco: una persona que utiliza los elementos de moda en su época – gestualidad, emoción, timbre de voz – y que le confiere a su expresión una intensidad que afecta al que lo ve. Así construye un símil humano (un personaje) que afecta al que lo mira, por cuanto le produce un cambio en su situación emocional.

Actualmente, cambió la percepción estética. Se busca el *shock* emocional y no una curva que pasa por reposo, sorpresa, crisis y resolución. Hace treinta años, se venía ese cambio y se anunciaba y ahora ya pasó o está pasando.

Crítica al trabajo en el entrenamiento

Lo que apareció dramáticamente en escena es lo siguiente: ella no pudo dejar de desarrollar el siguiente mecanismo (mecanismo que por otra parte es más fuerte que ella y, como mucha gente lo hace, ella se lo permite). Ella hace dos actuaciones simultáneas. Con el texto dice: “Hola, ¿qué tal?”, mientras internamente se dice: “Lo que está aconteciendo en esta escena no puede ser cierto”. Yo no sé si lo piensa así ni me interesa saberlo, pero lo actúa y se percibe. Estructuralmente viene bien: usa dos actuaciones, actúa dos actuaciones, lo que todo el mundo ve y otra cosa que no se alcanza a definir. Entonces, ¿qué hizo mal? Que la segunda actuación la usó en su contra, y yo, director, tengo que decir: “Esto no puede pasar en la vida” (segunda actuación de ella) en un punto de angustia feroz. En la escena, ¿qué no

hizo y debió haber hecho? Ella no se instaló en un rol o lugar donde estar colocada, por ende, no sabía qué hacer, y yo trato de que ella se ubique en un rol.

En TV, no hay nadie que te coloque en un rol ni nadie que te indique nada ni conocés de dónde viene tu situación ni dónde transcurre la historia, etcétera. En la Argentina, esto es así y ocurre. No pasa lo mismo en Brasil o en México. Si ella no sabe desde dónde contesta, ¿qué contesta? No sabe si la quieren, si la odian, nada. La situación dramática le aporta un solo dato: que ella es la esposa de él. Entonces debe arriesgar un lugar y sacarlo, arriesgar otro y sacarlo porque, si ella no encuentra el rol antes de los dos minutos, se perdió su oportunidad. Empieza la toma y dura dos minutos (tres ya es un largometraje) y vos tenés que estar en cada segundo, en cada actuación, ahora. En la escena, veíamos a una pareja ante un psicoanalista; él habla permanentemente de su pasión por los corpiños, no solo por ser comerciante y fabricante de los mismos sino porque constituyen su fuente de excitación. La terapeuta se engancha en lo de la ropa interior. En cambio, la esposa se enoja, lo reta y entra en la situación pero lo hace desde otro estilo. La sexualidad de la pareja de la escena no es la de la vida social. Por eso, cuando la esposa dice: “Sexualmente entre nosotros no pasa nada”, entra con una temática de otro contexto, y el rol lo encuentra pero, en el estilo de ella, cierra la situación, no la hace crecer.

En cuanto a la actriz que ocupó el rol de psicoanalista, debe aprovechar sus imágenes internas, intensificarlas y guardarlas antes de largarse a intervenir con el gesto o el texto.

Tanto la psicoanalista como él mantenían el punto emocional, había un recorrido emocional que podían sostener, era interno y yo espectador no sabía a qué se debía y por ende imagino cosas que está pensando la actriz y que quedan en su cabeza, más allá del texto; y era tan fuerte el segundo nivel (el de sus pensamientos) que uno no podía reírse pese a que el texto era poco serio.

El ejercicio de la clase pasada (consistente en que, en un determinado momento de su actuación, el actor llore, pedido que por otra parte es muy habitual en la producción televisiva) fue de mucha utilidad, sobre todo para los que no pudieron lograrlo, para analizar y reflexionar sobre las muy habituales respuestas que el actor medio da, cuando se le pide que dé cuenta del desarrollo de su trabajo actoral. ¿Qué dice el actor, el que está en el rol de actor, de aquello que sucedió en un ejercicio dramático? Lo que generalmente dice no es muy aclarador sobre ese discurso difuso que se crea en torno a la actuación y por ende aporta más confusiones sobre su propia práctica. Y si se le pregunta a ese actor por qué no puede hacer algo, dice: “No me sentí bien”. O sea que, en el 99% de los casos, hay una confusión muy grave sobre lo que es actuar.

Se observa además frecuentemente que, si se le pide a un actor que hable de su profesión, va armando una manera de referirse a su trabajo, dictada por la producción o por las modas de una época dada, y dice: “Soy actor y me siento bien cuando hago tal o cual cosa”. O sea que se refiere a su trabajo con el lenguaje de la época. Hay clichés para lograr un efecto o para tener más chance de conseguir un trabajo, y ese “me siento bien cuando hago tal cosa” está muy vinculado a la psicoterapia, a la experiencia personal psicológica y no hay en el discurso ninguna referencia a la estética en la actuación, si no un predominio de lo psicológico. Parece que el actor viene a *sentir* en vez de venir a *provocar* en los espectadores ciertos recorridos emocionales o efectos emocionales. Decir: “Yo sentí” es un equívoco gravísimo, porque coloca como parámetro de su expresividad solo su interioridad de sentir y no hay investigación ni experimentación sobre cómo se construye el hecho dramático, no hay respeto por la construcción de la obra. Y entonces resulta que un alto porcentaje de la gente que se acerca a la actuación se acerca solo por sí misma y no puede diferenciar el arte actoral de lo que no lo es. Esa persona sabe de sí misma pero no diferencia escuelas de actuación, sufre una pérdida de noción estilística, no tiene juicio estético porque se educó en el privilegio de lo psicológico y no puede hablar de signos que se organizan de determinada manera y dan uno u otro estilo.

En la TV argentina, al igual que en la estadounidense (exceptuando el cine norteamericano), hay un predominio de cierto estilo de actuación que viene del Actors Studio.

Volviendo al ejercicio dramático que se hizo, las explicaciones que se daban acerca del recorrido del mismo, esto de hablar de “actuación” a partir de lo que “se sintió o no”, fue pasmado. Lamentablemente, esta manera de pensar la actuación está legalizada, forma parte de un discurso de moda. Para comparar con otras artes, a ningún músico, después de ejecutar su obra, se le permitiría dar por toda explicación eso de “me sentí bien” y no saber dar cuenta de si lo ejecutado corresponde a la música clásica, al jazz, al blues, etc.

La moda lo define todo y aun el que se resiste la define por oposición. Pero el arte, además de recibir el discurso de las modas (que en cada época determina, por ejemplo, qué es lo apreciable de una actuación: la voz, la gestualidad, la emoción, etc.), tiene un discurso interno propio y, así como una novela u otro género literario se definen por la organización de ciertas leyes, ese discurso es cómo se actúa, es la modalidad de la actuación de ciertos signos actorales que se potencian.

Cuando observamos una actuación, debemos tener entrenamiento en detectar qué signos, qué modalidades maneja ese actor. Por ejemplo, en la comicidad, ¿qué signos maneja admirablemente Mario Sánchez? Lo que sucede en la ficción es más

o menos lo siguiente: Sofovich le dice a Sánchez cuando este aparece: “Otra vez, usted molestando”; Sánchez produce entonces un signo que connota que lo que a él le está pasando supera toda pregunta, por lo tanto la respuesta sugiere que todo lo demás y los demás son menores a la intensidad de lo que a él le pasa. Además (y aquí, entre nuestros cómicos, está muy generalizado), hace uso del chiste latente: el chiste está en lo que no se termina de decir. Aquí no causa tanto efecto el cómico con juego de palabras, mientras que los ingleses se estremecen.

La mayor parte de la actuación en la Argentina es derivada del grotesco y, desde 1900 hasta ahora, se produce un híbrido o mezcla de “estilos”. Si ves un teleteatro brasileño y otro argentino, el argentino es más híbrido, tiene más influencias. No olvidemos que la Argentina era el centro de la atención de la actuación en Latinoamérica. Era también el centro de la industria del espectáculo de habla hispánica: venían a trabajar españoles, cubanos, mexicanos, etc. y venían las compañías de teatro más caras del mundo (como la de la Duse, por ejemplo). Y, hasta la década del 30, la ópera fue popular: todos los inmigrantes iban a ver ópera. Por eso, predomina el estilo italiano de actuación, que es el grotesco. Pero en la actualidad, la anterior descripción se transforma en su opuesto (ya no más 40 películas por año ni 10 obras teatrales en las que gana un palo cada integrante) y, como cae la industria y el actor se queda sin presente laboral, se queda conectado consigo mismo, “buscando expresarse o ver qué siente”. Pero, a pesar de las oportunidades de trabajo, si sos artista, necesitás tener elementos para ver qué usás y qué no usás y qué podrías usar: se necesita ampliar el teclado o descubrir qué teclado es el de cada actor.

El estilo es la combinación de signos de la actuación que expresa una modalidad de comunicación que a veces tiene más o menos llegada. Por eso, cada vez que el actor tiene por toda respuesta o explicación de su actuación el aferrarse a lo que “sintió o no sintió”, retrocede en la percepción del estilo.

La verosimilitud en la actuación

Se abre el espacio para que los presentes preguntemos sobre temas relacionados con lo abordado en el curso.

Un actor cuenta que lo llamaron para hacer un “bolo televisivo” y lo hizo, pero que “no se la creyó”.

Alberto Ure responde.

Si el actor se plantea condiciones de verosimilitud en un bolo de 15 segundos y la verosimilitud es “me tengo que creer la situación”, es un disparate, porque te llenás la cabeza de literatura sobre tu propia vida, en vez de plegarte a lo que te pide la situación dramática. De esa manera, el actor sigue trabajando erróneamente con la categoría de “creíble” y entonces lo que le resulta factible de tomar como verdadero (lo que presenta sinonimia con la vida) es lo único que le sirve para imaginar. Este tipo de actor, educado en esa escuela “me lo creí, no me lo creí”, solo va a poder abordar situaciones dramáticas que estén hechas a la medida de su vida o de la vida cotidiana y jamás va a poder hacer Ionesco, Sófocles o Shakespeare, ya que no puede hacer algo que no ha hecho en su vida. Entonces dirá: “No me la creo, no me resulta creíble cortarle la oreja a alguien y hablarle a esa oreja”. Pero lo que importa no es que me lo crea yo actor sino que se lo crea el público, que al público le resulte espontánea la actuación del actor.

Un invento de los talleres de actuación es el tan difundido “si el actor no se lo cree, el público tampoco”. Lo importante es que vos te lo creas pero en el estilo en que estás trabajando. Entonces sí hago creer que un hombre tuvo, por castigo de los dioses, relaciones con su madre. Debo hacerlo creer sin que yo crea en eso como posible o como suceso que pueda ocurrirme o no.

Ahora quiero abordar el tema de qué situaciones anteriores a la actuación la promueven favorablemente o, por el contrario, la bloquean.

Yo actor vengo al ejercicio actoral o situación dramática con el envío de lo que me pasó en la anterioridad inmediata al momento del ejercicio y, si no tengo un sistema de reconocimiento de cómo vengo, soy un tonto, porque le voy a pedir a mi imaginación (la voy a maltratar) que arranque de consideraciones difíciles. Si vengo mal y no me doy cuenta de que estoy mal, la empeoro porque me privo de buscar una apoyatura que me ligue a estar bien y así promover “arrancar mi imaginación”. Si uno no establece una cierta capacidad de verificar si la anterioridad al ejercicio le viene a favor o en contra, si viene de momentos previos de no imaginar, no va a pasar nada en el ejercicio y sus primeros intentos lo van a poner cada vez peor, ya que se coloca en una situación de exigirse un esfuerzo monstruoso, de exigir que le salga algo sin haber pasado revista a cómo viene. Por eso los actores de mayor rendimiento, no hablan mientras se están esperando para su actuación, para no exponerse a las interrupciones que provocan otros seres en otras tensiones. No hablan con otros para conservar su energía creadora. Por eso, mientras se espera para la actuación, es conveniente escuchar una música que estimule y que no menoscabe los impulsos creadores. Por ejemplo, cuando alguien llega tarde a una clase de actuación, llega cuando las coordenadas de la dinámica ya se crearon y durante 15 minutos va a estar con un poco de angustia, de

incertidumbre, con una enorme presión, con menos chance de que la imaginación funcione.

Antes de la actuación, hay que evitar bloquear los circuitos generadores de impulsos. Por eso no hay que atender a las redes de conversaciones de otros que bloquean y ponen en peligro extremo la disposición para la actuación. Por otra parte, es erróneo creer que, si vengo mal de la calle, le doy entrada a las situaciones adversas vividas para darles salida en la actuación. Solo un actor muy talentoso, que viene muy violentado de la impronta social anterior a la actuación, puede transformar esas sensaciones en la situación dramática y generar un recorrido emocional diferente al que trae de la calle.

Para ejemplificar, un actor viene crispado, exacerbadamente violentado, y le toca abordar una situación de clima o recorrido emocional tierno, amoroso. Solamente un gran artista, virtuoso, puede (sin trabajo de desbloqueo previo) transformar en la actuación sus adversidades y lograr la colocación emocional requerida.

Por eso, aconsejo crear una situación personal de verificar qué me afecta y qué no y, cuando lo verifico, ya voy estando más tranquilo para trabajar. Debo preguntarme qué me hace imaginar y qué no y colocarme en eso que me hace imaginar, para no sentirme en un campo tan hostil. Por ejemplo, todo lo que me pasó antes de la actuación es negativo, debo entonces colocarme o procurar colocarme en un campo que le resulte favorable a mi imaginación: hablar con alguien que me estimule o escuchar una música que logre esas entradas. En síntesis, tengo que procurarme lo que nutre y no lo que envenena mi campo imaginativo. Por eso, antes de actuar, debo rodear aquello que frena mi imaginación de cosas que me favorezcan, para transformar el obstáculo en impulso favorable.

Con respecto a la última situación dramática abordada y a mi exigencia de que en un determinado instante debían llorar, yo quise ver cómo podían poner emociones en una historia sin causa y sin consecuencias, sin ilación. Y les pregunto: ¿no tuvieron necesidad de expresarse emocionalmente?

Uno de los actores que abordó el entrenamiento responde: "La línea narrativa no me comprometía emocionalmente, por eso, cuando salgo de la situación (y antes de volver a entrar nuevamente en ella), me propongo, fuera de escena, emocionarme para entrar en otro estado, ya que la narración escénica no me lo procuraba".

Lo que sigue es la respuesta de Ure.

Los actores no podían emocionarse, por eso estos ejercicios tienen una narrativa incoherente a propósito, para que aparezca cuál es la dificultad de llorar en escena, qué resortes de la actuación se aplicaron infructuosamente y cuáles debería haber aplicado cada actor para que el llanto aconteciera, pues el resorte para entrar en el

llanto es totalmente personal y merece que cada actor lo investigue.

En TV, el director te dice: “Va cámara, contá hasta 5 y llorá”, y yo pretendo abordar las dificultades que existen para alcanzar tal pedido, ya que el mismo es en la televisión una solicitud harto frecuente.

Laurence Olivier, en su segundo libro (recuerden que el primero se llama *Confesiones de un actor* y es necesario leerlo), sentencia: “Un buen actor está trabajando al mismo tiempo por lo menos tres niveles:

–nivel del texto

–nivel de sus pensamientos

–nivel de la conciencia de la audiencia

Y un gran actor tiene estos tres niveles y otros más.

Alberto Ure solicita al alumnado que planteemos puntos o dudas de interés, a efectos de evitar la menos productiva “clase magistral”.

Un actor manifiesta que, antes de comenzar una grabación televisiva, él experimenta “temor al ridículo”.

Respuesta de Ure.

Si vos te decís: “Tengo miedo al ridículo”, te prepararás para frenar la actuación, porque toda actuación recorre la cornisa del ridículo y eso es un punto de goce para el espectador, y además tu riesgo del ridículo tiene la materia prima del talento. Cuando un actor, antes de entrar en la situación, se dice: “Esto es vergonzoso, voy a quedar como un imbécil vestido de enanito con una cucharita”, esta sensación es la mejor predisposición, porque la creación imaginaria es pariente del ridículo. El actor seguro, el que sabe siempre cómo se actúa, es generalmente un burócrata de la actuación, y ese no es el camino para llegar a tocar una buena nota. Ese “sentirte que estás solo en el mundo, que todo el mundo se puede reír de vos y de lo mal que actuás” puede ser el generador de buenos impulsos. En cambio, el que es “correcto”, el actor que se siente seguro de sí, generalmente no deslumbra ni promueve imágenes importantes.

Otro actor plantea que, cuando trabaja con actrices de fuerte producción emocional, tiene miedo a no poder ser el centro de la actuación. Alberto Ure responde:

Tu preocupación es estéril. No debés proponerte ser el centro y no olvides que trabajar con otros actores de intenso recorrido emocional es una suerte. Vos tenés que dejar que venga la actuación del otro, sin pelear el centro. “Pelear el centro” es

una locura inconducente. Dejate invadir por el otro y, cuando el otro te inundó, respondé desde ahí.

El estado de actuación

Ahora quiero volver sobre un tema abordado, pero de vital importancia: la preparación para poder colocarse en el estado de ‘actuación’.

Es imposible que ustedes, antes de venir al curso, no hayan tenido ni siquiera una premonición emocional acerca de qué sentimientos iban a tener al estar aquí: si esto aconteció así, ya tienen logrado un punto imaginario emocional, en el sentido de anticiparse, de hacer una apuesta sobre aquello que va a acontecer delante de uno.

¿Por qué en un canal de televisión los actores hacen patio (la zona de acceso y salida de los estudios de grabación)? El actor supone, equivocadamente, que es un lugar de poder pero en verdad es un lugar de alta concentración de angustia y fantasía total (así se ve cuando los extras buscan desesperadamente una mirada que los salude), de dependencia, de ilusión, fuerte, difícil de recorrer. La industria del cine ha mostrado hasta el hartazgo que, en un centro de filmación, pasan cosas deslumbrantes. Pero, cuando uno tiene que producir “actuación”, jamás debería pararse en el patio de un canal porque, entre otras cosas, es un lugar de saludos estereotipados, diferentes de los saludos habituales de la vida, donde se hacen intentos de chistes para salir del nivel de los “actores que buscan trabajo”. En síntesis, es un lugar de ilusión y desencanto que bloquea la preparación de la actuación. Por eso, si ustedes pasan por el “patio” antes de entrar a este curso, van a tener que manotear la imaginación sin haberla preparado, trabajando hasta límites de la obsesión patológica y, sin esa preparación, acá no se coloca nadie. Cuando yo me hago el narcisista, el provocador, lo hago con la pretensión de generar centros de atención. El narcisismo hay que usarlo para lograr la conexión y que ustedes tengan un piso para colocarse. Y eso es la concentración, es esa preparación de la imaginación (que de ninguna manera es estar tumbado en el suelo) que se da por las más diversas y personales acciones que cada actor necesite. Hay actores que se concentran tomando whisky; otros, haciendo chistes con personas que les favorecen el impulso de actuar, etc. Porque colocarse al toque es peligrosísimo. Tenés que venir colgado de antes. Es como si vinieras con el instrumento afinado, lo que además te sirve para detectar qué te viene en contra y qué a favor. Claro que, a pesar de todo, nunca tenés todas las garantías. Nunca

debés esforzarte en los momentos previos ni durante la actuación y, con la experiencia, descubrirás qué hechos durante la función te vienen bien: “olvidarte del texto” u “olvidarte en qué situación dramática estás” pueden generarte impulsos vitales de actuación. Pero eso es experiencia. Por eso, conviene concentrarse con los ojos abiertos, para detectar los impulsos—estímulos que favorezcan el estado de actuación, ese estado de hacerles creer a otros, con tus emociones, algo que no te sucede, ya que no es el suceso de la vida.

En la preparación de la actuación, suele haber una cierta promiscuidad que no se guía por las leyes sociales. Marlon Brando, cuando estudiaba con Estela Adler, antes de actuar, iba a comer a la casa de ella y muchas veces entraba a su cuarto cuando ella estaba cambiándose y la tocaba un poco. Entonces ella le decía: “Me estás tocando” y Marlon Brando respondía: “Por eso entré”. Si esto ocurriera en la Escuela de Escribanos, sería promiscuo. O si un escribano, antes de leer un instrumento jurídico, le tocara el culo a alguien, también resultaría promiscuo. La vida de camarines (villeros o extraordinarios como los del Cervantes) es preparatoria de la actuación. En TV, no hay vida en el camarín y el *training* para la televisión debés procurártelo por otros estímulos. Canal 13 es un canal industrial del espectáculo con una normativa de reglas que lógicamente disminuyen los resortes para mantener el estado de actuación. Para algunos actores, el público es ese resorte generador de actuación. Por eso, en los ensayos, trabajan a menos de media máquina. (Federico) Luppi es un actor que, con público, se siente en el centro de la cancha, dispuesto a todo. La (Alicia) Bruzzo en TV también manda emoción a lo loco. No le importa nada, ni si está mal maquillada ni la escenografía ni si está gorda. No hay impedimentos para su arrolladora producción emocional.

A continuación pasan dos actores a abordar una situación dramática consistente en que una mujer le dice a su pareja que mantiene relaciones paralelas con varios hombres. Pero ¿qué pasó en el ejercicio? Ure lo corta casi en sus inicios. El actor, de tan asombrado, se queda sin ninguna respuesta, por lo que Ure expresa:

No pensés en la respuesta lógica, colocate en una respuesta; no mostrés que vos no sabés la respuesta porque, por ejemplo, aún no tenés decidido el asunto. A continuación, el actor repite el ejercicio y esta vez coloca bien su actuación. Sigue sin respuesta, la actriz arranca la escena diciéndole: “Me quiero separar de vos”, él la mira sin responder, pero en ese no responder se permite internamente la duda, la indecisión, y yo público me digo: “¿Qué estará pensando, qué le va a responder?”. Pero luego él “se cruzó y cerró la historia” (cerrar la historia es cuando un tipo cumple un circuito por el cual debe modificar su conducta, es decir, la historia traza un circuito y culmina), él se apresuró en cerrarla. En la escena, ella le cuenta que tiene con él una pareja abierta y que, por ende, mantiene relaciones simultáneas con otros hombres, y él apuesta a lo obvio y le dice: “Vos sos una puta”.

Con esa obiedad, él tapona su emoción y cierra la historia. Hay que estirar antes de cerrar (la certeza correcta del ciclo te la da un buen dramaturgo), preocupate por estirar el cierre, no jugarla de oponente de entrada.

Ante la situación dramática existen dos posibilidades:

–buscarle una explicación semejante a la que se daría en la vida real (“si ella sale con siete tipos simultáneamente, es una prostituta” o “los hermanos no pueden tener relaciones carnales. Si las tienen, entraña un desequilibrio psíquico”, etcétera);

–tener en suspenso la contradicción como si no se pudiera resolver. Es esta última posibilidad la única que le cabe al actor. En cualquier tragedia, los términos de la misma no son traducibles a la experiencia real o social. En *Hamlet*, muere el padre y de inmediato su madre se casa con el hermano de su marido, instigador además del asesinato del padre. Un tipo que aplica las reglas de la vida, dice: “Yo enseguida los mato a todos” y así, por supuesto, podría hacer *Hamlet*.

El actor que realizó el ejercicio, comenta que, en un momento de la situación sintió asco. Alberto Ure propone que se mantenga en el asco porque seguro va a desencadenar otra cosa emocional y todo eso va a alimentar la construcción de un pensamiento paralelo. La construcción del pensamiento paralelo es un resorte indispensable de la actuación, tan aplicable a un texto de Sófocles como a una actuación en *Montaña rusa*. Todo texto necesita ser rellenado con un pensamiento paralelo.

Es conveniente analizar detenidamente aquello que ocurre en lo que uno puede llamar “escenas televisivas muy cortas”, escenas en las que, aun siendo cortas, no dejan de intervenir personajes de aparición muy prolongada. En televisión, es excepcional la escena que tiene desarrollo dramático. Una escena tiene en sí misma evolución dramática cuando se percibe una transformación del personaje. En este tema, existe una diferencia radical con respecto al cine: mientras que en este las escenas con modificación del personaje se dan con frecuencia, en la televisión muy excepcionalmente un personaje hace una curva de modificación.

Durante 2.500 años, tomamos como modelo de escena el diálogo entre Edipo y Tiresias: Edipo interroga al adivino para que este revele cuanto sabe; Tiresias insiste en que no sabe y Edipo lo acusa de conspirar contra él (hay datos muy sutiles para pensar que se está tramando una conspiración). Las palabras del adivino exasperan a Edipo, cree ver en ellas una intriga de Creonte para derribarlo del poder y sospecha que es el mismo Creonte quien ha sobornado a Tiresias para decir lo que finalmente revela a Edipo. Dicho de otro modo, Edipo cree ver una conspiración, Tiresias la niega, Edipo se enfurece y salta un contrario cuando Tiresias dice: “Vos querés saber y, sin embargo, no te conviene porque conocerás la peor parte sobre

vos y tus descendientes”. Acá se da algo que comenzó de una manera y se transforma radicalmente. Entonces, una persona empieza en una dirección, otra persona empieza en otra dirección y, más que el choque entre ambas, lo importante es que se producen modificaciones trascendentes en la situación.

El idioma griego se conoce a través de la literatura y la dramaturgia. Antes de la dramaturgia, se sabe muy poco de Grecia. Se supone que había contacto con la India ya que allí se descubrieron narraciones mitológicas que solo manejaban las clases muy cultas. Se presume que el culto dionisiaco puede haber venido de la India. Pero los griegos inventaron la “tragedia”, estructura dramática en la que una persona con la intención de lograr algo, y por algo que ha ocurrido en su pasado y que dicha persona ignora, cambia su situación radicalmente y soporta un castigo. También los griegos inventaron la división de géneros (que en la India no estaba tan clara): tragedia, comedia y sátira. En el concurso o certamen teatral, se representan tres tragedias y una sátira. El invento de los griegos, la tragedia, está organizada en su estructura dramática más o menos de la siguiente manera: una persona tiene algo y, por algo que ha hecho sin saber, es decir sin culpa, o inconscientemente diríamos hoy, o por haber concretado una acción o conducta que no estimaba negativa ni injusta, se encuentra soportando un castigo. Recordemos que Edipo mata a un rey sin saber que era su padre y creyendo que mataba a una mala persona, y que *Antígona* da sepultura a su hermano creyendo que su acción es justa por considerar que, por encima de la ley de los hombres, se encuentra la ley divina que ordena dar sepultura a los muertos. El punto de placer en la tragedia es que, en el conflicto, los dos que se enfrentan se modifican, chocan y aparece otra cosa: uno quería blanco, el otro quería negro, y en el choque no gana ni blanco ni negro, aparece otra cosa, una modificación nueva.

En la tragedia, los conflictos se disuelven en otros y estos en otros, hasta llegar al central, donde se modifica radicalmente la situación y aparece una impensable situación nueva. También en la estructura clásica shakespeariana está la historia central y, si bien aparece una historia paralela, esta opera como contrapunto sin debilitar la central.

En televisión, son muchas las historias y hay otras paralelas muy importantes. En televisión, al igual que en la tragedia griega, se cuenta qué pasó y por eso es mucho el relato de lo sucedido, mientras que en el cine se muestra en presente, se ve todo.

Ahora bien, volviendo al tema de la escena corta, esta es muy reveladora desde la narrativa. En la televisión argentina, casi no hay actores que sepan resolver escenas cortas y además se las ofrecen a actores con poca experiencia. En cambio, en las series inglesas o norteamericanas, hasta los papeles menores están bien contruidos y por lo tanto la ilusión del espectador se mantiene.

En la televisión argentina, el actor no se plantea la escena corta como una escena sino como algo menor, algo que pasa. En el 99% de los casos, el actor comienza haciendo la escena corta tal cual es, sin preocuparse por agregarle ambigüedad, resorte fundamental para provocar la expectativa del público.

Para ejemplificar los conceptos vertidos, Alberto Ure invita a pasar a dos actores, para abordar una escena breve. Continúa.

Supongamos que se trata de una escena policial, en la que un señor debe ser eliminado por haber sido testigo de un crimen y que otro señor debe matarlo. El público, instalado en las leyes de género, sabe como dato que a los testigos se los quiere matar. La situación transcurre en un cine. En la misma hilera de plateas, se encuentran mirando la película una señorita y el testigo del crimen. La única instrucción que reciben los actores es que el que debe matar al testigo llega al cine, se sienta entre la señorita y el testigo, y le clava un puñal a este último. Lo normal, lo que habitualmente el actor argentino hace, es que el asesino mira de reojo anticipadamente a su víctima y le clava el puñal. Además, en el libreto, la escena se corta para zafar del tema, ya que no está muy elaborada, y se la pone simplemente para contar que mataron al testigo.

Pero lo que yo propongo es abordar la escena de un modo no previsible. Por ejemplo: el asesino llega al cine y comienza a reírse, luego le toca las piernas a la señorita que tiene al lado, vuelve a reírse y recién ahí le clava el puñal al testigo. Entonces, la primera impresión fue atrapada por una escena aparente, o sea que los datos engañosos, estos trucos, provocan la atención del espectador y no su dispersión.

Como en la Argentina, en televisión, el actor tiene que autodirigir, hay que colocar ciertos trucos o técnicas.

El actor comienza la escena como apuntando en una dirección distinta de la propuesta por el libreto pero finalmente resulta, acontece, la acción propuesta o indicada en ese libreto (por ejemplo, como lo señalamos, el que viene a matar primeramente se ríe o le toca las piernas a quien tiene al lado). Hay que empezar la escena con un sentimiento contrario al que debe desarrollarse y que sea la acción del otro la que altere ese sentimiento. (Ejemplo: el tipo no espera celoso a su mujer sino, por el contrario, la espera amante, afectuoso. La frialdad de ella le crea celos. Si él de entrada la espera celoso, no crea ambigüedad, ni sorpresa).

En el caso de escenas más simples, igual debemos aplicar estos trucos. Cualquier escena, hasta la más tontamente informativa, es susceptible de ser abordada por estos esquemas o procedimientos propuestos.

Tomemos, por ejemplo, la siguiente escena informativa: una persona atiende el

teléfono diciendo: “Hola, ¿qué tal?”, y su interlocutor telefónico le comunica la muerte de alguien. La forma tradicional de abordarla sería que alguien atiende el teléfono y lo haga, desde el vamos, con una actitud seria o temerosa. Pero el resorte generador de atención por parte del espectador exige que quien atiende el teléfono lo haga alegre, despreocupadamente, porque entonces la noticia de la muerte de alguien provocará un impacto superior. Acontecerá lo inminente sin que esa inminencia se anuncie desde el vamos de la escena.

Tomemos otro ejemplo. Si la escena es:

PELUQUERA: No sé qué hacer con mis hijos en el verano.

CLIENTA: Mandalos a una colonia de vacaciones.

Lo previsible, lo que aparece en mil publicidades y por lo tanto no concitaría atención, es que la peluquera “esté triste” por no saber qué hacer con sus hijos, mientras que la que tiene la solución (la clienta) esté alegre por sí saber qué hacer. Pero debemos producir un esquema inverso: es decir, la peluquera está alegre mientras manifiesta no saber qué hacer con sus hijos en el verano, y la que da la solución se presenta agobiada, temerosa. Entonces es factible que un espectador se diga: “¿Pero cómo, la que tiene la solución está fastidiada?”. Y ya cuando el espectador se dice “¿Pero cómo?”, ahí está el hallazgo y la captación de su atención.

En los Estados Unidos, hay seminarios de entrenamiento para *casting* porque la situación de estrés es descomunal. También se desarrollan entrenamientos para escenas cortas, accionadas por actores secundarios.

Sintetizando el tema de la “escena corta”, insisto en que hay que hacer un “armado sobre lo que se hace”. El actor debe procurarse un esquema de acción y no preocuparse tanto de la producción emocional. Se trata de darle un movimiento interno de ambigüedad a la pequeña escena.

Alberto Ure continúa.

Antes de la grabación se debe estimular la imaginación para colocarse en el estado creativo, es decir, en el estado de actuación. Lo estimulante es todo aquello que abre la imaginación. Por supuesto que no todo abre la imaginación. No es conveniente hacer esfuerzos para no pensionarse, porque en ese esfuerzo se impone una autoexigencia muy grande.

Hoy continuaremos tratando el tema de la escena corta, en la que el actor debe abordar un texto poco estimulante.

A continuación Ure selecciona a otros dos actores para participar de un entrenamiento y, antes de que estos encaren la escena, “los provoca” con chistes vulgares, groseros, y entonces explica.

Ellos, tras mis chistes, ya estaban colocados en una situación de incomodidad o sea que la guarangada les creó un buen estado para salir a grabar. El actor fue aún más sensible que la actriz a los chistes groseros y se sintió muy estimulado para actuar.

Ahora bien, cualquier motor que te coloque para “actuar” sirve, así sea la grosería más asquerosa. Por eso Kantor dice: “Ningún artista de verdad puede empezar a trabajar con materiales de baja estofa” (es decir que no le sirvan para arrancar).

Para muchos actores, la grosería despierta la imaginación, se desciende a la vulgaridad y de ahí se reaparece irradiante. De modo que se puede pensar en una bajeza terrible antes de un texto exclusivo.

Por eso, antes de que los actores vuelvan a la “escena corta,” Alberto Ure desarrolla con ellos una conversación que versa sobre prostitutas y la tarifa posible de los “gatos” y aclara que este o cualquier tema idóneo previo a la grabación puede despertar la imaginación, para sostener luego el texto más sublime. A continuación, Ure da su explicación.

En el caso de la actriz, los chistes vulgares la frenaron. Mientras se charlaba de “gatos”, ella tenía una actitud defensiva, como si estuviera rodeada de hostilidades. Es como si ella se dijera: “Me pliego al juego, me sumo, pero no me tiene que ‘afectar’”, por si hay una utilidad afuera.

Un actor manifiesta que la grosería como tema para colocarse en estado de actuación, lejos de estimularlo, lo distancia. Ure insiste en que descubrir eso ya es bastante, que ahora deberá descubrir qué le estimula para luego entrar a la escena o grabación con los impulsos necesarios.

La clase comienza más o menos de la siguiente manera: una alumna camina con dificultad, Ure le pregunta qué le pasa y ella relata un problema de alergia en la piel de los pies. Otros alumnos se suman al tema y expresan diversos inconvenientes de salud. Ure escucha, pregunta y cierra esta charla.

Hablamos durante 15 minutos de enfermedades. Este es un tema que yo naturalmente no traería, pero surge espontáneamente. Yo podría haberlo obviado pero algo de ese tema entró en mí afectándome, ya que yo tengo un terror fóbico a las enfermedades. Entonces yo, fíjense qué curioso, no me guío por mis fobias personales sino que me digo: “De lo que se habla acá no es de enfermedades. En una reunión de actores se habla de ‘algo’ y se habla de ‘más allá de ese algo’”. Y así a mí me empieza a capturar el interés. Yo habría podido correrme del tema pero

haría mal, porque tengo que dedicar parte de mis fuerzas a “bloquear el tema que ustedes traen”. Entonces digo: “¿En qué lugar el tema opera sobre mi fantasía creativa?”. Y aparece como respuesta el comenzar a sentir que hay partes, como fragmentaciones del cuerpo que vuelan. Siento un revoltijo de cuerpos partidos dentro de mí. O sea que yo tomé el tema, lo dejé entrar en mí y lo dejé salir en imágenes creadoras. Sin embargo, esto que constituye un estimulante (y que se produjo medio por azar), puede producirme un agotamiento y pérdida del impulso creador. Esto acontece cuando uno de ustedes relata una operación quirúrgica televisada, nos sumerge a todos en un sentimiento de lástima existencial que nos paraliza. Ese alumno confundió los tantos: no vinimos aquí a charlar de enfermedades sino que encontramos en ese tema un arranque estimulante para la actuación. Por eso, cuando se desliza un tema que opera como disparador del estímulo para actuar, el que participa debe tener la medida de no entrar en la verdad de la confidencia y, si entra, entra para estimularse y correrse enseguida a la creación, salvo que entremos en otra variante: reírnos de lo más desagradable, que sería otro estimulante. Nunca nuestro objetivo debe ser provocarnos lástima, porque eso paraliza.

Una vez que agarrás el estímulo, detenete y colócate en la actuación. Es decir, con una copa podés estar bien, con dos copas más ya estás alcoholizado (es una frase de la droga pero tomémosla prestada). Yo director (o actor) pispeo el tema, lo miro soslayadamente. Si me pega, lo tomo para crear y paro porque, si sigo, se me va el estímulo de actuación y dirección.

A continuación, Ure me invita a mí y a otra actriz a participar en una escena y evidentemente el tema “enfermedades” agudiza su imaginación sobre cuerpos partidos, mutilados, cambiados, ya que la escena que abordo trata de dos (aparentes) mujeres pareja, cuya preocupación es que la operación a la que se sometió una de ellas para procurarse la genitalidad masculina no ha dado buenos resultados. Desde hace seis meses, su pene implantado no ha logrado erección. Mi rol, que era el de la de “mujer”, también sufre crisis y confusiones: llego a la condición de mujer también mediante cirugía, puesto que mi identidad previa era la de hombre.

La circunstancia desconcertante y simpática (a la mirada del público) es que estos roles fueron abordados desde la simpleza y la sencillez de dos “vecinas de barrio” que se sometieron a “tantas operaciones” por temor a la monotonía de vivir la cotidianidad del amor de pareja. El trabajo actoral que desplegamos fue desarrollado en su totalidad meritoriamente provocando en el auditorio multiplicidad de sentimientos.

Alberto Ure invita a hacer preguntas concernientes a los contenidos que se vienen tratando en las clases.

Un alumno dice: “Yo no sé si tendrá que ver con temas desarrollados pero hay algo que provoca mi preocupación y busca respuestas”. Ure lo interrumpe para manifestarle que en la clase no hay ogros y que pregunte lo que desea. El alumno expresa: “Me desorienta que mis mejores actuaciones acontecen cuando me hallo deprimido o cajoneado. Por el contrario, si anímicamente estoy bien, mis actuaciones son vacías”.

Ure le responde.

Lo que vos decís es frecuente, pero trabajar, actuar, desde ese lugar es suicida. Yo conozco actores a quienes esta mecánica se les hizo hábito. Necesitan actuar sobre una desgracia real o ficticia. El peligro es que invierten mucho para cobrar poco, y el inconsciente te empieza a decir: “¡Esto no es negocio!”. Causarse un dolor para rellenarlo con actuación es un desastre, ya que no siempre la angustia provoca una ganancia tan espectacular que compense.

Yo trabajé mucho con una actriz que hacía eso. Al principio, le iba bien pero se tornaba insoportable para sus compañeros. Venía con esa mecánica de que, si estaba bien, no podía actuar. El costo se hizo altísimo: llamadas telefónicas para expresar sus mortificaciones, vivía llorando y ya no se sabía cuándo los hechos de su relato formaban parte de lo real o de su ficción. Para ella, este recurso se transformó en una adicción y, si no lo utilizaba, estaba vacía.

El estimulante más fuerte suele ser la gente

Jean Louis Barrault, antes de ensayar o de entrar a escena, buscaba en la escenografía algo sucio, algo roto. Eso le servía para putear y puteando se cargaba. Tratá de no pensar en desgracias que te pasan o creés que te pasan. Tenés que intentarlo sin ese estímulo.

A continuación, una alumna relata la angustia obsesionante que le sobrevino en una grabación, cuando uno de los técnicos le gritaba para pedirle que se remitiera a lo de ella y dejase de dar indicaciones a su compañero de actuación.

Alberto Ure le expresa que hay momentos de vacío, de despersonalización, que son horribles y que la actriz debe preguntarse qué partes de la situación que la obsesionó le tocaron tan profundamente que no pudo salir de ese vacío. Es decir, debe investigar qué zonas de ella están tan expuestas para que el grito de un técnico (mal o bienintencionado) la sumerja en ese estado porque, si bien la angustia es uno de los estados de la condición humana y no un sentimiento que le debe resultar ajeno, es asquerosa y autodestructiva al igual que los celos.

Mes de diciembre

He tratado de simplificar cuestiones de uso corriente: *casting*, bolos, escenas cortas, para ver si se puede hallar mayor claridad acerca del arte actoral.

He pensado que era más lógico indagar en la realidad laboral del actor que pretender que entendiera, de aquí a cuatro años, los versos de Calderón de la Barca. Eso sería desubicado y pensé que había que hacer un trabajo más elemental y responder a la pregunta: ¿qué pasa con los actores laboralmente?

Monstruosa es la población de gente que se vuelca a la actuación y el problema es común: ¿cómo hacer la actuación y cómo conseguir trabajo? Esto es así a los efectos de que el estadio de actuación se vincule con la realidad, sin que se transforme en una “secta” divorciada de la producción laboral del actor. Cuando no se logra encontrar la conexión entre el aprendizaje y la realidad laboral, eso se transforma en un grupo que se mira a sí mismo.

He tratado de hacer una reducción para uso del actor en la situación argentina, pero tal situación es peor aún de lo que uno podría suponer. La realidad le dice al actor: “Yo a vos no te preciso, elijo al azar”. Y esa elección obedece a factores que no siempre son la belleza física, porque en la televisión argentina se ve cada adefesio... Uno ve tarados, monstruos, gente asquerosa. Ojalá el tratamiento de un capítulo televisivo fuera el de un comercial publicitario, puesto que entonces habría más producción, más belleza, más explotación de los recursos tecnológicos.

Si conseguir trabajo es puramente una cuestión de suerte, ¿quién te convence de que estudies algo? Porque estudiar no te acerca a nada, la vida es más burda, más torpe, más frontal.

En este medio, la sinceridad no es una moneda circulante y ese esfuerzo por conseguir trabajo te consume un potencial que está directamente vinculado a la actuación. O sea que la búsqueda consume lo que tenés que poner en la actuación: la sinceridad, la autoestima, la imaginación, la creatividad, etc.

En Hollywood, la zanahoria, el estímulo, existe ya que no hay ningún oficio tan redituable como el de actor. (Jack Nicholson gana lo que ningún cirujano en los Estados Unidos).

Rodolfo Ranni hizo con Federico Luppi toda la historia del cine nacional de los últimos veinte años. Cuando llegan a ese punto de la profesión, saben que han trabajado con boludos e incluso que les han pagado por hacer de boludos y llegan, a lo sumo, a tener una casaquinta.

El tránsito de la búsqueda te descarga de aquello que tenés que preservar para

actuar. Es como si un cantante tuviese que estar cantando su nombre todo el día: sus cuerdas se engrosarían, se enfermarían.

¿Qué es la teoría actoral, si lo que triunfa es la supremacía de los errores?

Se transitan conocimientos pero es muy difícil darle una entrada a la práctica. Hay que tener una persistencia religiosa para poder permanecer en este oficio.

Ha habido una superproducción monstruosa de actores en estos últimos años, es imposible que se absorba el 1 por ciento anual.

No logro desentrañar qué es lo que hay que aprender para que la pertenencia a un arte tuviera un significado para uno, para poder sacar unos pesos, mantenerse, comer. Hay gente que no lo puede tener después de 10 años de profesión.

La búsqueda de un actor argentino tendría un interés exótico para Marlon Brando. “¿Cómo aguanta tanto?”, se diría.

¿Qué hay que aprender entonces? Indudablemente, algún sistema que no esté drenando todo el tiempo lo que uno necesita para actuar. Si no, no hay aprendizaje posible.

El aprendizaje no sirve si no logro transformar este padecimiento en algunas nociones que pueda conservar en el puño, por ejemplo, opero sin desgastarme tanto, sin enloquecerme tanto.

La actuación tiene un parentesco con una necesidad imposible de sacrificar y, si uno tiene, por ejemplo, la perversión de cortarles las trenzas a las niñas, bueno, procura no ir en cana, porque la actuación se asemeja a la condición del perverso en cuanto a la insistencia y la recurrencia.

El conocimiento o un título que acredite el conocimiento no están vinculados a ningún cambio social. Nuestra reunión está infectada de esto: ¿para qué vas a estudiar? ¿Para hacer un bolo? ¿Debo estudiar todos los estilos y la historia del arte para decir: “Doctor, ¿cómo está mi hermana?”?

Si no pensamos en esto, nos pasa la topadora y es probable nos equivoquemos en el análisis y creamos que la imposibilidad de insertarse laboralmente es un fracaso individual desvinculado de los factores estructurales sociales.

La última clase del año vuelve a ser absolutamente teórica y Ure se despide haciendo un bosquejo histórico del arte del actor y su inserción en el negocio del espectáculo.

Alberto Ure expresa:

He buscado dar una explicación de lo que yo he trabajado en estas clases durante estos dos años. Tampoco uno tiene totalmente claro en qué se basan hoy los fundamentos de la actuación.

La actuación fue hasta las décadas del 20–30, casi absolutamente teatral. A principios de siglo, aparece el cine y, con él, una serie de cambios transcendentales: acontece la reproducción de la imagen y con ella cambia el negocio artístico. Antes del cine, para escuchar a un artista, para participar de su obra, había que ir a verlo a una sala teatral. Por ende, el productor era casi un empleado del actor. El centro era la actuación. Si Caruso no venía a cantar, no había negocio. El centro del negocio que produce dinero era la actuación. De ahí, las fortunas extraordinarias que hacen o hicieron algunos divos. O sea que, cuando aparece la reproducción, aparece la discografía y el cine mudo y, en cinco años, eso se transforma en una industria consistente en que un tipo contrata a un actor, lo graba en una película, le paga por su trabajo y ese productor gana con la venta de la película.

Cuando viene el cine sonoro, tiene casi o más público que el teatro que, hasta entonces, era el único entretenimiento que había.

Uno de los tipos que más sabía de producción en su época, un pensador de la producción, fue Carlos Gardel. No es que solo le gustara ir a París, él se aviva de que se viene un fenómeno de universalización, porque la reproducción universaliza. Gardel se dio cuenta de que el negocio ya no era el teatro sino hacer discos y películas y venderlos en varios mercados. El primer gran negocio es Gardel, cerebro notable de la producción. Cuando aparece ese negocio, trae el fantasma de la producción, porque el actor ya no vale por su actuación sino por el negocio que hace otro tipo con su trabajo, y aparece en Hollywood la figura del productor. Antes del cine, el empresario ganaba el 20 por ciento, Sara Bernard se llevaba el 80 por ciento. Muiño ganaba más que su empresario.

Uno de los tipos que la vio clara fue Chaplin, que fundó la United Artists (dura 25 años) y se hace cargo de la producción y distribución, posee las cámaras, el estudio y detenta todo el negocio. En la Argentina, bajo ese modelo, se funda Artistas Argentinos Asociados. Se junta Muiño con diez personas más y se producen y se distribuyen a sí mismos. Artistas Argentinos Asociados fue combatida, puesto que sacaba del negocio a otros grandes productores.

En los Estados Unidos, cuando aparece la producción, aparece el delito organizado: la mafia controla la industria del cine (el padre de Kennedy, por ejemplo) y aparece la figura del productor que es el contratante: compra un guión, produce, distribuye y maneja el negocio, y los actores dependen de esa forma del negocio.

Hasta la década del 50, el teatro continuaba siendo un negocio que es propiedad de los actores. La televisión, que aparece en el 50, irrumpe como un entretenimiento menor. Es tomada por la mayoría de los actores como un arte bastardo. Cuando aparece la televisión (y el cine está en su apogeo), no había manera de transmitir cine por televisión ya que esta solo transmitía en vivo. El cine solo se veía por televisión proyectando la película en una pantalla chica, concentrada, de donde una cámara debía tomarla.

Hoy la televisión es la dueña del espectáculo mundial y los grandes dueños de productoras del mundo se han pasado a la televisión. De golpe, la televisión se ha quedado con los estudios de cine.

Volvamos atrás, década del 60: el negocio del teatro ya depende de la televisión. Toda Mar del Plata y Buenos Aires vivían del teatro. A través de él, la gente veía en vivo aquello que la televisión daba en imagen. Esto pasó porque hoy el teatro ya no vive de nada ni de nadie. En la actualidad, solo esporádica y excepcionalmente se da algún negocio con el teatro, y también lo hacen los productores televisivos.

Con el teatro de principios de siglo, aparecen las técnicas de la actuación y las obras se representan más de cien veces. Stanislavsky quería resolver con la técnica el problema que tiene el actor, que debe estar inspirado todos los días a las 5 de la tarde.

Hoy, con la televisión, la persona tiene todo el espectáculo en una pantalla: todo el cine histórico y el actual, todo el teatro, toda la música. En la televisión mundial, falta entre el 20 y el 30 por ciento de producción, por eso se repite tanto.

Sucede un segundo cambio: los que eran productores de cine (HBO, Fox) empiezan a producir películas para ser pasadas solo por televisión. En los Estados Unidos, las salas de proyección de cine son pequeñas. La televisión produce una película y lo principal es el estreno en televisión y su venta a los canales del mundo. Ya no se piensa tanto en distribuirla en salas. Los cables dan tantas películas que ¿quién va a ir al cine o alquilar el video?

La tecnología va más rápido de lo que la gente puede absorber. Por cable, se podrían ver 140 canales. En los Estados Unidos los había pero igual solo se veían no más de veinte.

En televisión, se ven películas de obras de teatro, programas televisivos, películas de calidad y en una sola pantalla se tienen todas las posibilidades del espectáculo. Todos los géneros, más todo el cine, más todas las noticias llegan a través de un solo medio.

Los diarios de la tarde cayeron porque ¿quién los va a comprar teniendo la cantidad de noticieros mundiales? El diario también va a ir por la televisión y uno podrá ver solo política o solo carreras y todo manejado desde la casa.

Y todo esto creó una confusión total sobre lo que es el arte actoral en televisión. Hasta 1930, había diferenciación de géneros y de calidad actoral. Si un tipo hacía una obra de Chéjov, quería decir algo. El que iba a ver una película de Orson Welles no era lo mismo que el que iba a ver una de los hermanos Marx. Ahora todo llega en un solo vehículo y llega al hogar, a su intimidad, y uno no sabe quién está viendo lo que uno está viendo. Antes el público transmitía una información de lo que uno estaba haciendo: ir a ver una película de Bergman significaba saber que había cien personas con vos con información de quiénes también la veían (existían códigos para ir a esas funciones) y uno tenía una verificación social de lo que hacía. Ver una obra de Cuzzani no era lo mismo que ir a ver una de Mareco.

Y el actor perdió referencia de quién lo mira, perdió la verificación. Hace una miniserie y no sabe quién lo ve ni qué efecto tiene. El actor perdió lo que Laurence Olivier en su libro *Memorias* llama el tercer centro de atención del actor: el público. (Recordemos que los otros centros eran el texto y su discurso interior.) El actor actúa en el vacío.

Uno debe pensar que esta cantidad de cambios tan grandes ha modificado las clasificaciones del arte actoral de la misma manera que cambió la división de géneros que tenían los griegos. Los cambios culturales se dan más rápido de lo que la gente puede percibirlos. Esta masa televisiva lo modifica todo: las guerras son televisivas, son hechos televisivos, como la guerra del Golfo, por ejemplo.

La actuación es como una radio a válvula, se quedó en el tiempo. Cuando uno lee a Stanislavsky, lee un manual de radio a válvula. Se lo puede traducir 80 años después pero hay que ser un especialista. No hay ninguna organización metodológica de la actuación porque no hay un lugar teórico del arte actoral. No hay análisis de lo que sucede en la actuación y no hay ningún nivel público que pueda ejercer una crítica de la televisión. No hay ningún tema crítico y no hay ningún método de actuación.

Yo no tengo un método de actuación en televisión y lo que he intentado, lo que pude hacer, fue deducir ciertas exigencias a las que se ve sometido el actor en ciertas circunstancias y ver qué paralelismo tienen con el arte actoral del pasado. Si hace 30 años yo hubiese dado un fragmento, sin analizar la totalidad de la obra, me habrían echado.

Creo que no hay ningún método actoral para televisión. Veo que gente de más de 40 años usa parámetros teatrales pero es como si usara un mapa de Buenos Aires cuando Corrientes era angosta. Por haber visto y dirigido actores importantes en televisión, he tratado de hacer recomendaciones de alcance reducido, no metodológico. ¿Qué es el nuevo arte actoral? Es un misterio. Se presume que la televisión será un conglomerado de “estrellas”, que son tales, en parte, por lo

personal y por lo que les pasa en la vida, y no por su obra. Nunca ha sido más confusa la situación actoral. Hace 10 años se dudaba de que una modelo pudiera ser actriz. Hoy se dice “traela”. El que no entiende estos cambios revienta y queda como un aterosclerótico que habla para sí mismo, sin que nadie lo entienda. El que no entiende esto, que tome la actividad actoral como un *hobby*.

Alberto Ure,
el periodista

Tadeusz Kantor, un luchador por la realidad del teatro*

Hace una semana que el vanguardista polaco está en Buenos Aires; desde su llegada desgranó innumerables reportajes. Aquí, en cambio, habla con un colega argentino: Alberto Ure.

Desprecia a su cofrade y compatriota Jerzy Grotowski, no le gusta Bertolt Brecht pero no lo detesta, admira a otro polaco de este siglo, el pintor–escritor–autor de teatro, Stanislaw Witkiewicz, una suerte de precursor de Sartre y Ionesco, y lleva colgados en su galería personal de su oficio a los rusos Yevgueni Vajtangov, Meyerhold y Alexander Tairov, y al alemán Erwin Piscator. A ello puede agregarse que considera a los desperdicios, a los desechos, empezando por los humanos, materiales indispensables del arte, y que concibe al teatro como un combate entre ilusión y realidad, “la escenificación de una mentira”. Este es (en parte) Tadeusz Kantor, que está en Buenos Aires con su *troupe* del Teatro Cricot 2, y está el otro (seguramente su doble) que habla aquí, en esta página, con otro *metteur en scène* del “teatro–teatral”, el argentino Alberto Ure.

El único dato periodístico que pudo extraerse de esa conversación fue una primicia: el nombre de la próxima obra de Kantor es, ¡Qué crepen los artistas! Será la que sigue a la que se representa actualmente en el San Martín, *Wielopole–Wielopole*. El resto, Ure lo cuenta así.

Este reportaje es, en cuanto a registrar novedades, un fracaso. Se pregunta y se responde casi todo lo que generalmente está dado suponer, y el equilibrio conocido, pese a unos pocos, tímidos balanceos, deja todo como estaba antes de empezar. Mi primera pregunta no fue contestada a lo largo de toda la entrevista de manera indirecta. Yo le pregunté, más o menos, lo siguiente... él aparece en escena durante todo el desarrollo de la obra, entonces –le pregunto– ¿es un personaje, no es un director que dirige; es un director que actúa un personaje que es director, y cumple una función, la de intermediar el relato con el espectador? Este fallido intento de primera persona en teatro –yo soy el que siente lo que vos ves–, se propone delicadamente como contemporizador y permite una fluidez poco común entre distintos códigos imaginarios, que se unifican en la última instancia llamada Kantor. Kantor es un doble de Kantor, y eso no abre más su boca ni la sella. Pero se puede considerar una variante: la aparición del director como personaje (¿o algún despistado se creyó que Kantor en escena dirige realmente?)

invade de intimidación y secreto todo lo que sucede. ¿Y acaso un secreto no es cierto? Cualquiera puede probar que Kantor busca lo mismo que están buscando todos los que hacen lo mismo que él: transformar en cierto lo que fingen.

Kantor: Todos saben que esa persona que aparece al comienzo, o sea yo, no es un actor. Que alguien, que es casi como un espectador, se está paseando por el escenario y dirigirá la obra. Está allí ilegalmente, y en esa escena desnuda, abierta, su presencia conspira contra la ilusión. Más bien es un momento de realidad, para hacer surgir desde allí la ilusión... En el teatro normal —yo reconozco que los normales son ellos, por supuesto— los actores actúan. ¿Y a qué llaman ellos actuar? A re-presentar alguna cosa, una pieza teatral, un texto, que es anterior al espectáculo. Para mí, en cambio, el espectáculo es algo que está en el presente, que es el presente, que deviene, que nace allí. Y que no tiene pasado, porque el pasado es la escritura literaria. Mi espectáculo sucede en el tiempo presente, y en un espacio dado, ese escenario. Quiero decir que *Wielopole–Wielopole* no pretende suceder en una habitación, sino en el escenario, ante el público. Tiempo presente y espacio concreto. Como diría Brecht: las tablas son el mundo. No hay ilusión, hay hechos, que no re-presentan hechos sucedidos antes y en otro lugar. Este planteo atenta contra la ilusión, puede decirse que ambiciona destruirla. Cuando yo, por ejemplo, hablo con un actor y le digo algunas palabrotas, él me contesta otras también personalmente, no desde roles que sostienen la ilusión.

Ure: ¿Pero sin ilusión, dónde está el teatro?

Kantor: Que yo esté contra la ilusión no significa que quiera desprenderme absolutamente de ella, y que no la necesite. No la quiero eliminar, eso sería demasiado ortodoxo. La ilusión existe si existe la realidad. En el teatro hay una permanente lucha entre realidad e ilusión... esa es la realidad del teatro, y yo lucho por ella. Es mi pequeña manipulación.

Ure: Manipulación que conforma el estilo.

Kantor: Mire, en la vida la manipulación no es una acción respetable, nunca es muy concreta ni muy honesta. Pero en el arte es la puesta en marcha de los medios propios. En el arte no se hace nada con medios nobles ni con materiales nobles. Gombrowicz hablaba mucho de esto, y ustedes lo deben conocer bien, ya que vivió tantos años aquí. Witold amaba lo incompleto, y por eso odiaba a los adultos. La verdad, decía, aparece en las edades subdesarrolladas.

Ure: Y en cuanto a la bajeza de los materiales...

Kantor: Yo busco algo que esté por debajo del umbral de seguridad moral de la sociedad. La realidad en su grado más bajo, allí es donde se encuentra lo más auténtico y lo más útil. Por eso me gustan las cosas medio arruinadas, viejas, sean

trapos o caracteres. Le anticipo que en mi familia... bueno, mi familia está formada por gente muy sospechosa, nada regular. Mi padre no era precisamente un héroe, sino un desertor. Las dos tías, como puede verse, estaban completamente locas. Los tíos, dos malvivientes, ladrones de bajo fondo. La abuela... bueno, ¿qué se puede pensar de alguien que hace gimnasia en la cama? Está mentalmente alterada. Y de mi madre, mejor no hablar. Justamente tuve grandes discusiones con mi hermana, porque ella sostenía que no se puede andar mostrando una familia como esta.

Ure: Pero esos personajes no son su familia.

Kantor: Vea, yo presento una realidad por medio de otra realidad, siempre contra la ilusión. En los ensayos, no se trataba de mi familia, sino que se trataba de crear un grupo del bajo fondo, ladrones, prostitutas. Después, con ellos, llegamos a mi familia. Los miembros de mi familia no son actuados por los actores, sino que son imitados por lo más despreciable de los individuos que hemos buscado antes.

Ure: Con usted en escena, y para usted.

Kantor: Conmigo para arruinar la ilusión. Puede decirse que la presencia del director en escena viene del *happening*. El fenómeno del *happening* se origina en la pintura. En cierto momento, la pintura sale del cuadro y salta a la vida, y allí aparece el pintor ante el público. Acá paseó por la mesa una mirada de fullero, para ver quién había agarrado ese principio de respuesta a la primera pregunta. Siempre, o cada tanto, hay momentos en que uno debe volver a las fuentes del arte. El desarrollo del arte es tan rico y tan abundante que conviene tirar todo y volver a empezar, desde la infancia, olvidándose de todo. Eso renueva los medios.

Ure: ¿Asesinando lo que se llama teatro?

Kantor: Siempre hay algún *metteur-en-scene* que grita: “Queremos asesinar al teatro”... es una expresión muy atractiva, tentadora, pero me parece exagerada. Yo no quiero la muerte del arte; suena tan fin de siglo... ¿no? Pero indudablemente hay algo en el arte que está unido a la muerte. Por eso es tan frágil, y por eso el arte no tiene nada que ver con la salud sino con la enfermedad, que es algo próximo a la muerte. El arte toca la muerte, la ve y es la única manera que tiene el hombre de verla.

Ure: ¿Con quién dialoga sobre sus obras?

Kantor: Yo he escrito sobre Gordon Craig. Me gusta mucho, pero estoy en contra de él. Craig define sus principios y después imagina una historia del teatro a su medida, de la que él resulta la culminación. ¿Brecht? No, no me gusta. Tampoco se puede decir que lo deteste, pero no me gusta. Era un escritor con ideas sociales, que hacía propaganda... agitación... Piscator tenía las mismas ideas

políticas, pero es importante porque es un verdadero innovador teatral, es revolucionario en los medios que utiliza. Me interesan mucho Meyerhold, Vajtangov, Tairov y Leon Schiller, un polaco que pertenecía a esa vanguardia europea. Voy a contarle una historia. Al principio, no había actores ni espectadores, estaban todos juntos los hombres, en una comuna donde todos sabían lo mismo. Todo eran rituales comunes, una verdadera comuna. En cierto momento apareció un hombre que ya tenía de sobra con tanta comuna, un individualista, un revolucionario, un hermético que quería quedarse solo. Claro, para irse tenía que ser diferente de los que se quedaban. Salió y marcó una división. Se presentó frente a los que se quedaron y los transformó en espectadores de su actuación. Para seguir siendo distinto, tenía que aplicar sobre sí mismo métodos muy radicales, ya que no bastaba con haberse ido. Tenía que ser diferente, pero también tenía que compartir algo con los que se habían quedado. Estas son las condiciones del hombre muerto. Es muy parecido a nosotros, que estamos vivos, pero está eternamente separado. Y por eso yo he llamado a mi teatro el teatro de la muerte.

Ure: La historia es algo así como su historia.

Kantor: Sí.

Ure: ¿Encuentra algo argentino en Gombrowicz?

Kantor: Por cierto que una estadía tan prolongada tiene que haberlo influenciado; evolucionó mucho aquí. Pero sus raíces estaban en Polonia. Por otra parte, es casi una tradición que los escritores polacos vivan en otros países, casi siempre en Francia.

Ure: Usted también trabaja fuera de Polonia.

Kantor: En Polonia siempre me dicen que allí debo sentirme mal, ya que siempre me voy. Pero el arte es un continuo viajar, y uno debe abandonar su lugar de nacimiento para poder volver como un hijo pródigo. Un momento como aquel cuadro de Rembrandt. Y además, uno no se puede pasar la vida en el lugar en el que nació, hay que recordar que nadie es profeta en su tierra.

Ure: ¿Cuál es para usted el lugar que le ha otorgado el teatro occidental, y contrapuesto a qué otras versiones del teatro?

Kantor: Yo veo solamente mi teatro, y veo mi teatro en las creaciones de Meyerhold, Piscator, Vajtangov, del Bauhaus, como formando mi historia y mi pasado concreto. Sería muy peligroso, o por lo menos inconveniente, que me refiriera al teatro actual. (Sorpresivamente se paró, tomó un ejemplar de la revista inglesa Gambit dedicada al teatro polaco y empezó a golpearla como presentando pruebas): Me robaron todo, son unos ladrones mediocres, Grotowski incluido, todos se desesperan por apropiarse de alguna idea del Cricot. (El traductor

interviene con tolerancia, pero sin traducir los insultos que se supone Kantor profirió en polaco: “olvidemos todo lo que ha pasado en este momento”, fue la traducción). Mire, en París, después de La clase muerta, aparecieron espectáculos que lo copiaban y muchos críticos los veían como originales.

Ure: El tema de los dobles a usted le resulta familiar. Al fin y al cabo, son dobles suyos

Kantor: Esos son parodias y muchas veces ni siquiera

Ure: Háblenos un poco de sus ideas sobre la vanguardia.

Kantor: La vanguardia estaba compuesta, hasta aproximadamente el año 70, por formaciones chicas. Artistas que modifican el arte y personas que los ayudaban. En cierto momento, se comprobó que el arte se podía usar, que podía consumirse masivamente, y se produjo una concentración de capital e industria. El arte fue tomado para ennoblecer la industria, el desarrollo, la técnica. Y surgieron las instituciones destinadas a encerrar a la vanguardia y utilizarla. Aparecieron los museos de arte moderno, las galerías, las editoriales, los críticos, las revistas, las decoraciones, los documentos, las bibliotecas. Antes la vanguardia era una senda estrecha. Ahora es una autopista muy cómoda y cuidada, con indicadores, controles, auxilios, oficinas de información, administración. Es casi imposible no ser de vanguardia. Pero cuidado, siempre se divulgan copias adaptadas, porque siempre alivian los ultrajes al arte que suele contener lo verdaderamente original. En Polonia, cuando el Cricot estaba prohibido, los directores de los teatros oficiales nos copiaban algunos efectos y recibían felicitaciones por su originalidad. En fin, en la sociedad de consumo hay que consumir para no morir. Si hay vanguardia, hay que consumir vanguardia. Pero la vanguardia seguirá siendo siempre un camino estrecho, difícil y separado.

Ure: ¿Está preparando un espectáculo?

Kantor: Sí, se llamará *Qué se mueran los artistas*. . . espere, el título exacto sería. . . (Aquí el traductor arriesgó un matiz: no era “que se mueran” sino “que crepen”, “que crepen los artistas”. A Kantor le encantó el parentesco quizá solo fonético con algo así como “crecieren”, y todos en la mesa nos pusimos a intercambiar con entusiasmo distintas maneras de llamar la muerte, ya fuera de personas, animales o sentimientos. Por supuesto, a las carcajadas).

Kantor: Quiero decir algo. Me gusta mucho Borges, especialmente su *Historia universal de la infamia*. . . Borges también trabaja con las realidades más bajas, ¿no?

*Diario *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 1985.

Entrevista con Fernando Arrabal. Riesgos del ocio a orillas del teatro*

Fernando Arrabal nació en Marruecos, vive en París, pero, según sus palabras, es español y fanático del ajedrez. Escribe las columnas sobre ese juego en *L'Express* y el *Nouvelle Observateur*, dos publicaciones rivales. En esta charla, Arrabal enfrenta a un director de teatro y pasa, por momentos, de entrevistado a entrevistador, para concluir aventurándose en una radiografía de la Argentina, país que acaba de conocer.

Fernando Arrabal es de estatura baja y nació en Marruecos, en Melilla, una de las ciudades más españolas de África, donde se inició la guerra civil. Su padre era teniente del ejército y fue condenado a muerte por ser considerado “un oficial de izquierdas”. La pena no llegó a cumplirse, las tropas del antes Generalísimo fusilaron solamente de capitán para arriba y, lógicamente, por “izquierdas”. Sin embargo, el padre de Arrabal desapareció en ese 1936 sangriento y su familia nunca más volvió a saber de él.

“Tuve —dice el hijo— el mejor padre que se puede tener; casi no lo conocí y entonces me vi obligado a imaginarlo; soñé a un hombre heroico, capaz de todo por defender sus ideales. Felizmente nunca se abrió la puerta de mi casa y apareció él para demostrarme que era capaz de llorar, emborracharse y hacer esas cosas humanas. Desde el 36 no supimos qué fue de él. Sabemos que no se cumplió la sentencia, que no lo fusilaron oficialmente y, por lo que pude reconstruir de su itinerario, tampoco lo fusilaron extraoficialmente”.

Después de la guerra, toda su familia volvió a España. Ya a los nueve años, Arrabal escribía teatro, “aunque no lo podía creer”. En 1955, se da cuenta de que esa España no le servía para desarrollar su obra y que además lo perjudicaba. Sigue los pasos de gran parte de la intelectualidad española: se va a París.

A los 53 años, Arrabal tiene una obra enorme: cuarenta y cinco piezas de teatro, entre las que se destacan *Fando y Lys*, *El cementerio de automóviles*, *Guernica*, *el laberinto*, *El arquitecto y el emperador de Asiria*, *El jardín de las delicias*, *La aurora roja y negra*, *La torre de Babel* y *Karl Marx y William Shakespeare*; de todas ellas se hicieron muchísimas versiones (de *El arquitecto y el emperador de Asiria* se realizó en la década del sesenta una puesta dirigida por el argentino Víctor García, en el Royal Theatre de Londres, interpretada por Laurence Olivier). Tiene también publicados tres libros de poesía y varias novelas, dos de ellas, *Baal Babilonia* y *La torre abolida por el rayo*, circulan restringidamente en nuestro país.

Sin duda alguna, Arrabal le debe gran parte de su notoriedad a su obra teatral. Sus novelas o sus volúmenes de poesía no son considerados de importancia, a pesar

de haber recibido casi todos los premios posibles por los especialistas. En cuanto a la obra dramática, es un caso curioso de irregularidad; con picos muy altos o muy bajos, nunca en el medio, Arrabal sigue provocando, como en sus comienzos, escándalo. Él, que estuvo en Buenos Aires por el encuentro en Capital de las Artes, dice que se divierte con eso y que se siente más joven.

–¿Esta es la primera vez que viene a la Argentina, Arrabal?

– Sí, la primera vez. Me habían invitado varias veces antes pero siempre consideré que era mejor no venir, que todavía no era tiempo. Ahora estar aquí me hace bien porque cumplo un compromiso que tenía con los argentinos desde hace muchos años.

–¿Tenía alguna imagen de este país o vino a ciegas?

–Tenía muchas referencias, vine con muchas imágenes, creo que con todas las imágenes posibles. El vuestro es un país extraño para mí, siempre lo fue. Fíjense que la última manifestación que hicimos ante la embajada de la dictadura militar fue hecha cuando ustedes ya estaban por tener elecciones. Me llamó un periodista, el corresponsal de un diario, y me dijo que ya no hacía falta que siguiéramos manifestando. Dense una idea de lo poco que sabíamos de vosotros, de lo misterioso que es para los que estamos afuera vuestro país. Lo que no puedo entender es cómo un país como este, tan civilizado, tan de vanguardia en lo artístico, con escritores tan importantes, tuvo que soportar una peste inquisitorial como la que soportó entre 1976 y 1982.

–La violencia, Arrabal, es un factor permanente en la historia argentina.

–Eso que me dice es curioso, hasta la guerra del siglo pasado con el Paraguay se conoce como una guerra poco violenta.

–Todo lo poco violento que puede ser el exterminio de un país.

–Pero nosotros tenemos noticias de que los paraguayos mandaban niños a pelear.

–Se estaban defendiendo.

–Claro, se estaban defendiendo... Esto confirma que sabemos muy poco.

–Cambiamos de tema y hablemos, por favor, de su vida en Francia.

–Llegué a Francia en 1955. El mío no fue, realmente, un exilio político, fue nada más que el exilio de un escritor. En España no podía, de ningún modo, crecer. La censura funcionaba férreamente y no podía hacer nada de lo que quería. Paradójicamente, en cuanto llegué, estuve internado con tuberculosis, como si tampoco París quisiera que yo respirase. Por suerte después pasó y aquí estoy.

—Usted es un autor esencialmente teatral, ¿qué es para usted la escritura de teatro?

—La escritura es un acto nocturno, catártico, que me hace sentir un poco menos enfermo de lo que estoy. El teatro es, claro, mi pasión, el terreno en el que me siento más a gusto.

—Sus obras fueron dirigidas por muchos argentinos en el exterior. ¿Cuál cree que es la causa de tanto eco suyo entre nosotros?

—Eso es cierto. Las causas no las conozco exactamente, aunque presumo que debe ser por identificación. Pero quiero decir algo a propósito de esto: en mis comienzos se me consideraba un autor de vanguardia, enrolado en el absurdo, hasta que llegaron esos directores argentinos y cambiaron la situación, convirtiéndome en un autor menos clasificable y más general.

—¿Quiénes eran esos directores?

—Víctor García, Augusto Fernandes, Jérôme Savary y Jorge Lavelli. Ellos supieron ver en mi teatro cosas que ni yo había visto. Hasta ese momento, años 60, se veía esa obra como una cosa filosófica, como algo que pertenecía estrictamente a la literatura teatral, y esto pese a que obras mías habían sido dirigidas por gente importante, muy talentosa, como Peter Brook. La aparición de los argentinos cambió ese sentido y se me abrieron caminos nuevos, que antes ni siquiera pensaba recorrer.

—¿Como cuáles?

—En primer lugar, me llevan a otros teatros, de más repercusión, grandes teatros, con repertorios importantes y actores reconocidos. Salgo de las minorías para llegar al gran público. Además, estos directores les dieron a mis obras una violencia y una fuerza que originalmente no tenían. De ellos aprendí realmente mucho, aprendí a escribir pensando en la puesta.

—¿Aprendió a dirigir teatro?

—No, de ningún modo. A pesar de haber tratado con gente tan extraordinariamente capaz, no aprendí a dirigir teatro, esto es algo que hago verdaderamente muy mal. Dirigí alrededor de diez o doce obras mías y reconozco que lo hice mal. No es una actividad que me guste, dirigir teatro; prefiero dirigir ópera, que tiene un ritmo vertiginoso porque los cantantes de ópera son carísimos. El teatro exige mucha dedicación, me cansa.

—Usted dirigió también cine.

—Sí, llevo realizados cinco largometrajes. Aquí no se ha visto ninguno. Me parece

raro porque son films muy comerciales. El primero que hice, *Viva la muerte*, creo que ustedes lo comprenderían muy bien. Fue una película muy elogiada por Sartre, por Mauriac y por Moravia. Es muy violenta. Fíjense que fue prohibida en Francia, a pesar de ser yo una persona gratísima y de tener un subsidio del Estado. La última se llama *La odisea de la Pacific*, la filmé con Mickey Rooney.

–Pasando un poco al chisme, ¿qué tal resulta trabajar con él?

–Es una maravilla. Rooney es un formidable actor. Para darle una indicación hay que esperar que esté distraído porque, si no, te dice: “Ya sé, ya sé, no molestes”. Cuando iba a empezar a filmar, se acercó a mí y me dijo: “Estoy muy contento de filmar con usted Arrabal...”, hizo una pausa y yo, imagínese cómo me sentía de alabado, y después dijo: “...porque es el primer director que conozco con estatura humana”. Pero volviendo al cine, es raro que ninguno de mis largometrajes se haya distribuido aquí, siendo como son, muy comerciales.

–En Argentina se han puesto varias obras suyas, ¿vio alguna o le llegó algún comentario?

–No he visto ninguna, no se cuál ha sido la suerte de mis obras en este país. De lo que he tenido buenas referencias es de la puesta que hizo David Amitín de *Fando y Lys*. Sé también que no he sido aceptado por los grandes teatros, lo que no encierra un juicio de valor sobre lo que se ha hecho. Son apenas mis noticias.

–Arrabal, no habiendo ni un Beckett ni un Shakespeare, ¿dónde está el teatro contemporáneo?

–Esta es una pregunta interesante, aunque la respuesta es dolorosa. Le respondo con una anécdota: hace unas semanas cenábamos en París con Ionesco y me dijo: “Se da cuenta, Arrabal, que nosotros dos somos los más jóvenes autores de teatro del mundo, y eso que usted tiene 53 años y yo voy para 80”. A pesar de todo, creo que hay autores buenos. En este momento, el único que me viene a la cabeza es un argentino, Copi.

–¿Lo conoce a Copi?

–Mucho, es uno de los intelectuales argentinos que más conozco. El debutó como actor en una obra mía, *Guernica, el laberinto*, dirigido por Jérôme Savary; incluso conozco bastante de la historia de la familia de su madre, Botana, los dueños de *Crítica* y de su padre, Damonte Taborda. Copi es, además de un excelente dibujante y novelista, un gran autor teatral; su última obra, *La sangre de la señora Genoveva*, es una joya, creo que es superior a *El homosexual* y a *Eva Perón*, que son extraordinarias. Es la obra de un verdadero maestro. En París, la dirigió Lavelli y actúa María Casares.

Sobre la Argentina

—¿Qué nos puede decir del país en el poco tiempo que estuvo?

—También poco. Anoche estuve en una mesa redonda sobre “Surrealismo y pánico”. La gente tenía algo de París en 1968. Era divertido... todavía se pelean, se armó una situación muy grata, por lo menos para mí. Nos quedamos dos horas y media y habíamos arreglado una hora. Yo me estaba cayendo de cansancio pero me resultaba encantador. Me preguntaban si me masturbaba, si me drogaba, curiosidades infantiles; un joven me preguntó algo acerca de Artaud y cuando le respondí me dijo que era una suerte que haya dado esa respuesta porque, si no, no habría salido vivo de ahí. Se dio una situación normal en un país que estuvo tanto tiempo amordazado. Además, creo que tuve más suerte yo, que estoy aquí, que los nuevos filósofos franceses, que cuando vinieron hace unos años los echaron... aunque, en realidad, al menos los dejaron salir.

—¿Qué relación nota entre la Argentina y Francia?

—La Argentina ha sido siempre una gran caja de resonancia de lo que se produce en Francia y lo pone en práctica con absoluta confianza en los franceses. Tengo la impresión de que un fenómeno como el de los Montoneros es un reflejo de lo que no se atrevía a hacer la inteligencia francesa. A tal punto que cuando en Francia pasa la moda de la insurrección y deja de ser un tema para los ensayistas, los Montoneros pierden la guerra. No la ganan los militares argentinos, como ellos pretenden hacer creer, sino que la pierden los Montoneros cuando dejan de interesar en Francia y en Europa. Supongo que lo mismo debe pasar con el arte.

—Curioso, fijese que acá hay más psicoanalistas lacanianos que en Francia.

—No sabía pero me parece entendible. Con Lacan, ahora en Francia, está pasando algo curioso. Después de haber estado en el pináculo, está cayendo estrepitosamente y ya casi no se le presta atención.

—¿Por qué?

—Bueno, porque los franceses son muy particulares. Me voy a ir del tema para tratar de pintarle al pueblo francés. Hubo un pensador muy importante, Kojève, a quien en Francia no conoce nadie y vosotros aquí sí. Kojève daba cursos sobre Hegel. Nunca en su vida escribió un libro. Lo que se conoce de él lo escribió Raymond Queneau, que fue a las clases y escribió apuntes. Sus alumnos fueron Sartre, Barthes, Lacan, Brande, Levi Strauss. De esas clases salió la nueva historia, la nueva crítica, el estructuralismo y todos los movimientos que tuvieron importancia en este siglo. Yo a Kojève lo conocí en 1967, cuando fue a ver una

puesta de *El arquitecto y el emperador de Asiria*. A partir de allí, nos seguimos viendo y, cuando los hechos del 68 en París, Kojève le dijo a Raymond Aron, que también fue alumno suyo, una cosa que grafica perfectamente a la inteligencia francesa: “Este mayo del 68 –dijo Kojève– es una mierda, no hay muertos”.

–Kojève **desempeñó papeles políticos, ¿es verdad?**

–Sí, Kojève era un hombre que creía en la historia y un día resolvió crearla y se convirtió en asesor director de De Gaulle, en una especie de eminencia gris. Muchas que se le atribuyen a De Gaulle eran ideas de Kojève: él fue el que tuvo la idea de romper con la OTAN, algo que no se animan a hacer ni Felipe González ni Mitterrand. En el 68, Kojève se fue a Bruselas para defender la posición francesa. Cuando subió al estrado para tomar la palabra, murió de un paro cardíaco. Con él murió una de las inteligencias francesas más importantes de este siglo. Curiosamente, el intelectual que más lo recuerda y se reconoce más en deuda con él fue Raymond Aron, uno de los principales teóricos de la derecha francesa, una amistad curiosa esa entre un stalinista y un conservador.

– **Volvamos a Lacan, por favor.**

– Como no, esta divagación fue para ilustrarlos acerca del pensamiento francés. Lacan nombra mucho a Kojève en sus seminarios. De los demás, nadie le agradece nada. Lacan, le decía, estuvo muy en boga en Francia durante muchos años. En su momento, Phillippe Sollers, un escritor que no es nada del otro jueves, publica un libro en clave que satiriza toda la intelectualidad francesa y en ella cuenta cosas sobre Lacan que hicieron que se hundiera: cosas que lo ridiculizan y lo destrozan. Muerto Lacan, su grupo se desintegra.

– **A Jean Paul Sartre le pasó algo similar, ¿no?**

–Exactamente, iba a mencionar eso. Cuando Sartre murió, al poco tiempo Simone de Beauvoir publicó un libro, supuestamente de memorias, *La ceremonia del adiós*. En él, cuenta que Sartre se cagaba encima y tomaba whisky a escondidas y hacía cosas así, que le pueden pasar a cualquiera. En ese libro también Simone de Beauvoir se muestra abiertamente hostil con la hija adoptiva de Sartre y con su secretario, Levy. Cuando muere Sartre, el primer visitante es Giscard, porque en Francia siempre hay un acuerdo entre intelectuales y gobierno. Sean de izquierda o de derecha, siempre son franceses. Bueno, lo cómico que quería contar es lo siguiente: Levy y Arlette habían sido maoístas, pero ya no lo eran durante la agonía de Sartre, quien en sus últimos momentos tuvo inspiraciones o necesidades religiosas, e hizo testamento a favor de su hija y su secretario. Cuando ellos pueden disponer de esa fortuna, lo primero que hacen es financiar una traducción del Talmud al francés. Yo hablaba de Lacan. No entiendo cómo Sollers lo pudo herir

tanto. Creo que, cuando se trata de hombres, hay que tener algunas barreras. Yo heriría a un fascista pero no a un hombre cualquiera. Sollers lo ridiculizó a Lacan, y lo que es más terrible, con hechos ciertos.

—¿Usted es creyente o espera serlo recién cuando esté agonizando?

—Tengo un origen y una fuerte nostalgia de la religiosidad. Me gustaría creer, pero no me sale. La fe es un don que se recibe del cielo, pero es un don por el que yo no me quiero dejar seducir. Con esta intención estuve hace poco en Haití. Quería ver ceremonias de vudú. Ustedes saben el atractivo que el vudú ha tenido entre los intelectuales franceses, desde Artaud y Breton hasta Malraux. Vi, en un patio miserable, en uno de los peores lugares del mundo, gente que se colocaba una brasa en la mano sin quemarse, gente poseída. Y lo vi realmente, no estaba drogado. Pero sigo sin tener fe. La pobreza de Haití es uno de los espectáculos más desgarradores del mundo.

—¿Un espectáculo?

—Bueno, yo no soy haitiano, y ni siquiera sudamericano.

—¿Y cómo era ese espectáculo?

—Desgarrador, peor que la India, peor que todo lo imaginable. Hay un barrio, La Salina, que está construido directamente sobre mierda, mierda de verdad.

—¿Y qué hacía usted en un escenario tan desolador?, ¿qué personaje era?

—Me invitaron para el estreno de una obra mía, *El arquitecto*, que se representó en francés, el idioma que habla el 5% de la población, de los que viven bien. Quería ver ceremonias del vudú, como ya les dije, y también preparar un libro sobre la miseria en Haití. El problema es que las fotografías que tomé no muestran toda la miseria que hay. No sé... habría que agregarles leyendas con flechas que dijeran: “Esto es mierda”.

—Es una miseria que tiene siglos, así que deben ser montañas.

—Son montañas. Francia estableció allí, cuando era su colonia, un régimen de explotación de una crueldad inhumana. No había escuelas, ni hospitales, ni siquiera iglesias. Solo trabajo. Ahora no hay blancos. Algunos historiadores blancos dicen que los negros los mataron, pero también es verosímil pensar que los blancos se fueron. Ahora son todos negros y una minoría mulata que es bastante poderosa. Una cosa curiosa es que, pese a tanta miseria, no hay policía visible. El presidente vitalicio, el hijo de Papa Doc, se pasea en moto por la ciudad. Yo mismo lo he tenido a pocos metros. Podría haberlo matado de un hondazo.

Más historias tristes

—¿Por qué no nos trasladamos a un individualismo penoso: Víctor García?

—Conviene ser claro... Víctor García se suicidó. Un hermano mío, en Madrid, lo hizo internar y atender por los mejores especialistas. Si hubiera dejado el alcohol y las drogas, todavía estaría vivo. Pero no las dejó. Yo creo que fue aniquilado por la producción que comenzó a exigírsele, por los éxitos que se esperaban de él, por el dinero que se apostaba a su talento. Eso le creó una tensión insoportable. Fíjense algo notable: su último proyecto, del que por supuesto dejó solamente los planos, fue retomado. Era algo así como una rueda de molino, un aparato que giraba. Los especialistas se quedaron pasmados: era imposible que un actor sobreviviera en esa máquina, indefectiblemente sería destrozado. García había diseñado la máquina más elemental del teatro, una que podía transformar a los actores en víctimas sacrificiales. Yo lo quería mucho a García. A tal punto que en mi película *Viva la muerte* lo elegí para representarme a mí mismo. Nuria Espert mataba un toro, le cortaba los cojones y se los ponía ella y luego encerraban a Víctor, a mí mismo, dentro del toro recién muerto y ella cosía el cuerpo dejándolo encerrado. Todo muy real, muy bonito. Lo quería realmente mucho a García, qué tío....

—Para terminar, ¿qué conoce de la literatura argentina?

—De teatro, nada. Pero, como es imposible evitarlo, conozco a la Santísima Trinidad: Borges, Sábato, Cortázar. Me acuerdo de algo muy gracioso que me pasó con Borges. Hace muchos años, Borges estaba en París, y varios escritores lo llevamos a un bar para conversar. Entonces se acercó una periodista, una buena chica, a hacerle un reportaje. Le dice: “¿Cuál es su mejor novela, señor Borges?”. Y Borges le contesta: “No he escrito novelas”. Ya nerviosa, la chica le dice: “¿Y cuál es su mejor obra de teatro?”. “No he escrito teatro”, le dice Borges, y le agrega muy confidencial: “Yo soy Borges, el escritor más conocido de Buenos Aires, o sea nada”.

*Diario *Tiempo Argentino*, diciembre de 1985

En torno a Alberto Olmedo

I. EL CUERPO DE LA RISA*

Los frecuentes homenajes que recuerdan a Alberto Olmedo se han transformado en una maniobra de distracción, en cortinas de humo. Se trata de que nadie pueda pensar en la violenta lógica que une su trayectoria y su final, sus chistes y suicidio, su tragedia de cómico.

La memoria social es peor todavía que la memoria individual, más canalla, porque nunca está a solas y ni siquiera tiene la sinceridad de las pesadillas.

Quizá me esté excediendo y no sea para tanto. Pero comprenda, tampoco es fácil ser educado todo el tiempo y transformar los aullidos en medias condolencias. “¡Qué dulce, qué cariñoso, qué buen compañero que era Olmedo!”, dice la historia oficial, la única que hay.

¿A quién puede interesarle si un talento es buen compañero, si come y convida cochinitillo o radicheta con ajo? Parece que a muchos, pero a mí que me dejen de joder con los exvotos y las reliquias falsas.

Olmedo fue la víctima de la risa argentina, el sacrificado por la alegría ajena. Parado en el centro interno de cada argentino y en el centro externo de todos ya que no le quedaba lugar para aguantarse a sí mismo. Su angustia no tenía cuerpo, porque el cuerpo era de la risa.

Lo que se llamaría, ortodoxamente, una víctima sacrificial. El cuerpo abandonado a una necesidad de comunicación de la especie, haciendo contacto con otro orden para dejar la vida y multiplicarla. El cordero de Dios—claro que un Dios sin religión— es un estallido de violencia que solo separa, idiotiza y degrada. Y Olmedo se entregó a nuestras risas, que no tienen límite, que no respetan nada, que no se quieren detener hasta que el llanto o el hastío las quiebran, pero sin encontrar un orden. Y toda emoción extrema pide la muerte como excitación final, como última pirueta o como victoria. “Ma sí, ahora es tarde”. Todos sabemos que estamos jugando con fuego, y el que se quema se quema.

Claro que en los recordatorios bien pensantes no hay un lugar para el alcohol que lo anestesia, para las drogas que lo estimularon, y mucho menos para la desesperación, la soledad esencial y la angustia.

Pero sin eso ¿qué es un actor? ¿Por qué alguien se haría actor si no tiene una grieta que no se le cierra con nada ni con el éxito siquiera? ¿Con qué se podía llenar cuando nuestras risas le chupaban el alma y lo dejaban hecho un forro, a solas con su grieta?

Algo hay que echar adentro, para volver a sentirse parecido a una persona. Algo que nunca es sano ni bueno, que debería ser una inundación de amor pero que pocas veces se encuentra o se recibe.

Creo que solo queda rezar por su alma, para que descanse por fin, en donde sea. Él sabía que se iba y lo estaba preparando, con clase, con generosidad.

Cuando representaba el dictador de Costa Pobre cruzaba en su pecho una banda de mando que era igual a las que se cuelgan en las coronas fúnebres, esa que decía “De sus amigos” o algo así. De puro atento, hasta se calzó el propio homenaje para que no nos pusiéramos en gastos.

Nuestra deuda es dedicarle el llanto que se merecen los héroes, hasta los héroes cómicos, esos que nunca pueden entrar en el cretinismo llamado normalidad. Llorar un momento y seguir riéndose, porque Olmedo va a seguir actuando. Y cada día más gracioso, tanto que hace llorar de la risa.

*Diario *Clarín*, mayo de 1993

II. EL FENÓMENO CULTURAL ALBERTO OLMEDO*

En todas las cuestiones referidas a la actuación de Alberto Olmedo habría que plantearse, para una mayor comprensión, una división. Es algo muy complejo porque la actuación, como habilidad y como actividad humana, tiene hoy día muchas entradas, pero ninguna llegada cierta. Es decir, se puede entrar por la estética, por la técnica, por el psicoanálisis, por la antropología, por la política, pero el problema es que, como la actuación es casi inapreciable, el que entra por la antropología se enreda en un laberinto para salir por la política. El que entra por el psicoanálisis sale por la estética. Es decir, más que la entrada a un conocimiento es la entrada a un salón de espejos donde unos reflejan a otros constantemente. La actuación en sí es bastante inapreciable como definición. Quizá el ser en el arte, cuya materia casi absoluta es la conducta, cuya materia excluyente es la figura humana, hace que lo único cierto sea que la actuación traza una gramática posible de los sentimientos. Lo que no se puede saber a ciencia cierta es si ese modelo es experimental y anticipatorio o confirmador; solo el tiempo va diciendo qué naturaleza tenía.

Hoy día, en una actuación como la de Olmedo, las referencias a la muerte son constantes. Eso nadie lo veía: está lleno de anécdotas, referencias, hechos verificables sobre cómo en una improvisación lo personal de él estaba armando otra

historia mientras hacía sus chistes. Sin embargo, la actuación como la mayoría de las artes, está en un terreno que es muy difícil de colocar en el tiempo: puede ser una confirmación oficialista o puede ser una anticipación. En general, en la Argentina de estos años, la actuación se ha colocado en el más absoluto y total oficialismo. Oficialismo se refiere a tratar de demostrar, implacablemente, que el actor es absolutamente igual a los demás.

Ustedes han visto en estos años que los actores, en sus manifestaciones públicas, proclaman desesperadamente ser iguales a los demás: toman conciencia de la democracia, elaboran sus pérdidas, educan a sus hijos, mantienen distancia con sus separaciones, muestran fervor en sus enamoramientos. Tratan de construir una personalidad pegada casi al común de la vida social. Yo creo que eso no es cierto, es una necesidad de la represión social.

El actor, en general, casi siempre está colocado en lo que se podría llamar un lugar “sacrificial”. Está caminando y moviéndose en el lugar del sacrificio y como víctima. Ocupa ese lugar en el momento en que se convierte en aquel que va a conectar al grupo que lo mira con algo que no existe y que, solo a través de él, va a aparecer. Si él no hace eso, nada aparecería. Ese lugar, por más que esté colocado en un sistema de producción industrial, es un lugar de víctima. Es un lugar donde la aceleración de las identificaciones y las introyecciones colocan a la persona que lo ejecuta en un lugar de violencia y vaciamiento. Es bastante curioso que exista lo que se llama la vocación actoral. Es un lugar de desperdicio, de basura, un lugar de mierda, donde esa persona no va a ser nunca como los demás.

Una de las gracias mayores de Olmedo, uno de sus talentos mayores, es haber construido la actuación a partir del mundo del actor. El actor, ahora y siempre –pero ahora más–, es actor cuando actúa y cuando no actúa no es una persona, es un actor que no actúa. Es decir, no puede ser una persona nunca. Una vez tuve una conversación con un psicoanalista francés (uno de los delfines de Lacan) que me dijo: “¿Es cierto que en la Argentina los actores se psicoanalizan?”. Yo le contesté que sí, y me dijo: “¿Cómo pueden psicoanalizar a un actor? A un actor habría que psicoanalizarlo cuando actúa, si cuando no actúa no es nadie”. Y tenía razón. El actor, en general –hay muchas divisiones o subespecies– llega un momento en el que no es nadie, el llenarse de los demás lo vacía.

Entonces la muerte de un actor no es la muerte de cualquiera. Es tan ridícula como cualquier muerte, pero tiene la desgracia de que, además, tiene un sentido para los demás, mientras que la muerte de las otras personas no tiene un sentido, simplemente se murió. Pero la muerte de un actor extiende la actuación, un actor no puede ni ser un muerto tranquilo. También de su muerte se habla y a su muerte se le adjudican sentidos. Fíjense cómo las muertes de Olmedo y de (Alfonso) De

Grazia extienden la actuación. Se supone que pueden matarse por motivos por los que no se mataría otra persona. Uno piensa que los medios masivos han creado esta situación; en cierta manera sí, pero uno ya ve en *Hamlet* que el poder siempre supo esto de los actores. Los que mandan siempre supieron que son unos forros. Por ejemplo, pueden ver cómo *Hamlet* hace hacer de forros a un grupo de actores haciéndolos representar su tragedia personal. Es desde el lugar de basura, de desecho, que es también el lugar desde el que se levanta la admiración, el elogio, la envidia. El deseo es prudente ubicarlo en esta división de géneros de la que hablaba al principio. Como decía uno hace muchos años: “Es de reírse o es de llorar”, es decir si constituye un elogio de la muerte del héroe y un lamento por su muerte o constituye eso tan gracioso que es el deseo insatisfecho, clave de la comedia.

La mayoría de los chistes de Olmedo son muy malos, son repetitivos, monótonos, tontos. La gracia está en cómo los dice, pero no porque en el decir haya una habilidad peculiar, sino que la gracia es ser contemporáneo de quien los dice. Es ver un Pitufito (personaje que hacía en uno de sus programas) perverso, eso es lo gracioso, no las taradeces que dice el Pitufito. Si ustedes lo piensan, no es tan gracioso hacer chistes sin parar, durante años, sobre el tamaño de la cara de (Adolfo) García Grau o la cabeza de Javier Portales. Pero esa mirada absolutamente argentina, que sospecha la homosexualidad del interlocutor, solo nosotros la vamos a entender. Seguramente, para la próxima generación, eso perdió gracia. Pero uno, mientras tanto, mientras fue contemporáneo de ese cómico, se rió con esa mirada de sospecha. Se rió con lo que Olmedo tiene de más contemporáneo de uno.

Ustedes habrán observado que siempre la actuación, inevitablemente, tiene que crear un sí mismo verosímil. La gracia de la actuación, el encanto de esa pretensión antológica de que uno cree que el otro es alguien y el goce es saber que no lo es, pero uno lo cree. Esa es la gracia que hace que uno mire a un gran actor y diga “cómo me gusta” o “qué bueno es fulano de tal”. Ese fulano de tal le ha hecho creer a uno que es alguien que no existe. Olmedo, me parece, ha llegado a un punto sin retorno en lo que podría llamarse la actuación nacional. Olmedo no es nadie nunca, nunca es nadie en serio, es un símil. A través de videos de sus programas o películas, ustedes habrán visto que, en ninguna situación, Olmedo construye un solo gesto que haga creer que esa situación existe. Olmedo está rodeado de actores que no actúan; más aún, que retomando hasta la degradación un viejo gesto de la revista criolla, simulan (o a veces lo hacen de verdad) tentarse con la actuación del capocómico, como si hasta el interlocutor que actúa se rindiera ante esa comicidad gigante. Eso es técnico. Obviamente nadie va a pensar que se están tentando todo el tiempo. Un espectador tal vez pueda creerlo. Pero, además de qué se tientan todo el tiempo, trabajan de eso: de hacer que se tientan, para remarcar que están ante alguien terriblemente gracioso.

Desde el comienzo, Olmedo hace una especie de declaración salvaje de que está colocado en un símil: en un símil–televisión, que él es un símil–actor, que está en un símil–*sketch* y que nada es original. A veces él mismo dice: “Esto es como Hollywood”, o sea, “esto es como si fuera”. Nada es en serio. En ese sentido, es imposible no rendirse ante el hecho de que expresó de manera terminante una verdad que uno sospechaba siempre: que nada era en serio. Y Olmedo lleva esa actuación al paroxismo, a la monstruosidad casi obscena. Cuando hace el Pitufito, habrán observado que no tiene la menor intención de buscar un signo que refiera a los Pitufitos. Lo han vestido de Pitufito y hace cualquier cosa. Es como si dijera: “Yo hago de argentino y ya está”. Él se viste de Pitufito y ya está. “Y más no da”, podría decir: “Más no se le ocurre a nadie, ni al libretista, ni a mí, ni a nadie”. Entonces uno tiene el goce de estar en familia con él. El goce del reventado, del que encuentra a otros iguales. Y uno dice: “¡Están tan en la lona como yo, no pueden hacer un personaje!”. Y eso provoca la familiaridad, la aprehensión de lo propio, el goce de la identidad, el goce de sentir que uno no está solo, que es la base del goce de la identificación, cuando uno ve a un gran actor. Eso mismo que deben sentir los yanquis viendo a Paul Newman. Deben sentir que son ellos. Uno lo ve a Paul Newman y no puede nunca creer eso. Es imposible que uno se vaya a parecer a él ni remotamente, ni uno va a salir con alguien que sea como Ali Mc Graw. Es imposible, es de otro mundo. En cambio, Olmedo provoca el goce de la pertenencia: ¡es como yo, está robando en un canal!

La actuación de Olmedo, como las actuaciones muy importantes, es una masa, una especie de aglutinado difícil de seccionar, porque cada corte descubre una sustancia distinta a la que se estaba cortando. Uno en Olmedo puede trazar una especie de *arabesco* de la política, el psicoanálisis, la comunicación y hacer un tejido que no termina nunca. Pero es la característica de la obra de arte: la reelaboración interna continua. Si uno sigue viendo un cuadro que fue pintado hace muchos siglos o leyendo una obra de tantos años, es porque adentro de esa obra está armada una máquina de sentido. Y esa máquina de sentido funciona sola y provee otros y otros y eso es lo que hace que uno la goce y la llame obra de arte. Si se agotara, simplemente sería no vista o no leída nunca más.

Hay un tema del cual se ha hablado mucho, una especie de “voz” que dice que Olmedo no hizo las cosas que estaban a su altura. Que le faltaban guionistas, directores, vestuario. Yo creo que no es cierto. Que Olmedo hizo las cosas que podía hacer, que se pueden hacer y, además, las cosas que hizo son las que hizo. Pensar que no estaba en el medio de producción correcto se podría decir de cualquier argentino. Nadie está en su medio de producción correcto.

La industria cultural es la que provee las imágenes con que un país se piensa a sí

mismo y piensa sobre sí mismo y se imagina a sí mismo. Si las películas y los programas de Olmedo tuvieron tanto éxito, es porque buena parte del país se imagina así o tiene placer imaginándose durante un rato así, y no solo así, porque sería muy despectivo pensar que hay un público tan estúpido que lo único que hace es pensar en esto. La reflexión de los bajadores de línea “aparatchiki” es que la gente ve a Olmedo, se ríe continuamente todo el tiempo y después va a la fábrica, lo cual no es cierto. La gente ve a Olmedo, se ríe, habla de otras cosas, se pelea en la casa, sale, hace montones de cosas. Entre otras, durante un rato se ríe con Olmedo, lo cual no le evita tocar otros temas.

Hay una frase de un americano, Andy Warren, que es muy buena. Dice que, en la vida, el ser humano tiene que tener derecho a verse famoso por lo menos un día en su vida. Es un derecho humano, porque el éxito se ha constituido en tal diferencia que alguien que ningún día de su vida tiene éxito es un minusválido. El éxito es a la vez un enaltecimiento y una preparación de la víctima. Las dos cosas simultáneamente. La inflación de una personalidad y, a la vez, la preparación minuciosa de una destrucción. En algún momento, como un lenguaje anónimo y no ya del sujeto, puede aparecer la muerte como una necesidad. O quizás la muerte del sujeto como una liberación de esa *ola*. La muerte quiere decir el agotamiento que provoca no ser nada más que aquello que piensan los otros. Hay que pensar con cierta tolerancia si la muerte de gente que es famosa no es quizás la reivindicación de un momento de subjetividad. Lo que es seguro es que así es con él, en el momento en que se mata. Uno podría decir que cada uno elige su vida... bueno, esa es la vida del famoso. Puede ser que tenga que reivindicar alguna privacidad, alguna soledad posible, y puede ser que necesite un momento de privacidad, aunque sea el último, y sería un poco inhumano negárselo, en aras de que uno precisa que siga haciendo reír. Quizás su momento más propio fue ese: matarse. Se lo había ganado.

Yo creo que el espectáculo es uno solo. No hay distintos tipos de teatro ni distintos tipos de espectáculos: hay “el espectáculo”. Y no pertenece, claramente, a ninguna tendencia. El espectáculo se provee a sí mismo lo que necesita. Uno podría decir que el teatro se piensa a sí mismo. Utiliza la vanidad de alguno que cree que está haciendo algo en el teatro. Pero el teatro puede ser pensado como un autoprodutor de sentido. Y provee sus complementos: habrá un teatro serio, lo que supone un teatro popular... Los temas son los mismos, lo que puede variar son los distintos grados de sofisticación que se presumen de la percepción. Yo les aseguro que un capítulo de la telenovela *Amo y señor*, para ser comprendido sin haber sido un espectador atento de la totalidad, tiene tantas dificultades como un capítulo de *Rayuela* abierto al azar. Uno no entiende nada. Requiere una comprensión sofisticada de cuáles son los matices de lo que sucede. Por supuesto,

el jactancioso que lo ve desde la lectura del Ulises de Joyce va a creer que es un argumento simple, porque supone que quienes lo ven son infrahumanos, que no tienen complejidades, que hay un inconsciente de clase media que es complejo y un inconsciente popular que es muy simple. Como que los obreros no sueñan... o sueñan con el MAS. En realidad, la complejidad es siempre la misma. Lo que puede haber son distintos prestigios según los círculos que uno frecuente. La utilización de esos prestigios como sistema, como reconocimiento social, eso sí existe. Si alguien dice en una reunión: "Fui al Teatro San Martín", según dónde lo diga, será tomado como una persona importante, como un boludo, como un inteligente... depende dónde lo diga. Pero no creo que pueda trazarse una división tan certera entre lo que pueda ser llamado culto o popular. Hay cierto privilegio, por el conocimiento oficial, que coloca a ciertas modalidades del espectáculo en zonas de mayor grandeza. Pero es algo más utilizado como intercambio social que propio de un análisis interno. Depende de dónde uno coloque el prestigio de la sofisticación del pensamiento.

La actuación trata de crear un sí mismo verosímil. La existencia de algo que responde a las leyes de verosimilitud psicológica y física de lo que uno llama "una persona". A veces basta con que trace un carácter. Por ejemplo, uno presume que el gato Tom de *Tom y Jerry* tiene una psicología, un carácter verosímil, es crédulo, es burlado por el ratón, es vengativo, traza un verosímil de psicología que hace que uno atienda a su lucha con un pícaro que lo burla. En la actuación con actores, el verosímil es la construcción de un modelo humano. Esos modelos casi siempre se ajustan a una colocación en la cultura que les da lugar. Si ese modelo es ambicioso y se desarrolla, terminará siendo colocado hasta en una ética; es decir, que funcionará como un paradigma de la elección ética. Hará algo que está mal y sentirá culpa, hará algo que está bien y será reconocido, etc. Para poner un ejemplo argentino, es el caso de la actuación de Luis Sandrini en la década del 40 al 50, que es un modelo de construcción de personaje donde el ser confiado, el confiar en alguien, puede hacerle sufrir una defraudación momentánea, para ser reconocido finalmente como un virtuoso. Es decir, que propone un modelo en el que vale la pena ser bueno, aun a riesgo de que los vanidosos y los exitosos se burlen momentáneamente de uno. Esto construye un modelo humano, un imaginario de lo que es la persona. No en vano uno encuentra ciertos parecidos en las conductas que han revelado ciertos actores en ciertos personajes. Olmedo, al contrario, parece ubicarse en un terreno en el que no hay nadie, en el que él no es nadie, no es alguien que pueda funcionar como modelo, sino una especie de receptáculo de cualquier nivel que se le suponga. Eso es complicadísimo de hacer técnicamente, más en un género como la comedia.

Para usar otra comparación digamos que Jerry Lewis, por ejemplo, construye un

modelo ético: aquel que parece tonto porque no participa de lo que prestigia en su generación. Puede tener, sin embargo, una sensibilidad que vale más que la frialdad de esos sofisticados, puede tener un rasgo del cual los exitosos carecen, mientras que Olmedo no se coloca en ningún modelo de personalidad sino que es como un psicótico haciendo un *role playing*: hace cualquier cosa que le digan y se burla de todo. Nunca hay una reserva que constituya lo que se llamaría, en el término más clásico, una persona. Eso es lo que hace Olmedo, una actuación profundamente inmoral. Uno nunca podría llegar a un campo ético con Olmedo, porque se burlaría de la palabra “ética”. Tiene como la regresión infantil de un chico que está jodiendo. Hace lo mismo que los chicos cuando imitan exactamente lo que dice un adulto. Uno los tiene que matar al final, porque no hay manera de encontrar una base en la cual acepten que están haciendo algo mal. Bueno, eso es lo que hace Olmedo.

Olmedo pone en su actuación muchos signos de la presencia inminente de la muerte. Por ejemplo, se pone una banda que dice TUS AMIGOS. Creo que tenía la que tienen casi todos los actores como compañía, que es la presencia de la muerte al lado. La muerte como el gran temor a evitar porque una de las garantías es que, cuando se actúa, no se tiene miedo a la muerte. No estoy promoviendo vocaciones pero suele ser un descanso en gente que le teme mucho. Un actor en general le teme un poco más que cualquier persona, porque tal vez está más cerca de la muerte. Primero, porque está haciendo gente que no existe, lo cual es medio pariente de la muerte. Después, está siendo alguien y deja de serlo, que también es otra experiencia de muerte.

Olmedo tenía, como actor, lo que tiene que tener cualquier actor, ya sea bueno o malo, que es la necesidad ineludible de actuar. No la vocación, el deseo de expresarse o de mostrar lo que tiene adentro. Tenía la necesidad de actuar, porque ese es el único momento en que se está vivo. Eso lo tiene cualquier actor, aun algunos que no son tan buenos, pero a los que uno quiere por eso: porque es lo único que pueden hacer... actuar.

*Conferencia dictada en una cátedra de la carrera de Comunicación Social, en la Universidad de Buenos Aires.

Alberto Ure,
el agitador

Manual de las zonceras bienpensantes del teatro local

Tanto de un lado del grabador, como periodista, o del otro, como reportero, Alberto Ure es una verdadera máquina que hace estallar sentidos por el aire. Con su personal artillería se transforma en un francotirador de un rigor intelectual, de un apasionamiento por su objeto de análisis, de una entrega, de una sinceridad con su propia historia y de una coherencia interna discursiva como pocos teatristas de su generación. Por eso, también, se lo extraña. Por eso, también, sigue siendo un personaje vital para entender los mecanismos de actuación, de producción teatral y del tiempo histórico en el cual le tocó pensar y dirigir. Esa serie de motivos deben ser los que hacen que siempre volvamos a él.

Toparse con "El Archivo Ure" en estado bruto (con esa infinidad de papeles escritos a máquina, con esa cantidad de fotocopias ya amarillentas, con la variedad de manuscritos plagados de acotaciones) fue iniciar un viaje fascinante y perturbador. Fascinante porque está él ahí, de cuerpo entero, vivo. Perturbador porque nadie sabe qué es y qué será de él cuando este libro salga publicado, cuando este libro esté en las manos de quien en este mismo momento lee esto. Y eso molesta. Jode. A lo sumo, lo poco que sabemos de Alberto son datos casi sueltos que Cristina Banegas, verdadera copy editor de su producción, fue acercando a Carlos Pacheco a lo largo de este proceso en el cual uno intenta ordenar su propio discurso sin poder consultarle, sin poder esperar su aprobación. Y eso molesta.

En otros momentos, entrevistarle siempre fue una fiesta, un lujo y una tranquilidad de saber que el material había que, apenas, ordenarlo un poco y "salía con fritas". Quizás debido a su trabajo en publicidad, hasta era capaz de tirar uno, dos y hasta tres títulos como "La gente va al teatro para tocar modelos de minas o de izquierda", o "La mayoría de la población es menemista en su forma de actuar", o "Al teatro culto siempre lo desprecié". O sea, eso que cualquier publicista o editor diría que tiene *punch* (ese término tan del universo del *rating* y tan ajeno al mundo del teatro que habitó).

A lo largo de los reportajes, Alberto disecciona a los grandes del humor más bastardeados y a la clase política siempre bastardeada apelando a un fino humor que, como pocos maestros, conjuga con un nivel de análisis exquisito. Cuestiona duramente películas como *El exilio de Gardel* y *La historia oficial*, films casi intocables para la clase bien pensante porteña de la década del ochenta, con el mismo rigor que analiza en profundidad la temporada teatral de Mar del Plata. En el medio, habla de las Madres de Plaza de Mayo bailando solas con Sting, cae rendido a los pies de un Olmedo, narra su experiencia con el teatro de Nueva York cuando era una caldera de la experimentación, cuestiona bolsones reaccionarios de la misma comunidad homosexual o sostiene, casi al pasar, que las vanguardias locales

están comercializadas. Hasta se permite hablar de él mismo y confesar, como lo hizo en un reportaje publicado en *Tiempo Argentino*, que su desgracia es haber pasado de ser un niño terrible a ser un jovencito insoportable. “Mis hijos mayores me lo reprochan, dicen que nunca tuvieron un padre maduro –sostuvo–. Que se jodan. Hice lo que pude. Les di de comer, los quiero, les enseñé que no hay que tener miedo al papelón, los respeto aunque no se den cuenta y les enseñé sobre todo que hay que amar y defender a la Patria. Pero a veces pienso que ellos preferirían haber sido hijos de Sandro o del padre Lombardero, que es tan bueno”. En este nuevo siglo, del padre Lombardero casi nadie se acuerda. De Alberto Ure, sí.

En este capítulo está el testimonio de él como entrevistado que cierra este libro llamado *Ponete el antifaz*, título sugerido por el mismo Alberto, una persona que se pasó la vida sacándole la careta al manual de zonzeras bien pensante del teatro local.

Alejandro Cruz

Me reprochan la violencia de mis puestas en escena, pero yo no las puedo imaginar de otro modo: me crié en una familia donde cada almuerzo, cada Navidad era peor que todo lo que pueda hacer hoy en un escenario. Y, sin embargo, nos queríamos mucho. Por lo demás, ¿de qué violencia me hablan?, ¿de jugar que una herida duele? Ahora, yo vivo en un país de una violencia desmesurada que se mantiene así desde que surgió como nación: no puedo hablar de otra cosa.

“El teatro de anticipación”,
artículo de Luis Soto,
diario *Tiempo Argentino*, diciembre de 1985.

Desde el día en que leí [*Atendiendo al Sr.*] *Sloane* –recuerda Ure con su rostro candoroso bajo la pelambre cortada a cepillo y detrás de los anteojos–, la pieza se me convirtió en una obsesión y aun antes de pergeñar y dirigir *Palos y piedras*, en febrero de este año, estaba convencido de que la haría, a pesar de que todo el mundo trataba de disuadirme.

“Ahora ‘director creativo’ de una agencia de publicidad, Ure –nacido en 1940 y ‘expulsado sucesivamente de diversos colegios, el Belgrano, el Sarmiento, el número 17 y el San Miguel, por vago, rabonero, peleador y hacerme el payaso ante los profesores’– leyó la pieza a sus actores, que se entusiasmaron [...]”. En la Argentina –enuncia al explicar su planteo de trabajo para la puesta– no se puede hablar de una aplicación del método de Stanislavsky, ni siquiera hay una generación formada por él: lo más que puede decirse es que se trabaja con intuiciones sobre lo que debe ser el método.

“Sloane y la extraña familia”,
artículo de Ernesto Schoo,
revista *Primera Plana*, septiembre de 1968.

Por confusión se me ha relacionado con el llamado teatro culto, al cual yo siempre desprecié porque me parece una imbecilidad. A mí me gustan las combinaciones de género, que me entretienen durante los ensayos y de las que

salen cosas comiquísimas. Cuando yo hago esas mezclas de Sofovich con Shakespeare, la gente no se lo banca, cree que uno es vulgar y el otro culto, pero yo no pienso así. Acá son muy prejuiciosos; cuando elegí a Antonio Grimau para *Los invertidos*, a los del San Martín casi les da un infarto. Es como en el boxeo. Hay boxeadores a los que no les va bien y pensás: “¡Pero este es capaz de matarlo al otro!”. Y a veces te sale y otras no. Con *En familia*, me encontré con actores que estaban mucho más vencidos de lo que suponía, casi sin recuperación clínica. Ahora tengo mucha menos confianza en los géneros populares que antes, porque me parece que los actores se empobrecen mucho y después es muy difícil recuperarlos.

“Al teatro culto siempre lo desprecié”,
reportaje de Patricia Espinosa,
Ámbito Financiero, marzo de 1997.

Nuestra situación teatral, en general, es muy cambiante, muy inestable y muy pobre. Acá no existe una diferencia tan marcada entre teatro comercial y no comercial. Uno podría decir que sí existe una marcada diferencia entre Susana Giménez y un grupo que presenta una obra en el Centro Cultural Ricardo Rojas. El trabajo en el teatro no comercial no surge por una elección estética, sino por una irremediable situación de la miseria social en que vivimos, que no permite trabajar en otros lugares. La mayor parte de nuestro teatro es marginal, incluso el que se representa en la calle Corrientes, porque ya no rinde dinero. No existe un mundo diferente de actores. La prueba está que Cristina Banegas, que ha hecho los dos últimos trabajos conmigo, también ha trabajado en el programa [de televisión] de [Federico] Luppi y [Jorge] Díaz. A mí me interesaba hacer un trabajo teatral fuera del Excéntrico de la 18 [la sala de Banegas] porque es fácil que uno se institucionalice en la vanguardia y entonces empiece a hacer vanguardia con su propio academicismo. Por eso, me parece más saludable hacer un zigzagueo constante y no establecerme demasiado tiempo en ningún lugar. Lo ideal es ser un “blanco móvil” porque a veces se corre el riesgo de repetirse uno mismo.

Por otra parte, no me parece que mis trabajos estén apartados de la tradición teatral. Quizás los he llevado a extremos de violencia y resolución poco frecuentes en la Argentina, aunque no soy el único en hacerlo. Sí es cierto que he destacado más la crisis de esa tradición y no el conformismo. No se olviden que este es un país donde la mayor parte de las declaraciones artísticas parecen haber sido expresadas por un concejal conservador. Donde los artistas reclaman

resignación, felicidad y parecieran ser personas muy felices y dispuestas a colaborar en una pacificación nacional. Yo no creo que esa sea la función del artista. Uno no tiene por qué colaborar en la pacificación de nadie.

“Me atrae profundamente trabajar con los actores”,
reportaje de Juan Carlos Fontana,
revista *Qué hacemos*, enero de 1990.

—¿Por qué es tan importante la actuación en nuestro país?

—Recordemos a esa gran actriz que fue Eva Duarte (de esto sabían algo Ronald Reagan y Arnold Schwarzenegger). Ya Freud decía que el teatro, las actuaciones y el mundo de la representación están unidos a la política y al psicoanálisis. Pero, además, en su organización interna el teatro discute un modelo de país. Es una discusión inconsciente, un diálogo de la comunidad consigo misma. Bueno, hay preguntas que elegimos no hacernos. No es casual el desinterés por los grandes personajes de la historia argentina en nuestro teatro, ni la desconfianza actual en el teatro de texto, que yo creo que sigue siendo la columna vertebral de este arte.

—¿Cree que el teatro en la Argentina fue construido como expresión de las clases medias?

—Sin duda, eso explica en parte la crisis, la pérdida de la profesión. Pero no es solo una cuestión de mercado. La televisión y el cine le robaron público, igual que en Europa y en Estados Unidos, pero allá no fue tan grave porque hubo políticas culturales serias.

—Se dice que la gran esperanza está en el teatro *under*, en las salas chicas lejos de Corrientes...

—No lo creo, el *under* tiene sentido cuando sos opositor, y acá la mayoría es oficialista. Yo fui promotor del teatro *under* cuando trabajé en El excéntrico de la 18, con Cristina Banegas. Pero hoy el *under* es solo una cuestión de pobreza económica y ya fue globalizado, depende de los festivales y el prestigio en el exterior.

“El gremio de los artistas ha sido oficialista desde siempre”,
reportaje de Eduardo Pogoriles,
diario *Clarín*, diciembre de 2003.

–Hay intentos de la vanguardia actoral local que tratan de parodiar [las actuaciones de un Olmedo, una Niní Marshall o de Jorge Luz] que da la idea de que persiguen algo que ciertos actores ya lograron.

–Ni hablar, ni hablar... Lo que pasa es que cualquier brechtiano argentino está dispuesto a reconocer las virtudes de Karl Valentin, que era un cómico alemán amigo de Brecht, pero no es capaz de ver que Jorge Luz haciendo chistes sobre el revival ante millones de espectadores tiene momentos epifánicos. Esto, sin embargo, no requiere ninguna atención de la crítica y menos aún del conocimiento académico. Entonces, todos los que dicen que lamentan la muerte de Olmedo y que ahora aseguran ser sus grandes admiradores, ahí lo tienen a Jorge Luz que está vivo y con una potencia actoral comparable a la del Olmedo.

–¿Cómo recuperar esas capacidades actorales perdidas?

–Ahí hace falta guita, es una función que en la Argentina solo la puede cumplir el Estado. Se necesitan las copias de las películas, pasarlas a video para poder analizarlas con los alumnos.

–¿Qué momentos actorales analizarías?

–Hay un momento de Niní Marshall y también de Luis Sandrini y de otros actores de la época que consiste en lo siguiente: el personaje que encarnan es bueno, procede en defensa de la justicia y confía en la buena intención del otro, pero el otro lo defrauda y tiene la certeza de que su bondad ha sido burlada; el personaje accede al conocimiento de que existe la maldad en el mundo. Sin embargo, seguirá siendo bueno para mostrarle a esa maldad que puede enfrentarla y perdonará a quien lo atacó dándole una lección. Se trata de un recorrido emocional de la actuación. Eso es pura técnica y, con base en ese esquema, se han logrado cosas magistrales. No elegí al azar, ese modelo se podía dar en el momento en que en la Argentina podía existir la buena intención. Vos venís y me decís: “Mirá, Ure, me falta tal cosa” y yo te creo y te digo: “Tomá esto para tu madre enferma”. Después descubro que sos un vivo y que has burlado mis ahorros, momento típico de la dramaturgia argentina. Entonces después, vos, arrepentido, me decís que lo lamentás mucho y yo te digo que te perdono. Eso lo hacía Sandrini de manera genial y un personaje de Niní Marshall, Cándida, también.

“Resistir en la banda, como los chorros”,
reportaje de Vicente Muleiro,
Revista *Crisis*, sin fecha.

–Con el estreno de *Las mujeres de Juan* [de Neil Simon], ¿puede considerarse que regresa al teatro comercial?

–Nunca estuve alejado de él. Que no haya tenido grandes ganancias no quiere decir que estuviera afuera. Hice algunas obras que estaban al margen del circuito inversión/ganancia. Se entiende por comercial la búsqueda de una retribución, y siempre trabajo para obtenerla. No me gusta la gente que hace cosas sin ese objetivo. Todo el mundo depende del público; si no lo tiene, la retribución no existe.

–Cuando se habla de teatro comercial también se hace referencia a una cuestión formal.

–Hoy en día ya no es así. No hay separación de lo experimental y la investigación. Hay una comercialización de la vanguardia desde hace años y hasta se da un tono experimental a actividades masivas. Está todo mezclado. Es raro. No es claro dónde empieza uno y termina otro. En televisión, trabajo actualmente con Pompeyo Audivert, un actor que viene de la escena *underground*. Otro caso es el de Alejandro Urdapilleta. Se producen fusiones muy extrañas, en las que lo minoritario y experimental es masivo. Hasta hay convencionalidad en los teatros minoritarios. Casi todo el teatro se mezcló, ya sea por oposición o participación, con la tevé.

–¿Esto es bueno?

–Es así. No creo que sea bueno ni malo. No se puede saber de antemano. Creo que la televisión nos precisa y nosotros a ella. Se produjo una especie de rotura. La vanguardia perdió su referencia, sea formalista o política. Siempre tuvo una significación como promotora de cambio social. Al no mezclarse con ideales de cambio, la vanguardia quedó colgada, porque los cambios no son los que hace un siglo se pensó que iban a ser. Son otros. En el mundo, se producen fenómenos rarísimos que se reflejan en el arte, en el espectáculo, pegados a lo social porque depende del público. No podés esperar, como en el caso de la plástica o de la literatura. Allí creás algo y tal vez trascienda dentro de años. En teatro, tenés que mandar y ver qué pasa con la gente. Todo el pensamiento estalla sobre esto y ha redefinido mucho lo que pasa con el espectáculo. También en Rusia, en Estados Unidos y en países atrasados como la Argentina. Hoy es prematuro definir exactamente qué pasa. No se sabe bien.

–Mientras tanto usted dirige un Simon.

–Es la última obra de este autor, que actualmente está en gira por los Estados

Unidos. Es uno de los grandes dramaturgos del siglo en su género. Se supone que la comedia en la Argentina carece de todo prestigio. Hasta hay un desprecio por ella. Mucha gente todavía no se enteró de que Olmedo y Portales, por ejemplo, son dos grandes. Simon es el paradigma de un estilo de comedia que, si bien se corresponde con cierta idiosincrasia de su país, hoy ya es internacional porque gracias al cine se difundió en todo el mundo. Tiene una característica fundamental: una habilidad terrible para construir situaciones y diálogos. Esta comedia, *Las mujeres de Juan*, es bastante autobiográfica. No creo que esto importe mucho acá. Va a pasar como la obra que habla sobre un escritor.

–Además de su trabajo teatral, en el último tiempo se integró al medio televisivo: hace la dirección de actores en [el programa] *Zona de riesgo* y conduce, en Canal 13, un taller destinado a actores. ¿Cómo es esa experiencia?

–Sin duda, me interesa trabajar la actuación en televisión. Esto no es nuevo. Hace años que existe este tipo de actividad. Hay gente que se va volcando a ver qué pasa con la actuación en cine y en tevé. Globo lo hizo en Brasil; Televisa, en México. Yo fui elaborando propuestas a partir de cosas que se habían desarrollado en los '60, un período en el que se trabajó mucho sobre este tema. La actuación en la televisión argentina tiene peculiaridades únicas. Hay gente que hace bien las dos. Otra toma lo mejor de cada una y logra una síntesis. También están los que prefieren más la tarea en teatro que en tevé.

–En algún momento se cuestionaron las características del trabajo en televisión. ¿Actualmente sucede esto?

–Era mal visto en los medios teatrales, pero hace muchos años. La televisión era corrupta y el teatro ennoblecía. En general, quienes sostenían esa postura eran los que estaban aislados del medio televisivo. Pasó también con el actor de cine. El teatro ha probado 2.500 años de capacidad de supervivencia. Vio caer la escena griega, pasó por Roma, se caga de risa de estas discusiones.

“Hay una comercialización de la vanguardia”,
reportaje de Carlos Pacheco,
revista *La Maga*, diciembre de 1992.

Durante un año seguido trabajé con Rodolfo Ranni como protagonista de cuatro miniserias, de trece capítulos de *Zona de riesgo*. Yo era lo que en la televisión argentina se llama director de puesta en escena, lo que debería ser un *dialogue*

coach y, de hecho, es una especie de codirección con el director de cámaras. Por encima de las complicaciones gremiales, Ranni y yo sabíamos quiénes éramos: un director y un actor. En ese año, Rodolfo fue sucesivamente modisto homosexual, político corrupto, sacerdote de la liberación y psicópata asesino. Apenas terminábamos una, empezábamos la otra. La única vez que tuvimos unas semanas de descanso, Rodolfo se fue de vacaciones a los Estados Unidos, así que nos volvimos a ver directamente el primer día de grabación, un rato antes de empezar. Nunca ensayamos ni tuvimos conversaciones sobre los personajes, ni sobre la trama y sus cambios y ni siquiera sobre las escenas más complejas. Apenas empezamos, nos paramos en la cornisa de la improvisación total, creando la escena al toque, con las luces mandadas y una precisa noción de los encuadres, pero sin demasiadas referencias al antes y al después. Cada toma en sí misma, como un testimonio emocional del momento. Pura actuación repentista, exacerbada por una dirección repentista. Coincidíamos en que hablar de los personajes era casi inútil, porque ese fantasma de mil caras se forma solo y hay que esperar el rebote de la toma, de lo que imagina la gente que la ve. Con Ranni esto es arrasador; la gente lo mira y se imagina de todo, no puede parar de imaginarse cosas. Hasta yo, después de dirigirlo, veo lo grabado y me imagino una cosa distinta a la que pensaba cuando lo hacía.

A las tres o cuatro horas de grabación, nadie podía entender de qué estábamos hablando. Y en esa promiscuidad del sentido, se había creado lo que Kantor llamaba “la materia prima de la actuación”, la zona en que no se sabe lo cierto y lo fingido, donde todo es verdad y todo falso, depende de lo que pase mucho después. Eso que se busca siempre, supongo que desde siempre, para poder actuar.

“Chau, Ranni”,
por Alberto Ure,
diario *Clarín*, octubre de 1993.

Nadie dijo: “La televisión tiene que ser esto”. No hay un poder de tipos oscuros en un lugar que se llama la televisión. La televisión se autoproduce tecnológicamente. ¿Vos creés que alguien dijo: “En el año 94, deberá haber 60 cables”? La gente arma lo que quiere y lo que se le canta y mezcla idiomas: italiano, alemán, francés... Hace un proceso de asociación. Es así. Lo que pasa es que, al ser tan masivo, modifica la percepción. El teatro ya atravesó épocas así, como la del cine. [...] Lo que sí parece haber variado es que se está

modificando lo que durante varios siglos fue la percepción ordenada. Ahora más bien hay un encadenamiento de estados de *shock*. Parecería que no es una gradualidad que va al *shock* sino que busca una asociación casi electrónica, como funciona en un circuito impreso. Hoy el *zapping* ha hecho masivo que se busquen puntos de *shock* y la ilación de esos puntos es totalmente personal y tiene un límite que es las ganas de uno de tener estado de *shock*.

—¿Cómo se siente trabajando en ese medio? ¿Hay una intención de revertir desde su lugar algunas de sus características?

—No, yo no quiero revertir nada, no quiero revertir nada pero de nada. Por lo menos, no de la televisión. Sería de una soberbia espantosa decir que quiero revertir el medio. A duras penas puedo revertir algunas costumbres personales y más o menos. Es una actividad que me interesa muchísimo. Me obligó a pensar situaciones de actuación que no pensaba, a repensar hechos que el teatro tenía estereotipados. No me siento responsable de la televisión, para nada. Sí, estoy dentro de un campo de concentración, pero es un lugar en el que me interesa estar. Los porcentajes de tarados son más o menos parejos en todos lados.

“La mayoría de la población es menemista en su forma de actuar”,
reportaje de Carlos Pacheco y Alejandro Cruz,
revista *La Maga*, agosto de 1994.

—¿Pudiste aportar algo en el teleteatro [*Bárbara Narváez*], con Leonor Benedetto, que dirigiste?

—Supongo que en un momento pude aportar. No es que lo condujera pero podía sumar un poco. Lo que pasa es que no fue una experiencia muy feliz. [La televisión] es un medio terriblemente desorganizado y repentista. Los teleteatros cambian internamente a una velocidad tajante. Ahora lo sé: es el *rating* que lo va mandando. A mí no me salían los cambios tan rápidos.

—¿Te parece condenable que se busque con cualquier disparate mantener el *rating*?

—Nunca es tan disparate. Los que logran *rating* están haciendo algo que se origina en algún diálogo que establecen con la gente. Claro que este diálogo puede ser siniestro. Yo sentía que había un componente siniestro en eso. Eso hizo que yo no pudiera terminar el ciclo con Leonor Benedetto. Yo empezaba a sentir que me hacía

daño. Los teleteatros tienen un componente siniestro fuerte que no todo el mundo enfrenta. Además, estar todos los días en un estudio es agobiante. A mí me mataba. Me deshacía. En un teleteatro vos ves cosas que decís “no puede ser que hagan esto con un actor”. En un capítulo llora porque la mató y al siguiente cambia y dice: “No la maté” y se ríe. Lo están volviendo loco al tipo. Además lloran de verdad. ¿Vos te creés que es todo un camelo? No, el 99 por ciento se cree lo que está haciendo, se cree la tira, se cree el personaje. Lloran en los camarines porque bajó el *rating*, por lo que le pasa en la tira. Terrorífico. Y adentro el clima no es tranquilo, es demoníaco. Los actores se gritan, se insultan, lloran, en el medio se amigan. Todo lo que sale en las revistas de escándalo es cierto, pero dicen la mitad. Es mucho peor. Todos los días, todos los días. Yo trataba de no dirigir en el set y leer un libro. Hay actores que duermen y roncan de veras en los dormitorios de los escenarios. Hay actores que tejen en un rincón y el resto de su vida no quieren hablar con nadie. Hay tipos que se vuelven modestos, que no les interesa la fama. Fijate que en un set de TV el grito clásico para aprobar una escena es: “¡Se banca!”. Es un juicio de calidad. No te dicen: “Está bien”, “muy bien, muchachos”. Dicen: “¡se banca!”.

Alberto Ure,
revista *Satiricón*, (sin fecha ni firma).

También dirigí una comedia con Graciela Alfano para la temporada marplatense. Son lugares despreciados y hasta negados pero, por su condición perversa y bastarda, se ofrecen sin reparos a la experimentación. Recuerdo que cuando dirigía en Mar del Plata era la época en que las patotas esperaban a las actrices a la salida del teatro para tocarlas y, si podían, desnudarlas. Los productores ofrecieron un acuerdo para atenuar esa violencia: entradas gratis. Pero aquella gente no quería ver la obra; quería ver y tocar a sus modelos públicos de minas. Y ojo, que eso también sucede en el teatro llamado culto: la gente va a ver Madre Coraje porque quiere tocar la conciencia de la izquierda. Claro que allí el fenómeno está más disimulado por los buenos modales. Pero muestra lo mismo: el divorcio entre el texto y el actor. Ahí se comprueba cómo la palabra es solo uno de los niveles del teatro, no el único. Y hasta puede llegar a ser prescindible.

Habla del actor con dura objetividad señalando la humillación a que este es sometido, en tanto se lo obliga a adoptar la imagen que la gente necesita ver o la que los centros de decisión quieren que la gente vea.

Deben mostrarse sanos física y moralmente, democráticos, felices con su pareja, creyendo en el futuro, gratificados como artistas. No pueden tener miedo ni morir miserablemente de hambre ni ser adictos, sentirse imbéciles o haber perdido la esperanza. Están siempre compulsados a ser actores que trabajan de hombres normales.

“La gente va al teatro para tocar modelos de minas o de izquierda”,
reportaje de Olga Cosentino,
diario *Página 12*, marzo de 1989.

—¿Cómo se explican los trucos que hacen algunos actores en escena para retener la mirada del público sobre ellos aun cuando es otro actor el que habla? [Marlon] Brando eclipsó a la propia María Schneider desnuda.

—Eso es frecuente y, por otro lado, casi inevitable, porque el teatro no tiene control. Hay mil trucos por los cuales una persona puede ser mirada mientras otro habla o desarrolla una acción que sería más importante. Hay decenas de bajezas que se pueden hacer en ese momento.

—¿Por qué el público tiene fantasías tan exigentes sobre los actores?

—Porque los elige como exponentes de lo que se rechaza. Se supone que los actores toman más estimulantes, tienen más divorcios y hay entre ellos más bisexuales y homosexuales. Es que la gente quiere ver en ellos lo que reprime sobre sí.

—¿O sea que están para exponerse arriba y abajo del escenario?

—Claro, y lo que les toca abajo es una suerte de cloaca. Su supone que no se puede creer en sus palabras, que tienen una vida emocional sujeta a cambios imprevisibles, que no arman relaciones estables, que hacen una vida alejada de los sitios diurnos, que se refugian en la noche, donde pulula la gente de mal vivir.

“El actor, el sexo, la muerte”,
reportaje de Jorge Halperín,
diario *Clarín*, mayo de 1986.

A mí me parece, que el teatro no dialoga estrictamente con la realidad. No funciona como un espejo ni correspondiente ni deformante ni crítico. No exclusivamente, por lo menos. No esencialmente. Eso era lo que soñaban quienes creían que el teatro debía tener un discurso pedagógico. Yo pienso que el teatro tiene una historia paralela a la realidad. A veces funciona obsecuentemente, diciendo lo que se piensa socialmente que la realidad es. Otras veces sí anticipa o cambia con crueldad algunos registros de lo real.

Por supuesto que no hace falta ningún esfuerzo intelectual para descubrir que la mayoría de las obras tienen algo que ver con el tema del poder o que hablan del aparato psíquico. Pero eso es una puerilidad. Las distintas modas conceptuales siempre han buscado en el teatro una materia dominante para verificar sus afirmaciones. Pero el teatro, por su parte, ha sobrevivido a muchísimas modas conceptuales y ha trazado sus propias redes de convicción. Creo que pretender que una obra demuestre algo termina por vulgarizarla, por esterilizarla. Y aun aquello que demuestra o se presume que demuestra no tiene una aplicación inmediata en la realidad. Sería como sostener que la conciencia de los trabajadores de Alemania Oriental se expandió viendo las obras de Bertolt Brecht. Esto es algo difícil de sostener. A esta altura del siglo, creo que uno tiene derecho de pedir: dejen al teatro tranquilo, vayan a verlo, emociónense, diviértanse, lloren, pero dejen de fastidiar y querer ubicarlo en la política inmediata.

“Noche de reyes”,
texto de Alberto Ure,
revista *Teatro 2*, del Teatro San Martín,
año 1 número 1.

Yo elijo mis obras por motivos absolutamente personales y casi nunca demasiado claros cuando comienzo. Es la necesidad de que aparezca algo que no existía, de que circulen imágenes entre la gente, de que algo profundamente privado e íntimo se haga público. Es una mezcla de alivio, placer, encuentro de la propia identidad y deber cumplido. Pero conviene que aclare algo: esto que yo llamo personal, a esta altura de mi vida, ya sé que a la vez no es para nada personal sino que está definido por lo que se podría llamar el discurso teatral y

sus luchas internas. O sea que es una mezcla de necesidades de las que la vanidad quiere apoderarse y que la historia usa.

“Alberto Ure y la puesta en claro de sus ideas sobre el teatro”,
reportaje de Molina, Rodríguez y Caballero,
revista *El Despertador*, sin fecha.

Nuestro teatro es un teatro absolutamente conformista, en el peor sentido de la palabra. Tiene una conformidad depresiva, más que conformista, es un teatro resignado. Me parece que el teatro me coloca a mí en un lugar que ya no me resulta tan cómodo, que es la necesidad de ser un poco ultrajante. Los grandes aparatos teatrales argentinos que veo me parecen resignados, ni siquiera son conservadores, ya que no tienen demasiado que conservar. Pienso que hay que recuperar el lugar del ultraje que debe tener el teatro, no ofensivo, pero del ultraje conmovedor, que el teatro sea algo vital, no una profesión como cualquiera otra sino algo que tienes que hacer de otra forma, si no, no vives. Es decir que la única forma que tienes de existir, como actor o director, es hacer esa obra. Esta es la única isla que uno debe defender ante el teatro resignado.

–¿Esta es la razón por la cual haces teatro? ¿Qué es el teatro para ti?

–Mira, yo no tengo muchos años de teatro. Yo no he sido una persona muy feliz en mi vida, y nunca he estado muy seguro de quién soy, nunca he tenido mucha certeza en mí mismo, y en el único momento en que me siento en familia, entre los míos, es cuando estoy en ese estado ilusorio flotante que hay entre los actores. Es ahí cuando me he sentido más comprendido, más cómodo, mejor persona, más reconocido como soy de verdad, más propicio a la sinceridad y más perceptivo de los demás. Este mundo circense y difuso, visto desde afuera, es donde me he sentido más seguro y donde he podido hablar más tranquilo con la gente. Aquí mantengo una conversación, sí, a través de textos, de sentimientos, pero es una forma de comunicación que siento como propia, con personas que son mis iguales. En el teatro me siento ser. En el teatro la angustia es placentera, los excesos son tolerados. Este clima que lo hace tan sospechoso para la gente “seria”, eso es el teatro para mí. Es aquí donde soy más feliz.

[En otro momento de la entrevista, acota]:

Admito no ser una persona serena. Por el contrario, soy irritable y poco cortés en el teatro. Pero vivo en una sociedad que no es cortés y me llama mucho la atención tanta cortesía cuando se sufre la violencia desmesurada que se vive en este país. Aquí se juega a ciertas maneras palaciegas y a cierto intercambio académico cortés en medio de una violencia casi libanesa y esto me indigna. Me indigna el buen trato que me da el director del Teatro San Martín [se refiere a Kive Staiff] que me niega todo y, sin embargo, me trata bien. Me debería insultar —eso sería más natural para ambos— como yo lo insulto a él. Deberíamos insultarnos, ya que la polémica sería un principio de entendimiento, un punto de encuentro. [...] Me parece mucho más saludable recibir una injuria que un respeto indiferente. Es mucho más despectivo el respeto congelado que la injuria. En cambio, la injuria no es despectiva.

“Alberto Ure, subversión y confrontación escénica”,
reportaje de Fernando de Toro,
revista *La Escena Latinoamericana*, diciembre de 1989.

—¿Existe una estética oficialista?

—Existe. Hay un goce en ser botón, chupamedias, delator inconsciente, torturador sonámbulo, recibidor de propinas, portero de amueblada, usufructuador de prerrogativas, contestatario aceptable, panegirista de Lavalle. Porque esas ventajitas sangrientas encontrarán siempre obras llamadas artísticas, que los consuelan, los justifican y hasta les proponen a los autores cierta grandeza. Aunque me parece que lo que produce esta gente es basura, no puedo negar que, estructuralmente, lo que terminan por hacer es producir una estética, si se quiere una estética repugnante, pero ¿qué sabe uno de lo que imagina el idiota que se babea, el cretino que sonrío, el hipócrita que solloza? Lo que algunos llamamos obra de arte no es nunca oficialista porque combate, con su forma, toda burocracia de la percepción, está siempre dándose vuelta, nunca tiene un último sentido. Los oficialistas pretenden tener un último sentido siempre, y ese último sentido suponen que se ubica en la actualidad. Les voy a dar una pista: los artistas oficialistas siempre creen que pueden definir con

claridad el bien y el mal, eso los satisface. Voy a usar, para que se me entienda, una metáfora comparativa: el oficialista, al ver un charco rojo va a pensar que es tinta; yo voy a saber que es sangre, aunque sea tinta, ¿me entiende?

“De cómo un niño terrible puede ser,
además, un hombre de teatro”,
reportaje de Fernando Frassoni y Nerio Tello,
diario *Tiempo Argentino*, agosto de 1985.

Yo no pienso que *Los invertidos* [el texto de González Castillo que montó en la escena oficial en 1990] trate de lo que actualmente se llama homosexualidad, porque no hay allí un planteo amoroso o erótico entre hombres. Lo que sí hay –con toda la gracia explícita de una dramaturgia en formación, algo tosca en el planteo– es el impulso desatado del hombre que quiere ser mujer, tema este que, por una confusión cultural, puede aparecer vecino de la homosexualidad, pero que no es lo mismo [...]. En la obra, el travestismo no implica un trámite amoroso, no hay vínculos afectivos y, cuando lo emocional se insinúa, aparece como una explicitación sádica que busca solo la complicidad para la feminización. Se trata de un impulso muy primario, casi bestial, como se ve en la escena en la *garçonnière*, donde todo es desatado e irritante. Allí no hay placer sino un encuentro de disfrazados que intentan alcanzar lo femenino a través de sus atributos ornamentales. Pero ninguno quiere ser mujer para seducir a otro hombre. Es una ficción cruel y eso es, tal vez, lo que molestó.

–¿Molestó solamente a los homosexuales?

–No, ni solamente a los homosexuales ni todos ellos se molestaron. Por una parte, aclaremos que hay una voluntaria ingenuidad, muy difundida en la clase media porteña. Porque Buenos Aires ha sido siempre una ciudad famosa por su mala vida. Tuvo, en su momento, la expansión más próspera en la trata de blancas de Occidente y, hasta el 30 más o menos, el negocio era conocido internacionalmente como “el camino de Buenos Aires”. Del mismo modo, fue famoso este puerto por la cantidad de prostíbulos. Pero, paradójicamente, la Argentina es uno de los pocos países de cuya sexualidad no se ha hablado nunca. Me lo decía hace poco un investigador de la Universidad de Princeton y es cierto:

nadie sabe, nadie quiere saber sobre la sexualidad de la gente. Pero... tanta prostitución debía tener sus motivos ¿no? Del mismo modo, la vida agitada de Buenos Aires tuvo un gran consumo de drogas desde principios del siglo y, en la época en que se estrenó *Los invertidos*, había una activa franja de teatro pornográfico al que no asistía precisamente un público marginal. Yo no lo llegué a ver, claro, pero sospecho que títulos como *Acaríciame el pelado* o *Cómo se baña tu hermana* no serían adaptaciones de Ibsen. Y entre los espectadores, el mismo González Castillo dice en su defensa –cuando la Municipalidad prohíbe su obra– que el señor intendente era uno de los que asistían a aquellas representaciones. Con lo que se demuestra que Buenos Aires fue siempre una ciudad muy careta que, por una parte, excluyó y marginó con un comportamiento parecido al de sus pares sudamericanas pero, por otro lado, ha sido siempre muy permisiva en cuanto a las categorías burguesas de la corrupción.

Estas complejidades y contradicciones humanas no solo se ocultan sino que, además, forman parte de los lujos que se dio siempre el sector social que detentó el poder. En este país, la oligarquía nunca se privó de nada, desde matar gente mientras pontifica sobre los valores de la familia hasta ejercer todas las corrupciones que reprime en los demás. Todo lo metaboliza. Es la clase para la que no hubo nunca exclusión que valga, ni fractura en su estructura ni en sus relaciones de poder.

–Si la obra desenmascara la hipocresía del poder, ¿por qué, entonces, se molestan quienes sufren esta hipocresía?

–Tal vez porque las minorías necesitan estratégicamente del dogmatismo para defenderse. No sé... Parece que los sectores excluidos pierden su capacidad simbólica. Pasa también con algunos sectores de la izquierda, con los judíos. Si uno pone un obrero en un espectáculo, no ven otra cosa que un obrero. Si hay un judío malo, el mensaje es antisemita. Si *Antígona* defiende sus vínculos de sangre antes que su amor, allí hay machismo o se está sosteniendo que las mujeres no se tienen que casar. Si hubiese que tomar en serio esos escrúpulos (cosa que no pienso hacer), el mundo dramático quedaría muy restringido. Yo apoyo las reivindicaciones de la CHA y su reclamo de constituirse como agrupación con personería. Me parecen deleznable y antidemocráticos el fallo de la Cámara y sus argumentos. Pero el teatro no tiene por qué responder a una defensa ideológica, racional. El imaginario, con todas sus ambigüedades, es la vía natural de la escena para acceder al conocimiento.

“*Los invertidos*”,
reportaje de Olga Cosentino,
diario *Sur*, septiembre de 1990.

La historia oficial es el enaltecimiento de las derrotas nacionales, planteado a un público de clase media. Tampoco es muy edificante, ni muy reivindicadora de derechos humanos, ni muy reclamadora de una verdad sobre los hechos. Para nada. Pocas películas he visto más confusas que *La historia oficial*. Parecería que uno fuera un amargado que se pone a cuestionar qué representa una película premiada con un Oscar, pero ese film es casi la ideologización de que no se deben hacer preguntas sobre lo que pasó, de que se debe confiar en el surgimiento del amor y que eso hará olvidar todo y hará que todos nos reconciliemos. No es una película que plantee la necesidad de una justicia ordenadora.

Hay un afiche de *El exilio de Gardel* que dice: “Yo tengo veinte años y pasé ocho en el exilio”. Y uno no sabe si no es ya una publicidad del exilio, porque además en *El exilio...* el exilio no parece tan temible. Además de que en París es un exilio sin suicidios, sin el alto porcentaje de psicosis que había. No parece un exilio tan aterrador, de pérdida total de vínculos con uno mismo. Parece un exilio donde sos protegido por la socialdemocracia que te estimula a protestar, que te protege. Parece mejor que estar en el país, ¿no es cierto?

Alberto Ure,
revista *Satiricón* (sin fecha).

Los políticos argentinos tienen el típico desprecio de la clase media que hace cosas populares. No quieren a los pobres y la gente se da cuenta, porque tiene un entrenamiento muy grande. Un chico de 4 años ve un teleteatro ahora y aprende a mirar televisión antes que a leer, la puede desentrañar. La gente se da cuenta de todo: este personaje es medio maricón, este se va a enamorar de Fulana. Y la TV tiene un poder de penetración psicológica que excede cualquier diseño. Un plano de TV horada a una persona. Si no fuera así, no habría comerciales que cuentan una historia de 15 segundos. Los políticos son muy despectivos de la comunicación. El hecho de que no tengan medios propios demuestra que no tienen interés en comunicarse con nadie. Operan en la franja perdedora. El más gracioso es el presidente [se refiere a Carlos Menem]. Es más terrible y por lo tanto más atractivo. Si todo es un teleteatro, el galán es él, y no Chacho Álvarez, ni Alessandro, ni la Izquierda Unida. Esos son extras. Hay un *spot* de Yuyito [González] que dice: “Te quiero, Carlos”. Si es una ficción, a Menem lo quieren Yuyito, la Alfano, Cristina

Lemercier. A Chacho lo quiere Hebe de Bonafini... El presidente entró a jugar en serio este partido, lo que no implica que pueda manejarlo, porque lo que hacía gracia hace un año ahora da asco. ¿Y Alfonsín? Solo falta que ahora aparezca solo, en un bar, borracho y la gente diga "pobre tipo, ahora no lo quiere nadie". Quizás entonces empiece a gustar otra vez. Están jugando ese juego. Lo curioso es que se alarmen o despotriquen contra la falta de cultura política de los argentinos, que digan "no se puede ser serio acá". Son argentinos, ¿qué quieren? ¡Que se vayan a otro lugar donde los políticos sean serios!

Tiene más poder Grinbank, el de la Rock & Pop, que las Madres de Plaza de Mayo porque él lo trajo a Sting y les da el papel, y ellas lo agradecen porque no tienen otro, no tienen trabajo... Por lo menos, los predicadores producen su propio *show*. Son dueños de su medio y, por lo tanto, tienen más llegada. No me producen asombro. La religión también toma formas nuevas. No es un curro, eso es la religión, eso es lo sagrado. He ido a ver al Pastor Giménez. Van muchos pobres, gente mal vestida, con los zapatos mojados un día de lluvia porque no tienen otro par. Esa gente va. ¿Quién va a ir? ¿Jorge Antonio? ¿La viuda de Sivak va a ir? ¿Las madres de Plaza de Mayo? No. Los famosos no van, van aquellos a los que nadie habla, que se mueren de hambre, que no tienen a dónde ir. Y además se llevan cosas, se dan la mano, se conocen, cantan, se abrazan. El que va a un comité político ¿qué se lleva? Una burla, ve a un concejal bajar de un 505. Como le ha hecho un gran agujero al pensamiento argentino, ahora todos se la toman con el pastor Jiménez, la iglesia, los políticos. Les hubieran hablado a los pobres. Que se embromen. En vez de hablar con *Página 12*, hubieran hablado con los pobres, hubieran pensado en cómo llegar a la gente.

Usted me preguntará: si [los políticos] no van a los programas de televisión, ¿cómo hacen para comunicarse con un millón de personas? Se puede presumir que los políticos, personas que trabajan con el pensamiento, tendrán que inventar otras maneras. Para eso son políticos progresistas. Y, sin embargo, solo se les ocurre lo mismo que a los productores de televisión... Para eso, votémoslo a Goar Mestre, votémoslo a Vigil, a la señora de Noble, a quien se le ocurrió ser dueña de un canal. Al final, los políticos terminan como empleados de los canales ajenos, de diarios ajenos, porque ni siquiera se les ocurrió tener un medio propio.

En cuanto al fenómeno de las sectas, de los predicadores que practican una especie de dramaturgia popular y de pronto reúnen a 10.000 personas por día y ahora se lanzan a la política, ellos son más inteligentes porque lo que hacen lo hacen con medios propios. El peronismo no tiene ni una radio FM; la CGT no tiene un diario (el sueño del pobre Walsh) ni un mensual ni un anuario. Los políticos van a buscar trabajo en otros medios, incluso los que proponen más transformaciones. Les pasará lo que a las Madres de Plaza de Mayo, que terminaron siendo figuras del

espectáculo, bailando con Sting, y contentas porque al fin y al cabo son seres humanos y ¿a quién no le gusta bailar con Sting? Esto que digo es terrible porque uno ha pasado media vida con estas cosas. Pero mejor cortémosla.

Néstor Vicente [ex diputado progresista] fue el otro día al programa de Moria Casán, *A la cama con Moria*. El hecho, por un lado, muestra una transposición del pensamiento de izquierda. Como no puede hablar más de victoria, habla de lo que siente. La izquierda ahora es una psicóloga. Vicente habla de que nunca pasó papelones sexuales. Define un personaje, un académico, un profesor, buena persona (buena en la trama de la ficción: si fuera un personaje de un teleteatro sería bueno). Es imposible no construir un personaje al sentarse en la cama de Moria. ¿Qué creía, que le iban a preguntar sobre los resabios del stalinismo en Yugoslavia? Es frecuente que gente progresista vaya a un cabaret o a un burdel y que se queje de que las chicas no son serias. ¿Para qué entraron? Se toman dos vasos de whisky y le piden a la prostituta que les cuente la vida y le dicen si no quiere trabajar de secretaria. Es una estupidez. A esos lugares se va a otra cosa, no se va a hablar. Entonces Moria le dice: “¿Alguna vez tuviste un fracaso sexual?”. “Nunca”, dice él, como si la vida sexual de Vicente tuviera algo que ver con el combate contra las multinacionales o la deuda externa. Claro, el narcisismo de Vicente debe sentirse bastante alimentado, como el de cualquier persona que aparece en una pantalla y la ve la familia, el barrio, y al día siguiente todo el mundo le dice: “Te vi en la tele”. Se siente bien, aunque haga (como en este caso) de idiota. El que aparece en TV se siente bien aunque haga de idiota, si no, no habría actores que aceptan papeles de idiotas.

¡El Grupo de los 8 va a comer con Tato y hacen de personajes de Tato! Alessandro pasa de decir que habló con Jauretche a hacer chistes con Tato Bores. Es el destino de Forja en Argentina, ser forros hasta el final. Primero forros de Perón y ahora forros de Tato Bores. Y falta que Scalabrini viviera... No, Scalabrini era más amargado e inteligente y seguramente no habría ido. Era más resentido, lo cual es una ventaja en estos casos. Es probable que no lo invitaran o que contestara con una guarangada en forma elegante.

Los medios, especialmente la televisión, ficcionalizan todo lo que emiten. Lo transforman en una trama de ficción. Habíamos visto ya que eso pasaba con las noticias. Los noticiosos se organizan con una trama narrativa. Los políticos han entrado en la utilización del medio pero sin darse cuenta de que son envueltos por esa trama de ficción. Han creído que podían manejarla, una cosa difícil y azarosa. La ficción es inmanejable. En la ficción uno se inserta pero no puede manejarla. Hay un punto en el cual solo se puede jugar a suerte y verdad. Si todo fuera tan previsible como los políticos imaginan, no habría teleteatros que fracasan o negocios del espectáculo que se derrumban. El espectáculo sería el negocio más rentable del mundo. Todo el dinero del movimiento financiero se depositaría en el espectáculo.

Si con investigaciones de *rating*, de *marketing*, con encuestas se pudiera acelerar, el espectáculo sería un negocio de un rendimiento muy grande. No habría fracasos. Los investigadores tratan de hacerles creer a los inversionistas que se pueden hacer pronósticos ciertos. Entre esos inversionistas están ahora los políticos, pero no calculan que se introducen en una trama donde ellos son personajes y donde manda la trama, no el personaje. Este puede ser un político progresista, no corrupto, que ambiciona mejoras para su comunidad y, sin embargo, en esa trama hace de idiota, con toda la dignidad que tienen esos ideales.

Texto de Alberto Ure, publicado en la revista *La Mirada*,
levantado por el diario *Ámbito Financiero*,
en septiembre de 1991, bajo el título
“Ávida disección de la fauna política por asesor de Duhalde”.

—¿Por qué no vas al teatro?

—Porque hace muchos años que estoy en esta profesión, todos me conocen y, si me ven cara de aburrido, lo van a divulgar. En este gremio se chimenta demasiado. Dicen, por ejemplo, que trato mal a los actores... Claro que todos esos chimentos tienen un costado gracioso, pero hay gente que se ofende.

—¿Es tu caso?

—No, ya no. Antes me enojaba, ahora no, aunque me insulten.

—¿Qué era lo que te molestaba?

—Que dijeran que era de tal o cual manera sin siquiera conocerme. Ahora cualquier cosa que se comente me hace gracia, y pregunto quién lo dijo, cómo y por qué. A mí también me gusta hacer chistes mintiendo alevosamente sobre alguien. Después del trabajo, uno se pone a tomar vino, habla un poco de más y se divierte. Los periodistas deben hacer lo mismo, seguro, pero con menos gracia que nosotros, porque se creen tan importantes...

“Un *Don Juan* medio raro”,
reportaje de Hilda Cabrera,
diario *Página 12*, marzo de 1997.

En *Noche de reyes*, he puesto actores que, por el género a que se dedican, son olímpicamente despreciados por los intelectuales y los críticos. No se tolera que quienes hacen telenovelas se suban al escenario del San Martín. Y yo vengo a ser el responsable de la afrenta.

—¿Algo así como las patas en la fuente?

—Hoy suena *demodé* hablar de odio clasista pero creo que es algo más torcido: una suerte de intención o de inconsciente clasista. Porque la conciencia de clase produce comportamientos más sinceros. Aun así, me pregunto de qué clase se trata, porque lo que parece estar defendiéndose es una provinciana idea del refinamiento. ¿O alguien pretenderá que en el país se han hecho tradicionalmente Shakesperares o Molières serios? Siempre fueron burdos símiles. Porque el paradigma de la actuación inglesa es inalcanzable y, por otra parte, la gracia de la cultura no es copiar a otra sino expresarla con lo que tiene de singular. Y los actores de telenovela también son los actores argentinos. No es que me haya propuesto reivindicar a los actores vulgares. Y vulgares —parece necesario aclarar— quiere decir comunes, no que tengan un aparato expresivo más pobre. Llevan la misma materia prima que ha dado cómicos como Olmedo.

“Alberto Ure: último round”,
por Olga Cosentino,
diario *Clarín*, diciembre de 1991.

—¿Para qué sirve hacer teatro hoy?, ¿para acumular prestigio?

—Creo que no es tanto el prestigio lo que se acumula porque este, en la Argentina actual, no tiene ningún valor. Usted puede tener una carpeta de antecedentes monstruosa, en la que pueden estar notas y crónicas realizadas por espectáculos presentados en Tres Arroyos, Buenos Aires, Viedma, y nunca le van a otorgar nada por eso, ni en el Fondo Nacional de las Artes, ni en ningún lado. Esto las generaciones nuevas ya lo saben. Los prestigios y los antecedentes en nuestro país no sirven de nada. Yo cada tantos años tiro todos los recortes. Hace poco me escribió una persona que en Francia está trabajando con el subsidio de dos universidades americanas, reconstruyendo el fin de la década del 60 en nuestro país, solicitándome las copias de algunos artículos y críticas. Entonces

le contesté: “Pero yo no guardé nada”. Ella me respondió: “¿Pero cómo puede ser? Roberto Villanueva me contestó lo mismo”.

“El deterioro de las industrias culturales”,
reportaje de Juan Carlos Fontana
revista *Qué hacemos*, sin fecha.

Hace veinte años que me dedico al teatro y, últimamente, he tenido que aprender idiomas extranjeros para poder leer libros que no se editan en castellano. Es la sensación de participar, sin habérmelo propuesto, de una obra cómica, donde hago un papel lamentable. Terminan tirándome tortas de crema. Así, esto lo sienten también algunos dramaturgos. Uno ve que se equivocó al pensar que el trabajo a lo largo de los años iba a formar parte de un mecanismo mayor de producción y tal vez de reconocimiento por parte de la comunidad. Esto no ha ocurrido. Pero la gente, indudablemente, tiene sus propios problemas y solo puede reírse de las tortas de crema de un actor malo y pasear, por qué no, en la Feria del Libro para alimentar una ilusión.

“No me tiren tortas de crema”,
(reportaje sin firma legible),
diario *Clarín*, abril de 1989.

He renunciado a la estética para siempre y a los sueños que alguna vez tuve de dirigir en el Colón. Ahora, en mi escuela, no me interesa formar actores. Mi generación se dedicó a la actuación para terminar siendo modelos comerciales. Yo, en cambio, quiero formar provocadores, seres capaces de transmitir una ideología dramática antes que las técnicas de un arte.

“Los bisnietos de Ibsen”,
artículo de Kive Staiff, a partir de la
puesta de Ure de *Casa de muñecas*,
revista *Redacción* (sin fecha).

Cuando soy optimista, siento rencor; cuando estoy tranquilo, solo siento lástima. Mi desgracia es que pasé de ser un niño terrible a ser un jovencito insoportable. Sin cambiar de andén, como en la estación Temperley o, para ser más realistas, Tribunales, la del subte. También les digo que ese desplazamiento no existe. Mis hijos mayores me lo reprochan. Dicen que nunca tuvieron un padre maduro. Que se jodan. Hice lo que pude. Les di de comer, los quiero, les enseñé que no hay que tener miedo al papelón, los respeto aunque no se den cuenta y les enseñé sobre todo que hay que amar y defender a la Patria. Pero a veces pienso que ellos preferirían haber sido hijos de Sandro o del padre Lombardero, que es tan bueno.

“De cómo un niño terrible puede ser,
además, un hombre de teatro”,
reportaje de Fernando Frassoni y Nerio Tello,
diario *Tiempo Argentino*, agosto de 1985.

Elisa [esposa de Ure] recuerda el día del accidente [de su marido] con lujo de detalles. Fue justo antes de Navidad. “Llegué de trabajar y Alberto empezó a contarme la charla telefónica que había tenido con Vera Fogwil. Estaba de lo más entretenido, cuando lo noté que arrastraba las palabras como un borracho. Me dijo que se sentía flojito y se cayó al suelo. Fue terrible, la ambulancia llegó rápido. Había sufrido una hemorragia cerebral”.

Pasaron más de treinta días hasta que salió del coma profundo. Después llegaron los cuatro meses de terapias en el país. Entretanto, se organizó una colecta en la que participaron intelectuales y artistas de toda clase, incluso gente que lo odiaba. Con esos fondos, y un subsidio de la Secretaría de Cultura de la Nación y otro del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, pudo pagarse un viaje de cinco meses al Centro Internacional de Rehabilitación Neurológica de Cuba.

Mi enfermera era una mulata bellísima pero, para mi pesar, su único amor verdadero era la Revolución, no tenía espacio para mí.

—¿Se arrepiente de algo?

—Me arrepiento de haber maltratado a mucha gente. No debí ser tan soberbio. Yo era muy canchero, me creía un canchero bárbaro.

–¿Quería demostrar que era el mejor en todo momento?

–Así es, un tipo francamente insoportable.

Cuando recibió el premio a la trayectoria que le otorgó la UBA, el pasado 3 de noviembre, Ure se sintió feliz. “No soy un maestro”, dijo. Desde la silla miró a su amigo Eduardo Pavlovsky y sonrió.

–¿En qué pensó cuando le dieron el premio?

–Sentí que me reconocían, que había hecho algo en el teatro y en la televisión. Me sentí vivo.

“Era un canchero bárbaro”,
artículo de Juan Alonso,
revista *Noticias*, noviembre de 1998.

–Hablando de vos, Cristina Banegas me dijo que estabas igual de lúcido, pero más bondadoso.

–¿Eso dice? Mirá vos, lo mismo que mi hija Florencia. La otra vez me encaró y me dijo: “¿Ahora te hacés el bueno? A mí no me lo vas a hacer creer. La gente no puede cambiar tanto, vos no podés ser bueno”.

–¿Te sentías más buenito o simplemente lo aparentás para confundirnos?

–Estoy más bueno, ¿sabés? Es que me pegué un susto muy grande...

“Ure, vivito y coleando”,
reportaje de Alejandro Cruz,
diario *La Nación*, febrero del 2001.

En este país del olvido quiero que sepas, Alberto Ure, que hoy te recuerdo mucho. En este momento de estallido de las vanguardias teatrales, es bueno hacerlo. Porque sos el gran precursor. Un adelantado. Lo que hoy se hace fácil, alguna vez fue difícilísimo. Tu lenguaje era demasiado transgresor y demasiado culto. Cuando

asomaste con *Palos y piedras* y con *Atendiendo al Sr. Sloane*, en el 68, eras solo un buen alumno de Gandolfo. Tuve la inmensa fortuna de ser dirigido por vos en Sloane y en *Telarañas* y siempre recuerdo tus lúcidas marcaciones, tus comprometidas marcaciones. Alguna vez lo escribí, me enseñaste el ritmo de la singularidad de los personajes. La subjetividad rítmica. Sus estados. Aprendí como actor pero también como autor. Tu teatro siempre fue transgresor y violento. Excepcionalmente lúcido y creativo. Teatro de riesgo. Experimentación pura. Nunca uno salía de los ensayos igual. La experiencia con *Telarañas* fue demasiado costosa para ambos. En lo político y en lo personal. Pero el trayecto, el proceso de ensayos, tuvo el esplendor de lo maravilloso, del talento de tu genialidad y también de tu cultura puesta al servicio de los personajes de la obra. Así piensan también Arturo Maly y Tina Serrano.

Parecíamos embriagados de tanta creatividad. De lo insólito. De lo intempestivo. Yo a veces hablo de teatro de estados o de intensidades. Si hubo un precursor de esa línea de investigación fuiste vos. Preguntale si no a Griselda Gambaro y a Pavlovsky, a quienes se nos definía como vanguardistas. Los dos pensamos que tus puestas arriesgaron nuestros textos y los embellecieron en sus límites. Eso digo, arriesgar los textos, porque los exploraste en todos los sentidos e intensidades posibles. Nunca hiciste teatro como en el teatro. Fuiste también transgresor con Ibsen y con Strindberg. Cosechaste resistencias porque, a veces y sin saberlo, atacás el centro del criterio de la "representatividad" del teatro argentino y de sus puestas costumbristas. Pero quienes te conocemos de cerca, quienes tenemos la maravillosa oportunidad de aprender de vos –somos muchos–, te decimos: gracias, Alberto, de vos es imposible olvidarse. Tenés demasiado talento. Sos un adelantado a tu época y estas dejando en nosotros la marca de tu genio y eso es mucho. ¡Fuerza, Alberto que te necesitamos!

“Fuerza, Alberto, te necesitamos”,
texto de Eduardo Pavlovsky,
diario *Página 12*, agosto de 1998.

> índice

> prólogo	pág. 5
> presentación	pág. 7
> Alberto Ure: un currículum narrado	pág. 10
> algunos escritos de Alberto Ure	pág. 17
> llegó la televisión	pág. 91
> Alberto Ure, el periodista	pág. 125
> Alberto Ure, el agitador	pág. 149

> ediciones in teatro

- narradores y dramaturgos
Juan José Saer, Mauricio Kartun
Ricardo Piglia, Ricardo Monti
Andrés Rivera, Roberto Cossa

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- el teatro, ¡qué pasión!
de Pedro Asquini
Prólogo: Eduardo Pavlovsky

En coedición con la Universidad
Nacional del Litoral
- obras breves
Incluye textos de Viviana Holz, Beatriz
Mosquera, Eduardo Rivetto, Ariel Barchilón,
Lauro Campos, Carlos Carrique, Santiago
Serrano, Mario Costello, Patricia Suárez,
Susana Torres Molina, Jorge Rafael Otegui y
Ricardo Thierry Calderón de la Barca
- de escénicas y partidas
de Alejandro Finzi
Prólogo del autor
- teatro (3 tomos)
Obras completas de Alberto Adellach

Prólogos: Esteban Creste (Tomo I), Rubens
Correa (Tomo II) y Elio Gallipoli (Tomo III)
- las piedras jugosas
Aproximación al teatro de Paco Giménez
de José Luis Valenzuela
Prólogos: Jorge Dubatti y
Cipriano Argüello Pitt
- siete autores (la nueva generación)
Prólogo: María de los Ángeles González
Incluye obras de Maximiliano de la Puente,
Alberto Rojas Apel, María Laura Fernández,
Andrés Binetti, Agustín Martínez, Leonel
Giacometto y Santiago Governori
- dramaturgia y escuela 1
Prólogo: Graciela González de Díaz Araujo
Antóloga: Gabriela Lerga
Pedagogas: Gabriela Lerga y Ester Trozzo
- dramaturgia y escuela 2
Prólogo: Jorge Ricci y Mabel Manzotti
Textos de Ester Trozzo, Sandra Vigianni,
Luis Sampredo
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampredo
Colaboración: Sara Torres
Prólogo: Olga Medaura
- didáctica del teatro 2
Prólogo: Alejandra Boero
- teatro del actor II
de Norman Briski
Prólogo: Eduardo Pavlovsky
- dramaturgia en banda
Coordinación pedagógica: Mauricio Kartun
Prólogo: Pablo Bontá
Incluye textos de Hernán Costa, Mariano
Pensotti, Hernando Tejedor, Pablo Novak,
José Montero, Ariel Barchilón, Matías
Feldman y Fernanda García Lao
- personalidades, personajes y temas
del teatro argentino (2 tomos)
de Luis Ordaz
Prólogo: Jorge Dubatti y Ernesto Schoo
(Tomo I) - José María Paolantonio (Tomo II)
- manual de juegos y ejercicios teatrales
de Jorge Holovattuck y Débora Astrofsky
Segunda edición, corregida y actualizada
Prólogo: Raúl Serrano
- antología breve del teatro para títeres
de Rafael Curci
Prólogo: Nora Lía Sormani
- teatro para jóvenes
de Patricia Zangaro
- antología teatral para niños
y adolescentes
Prólogo: Juan Garff
Incluye textos de Hugo Álvarez, María Inés
Falconi, Los Susodichos, Hugo Mídón,
M. Rosa Pfeiffer, Lidia Grosso, Héctor Presa,
Silvina Reinaudi y Luis Tenewicki

- nueva dramaturgia latinoamericana
Prólogo: Carlos Pacheco
Incluye textos de Luis Cano (Argentina), Gonzalo Marull (Argentina), Marcos Damaceno (Brasil), Lucila de la Maza (Chile), Victor Viviescas (Colombia), Amado del Pino (Cuba), Ángel Norzagaray (México), Jaime Nieto (Perú) y Sergio Blanco (Uruguay)
- teatro/6
Obras ganadoras del 6º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Karina Androvich, Patricia Suárez, Luisa Peluffo, Lucía Laragione, Julio Molina y Marcelo Pitrola.
- becas de creación
Incluye textos de Mauricio Kartun, Luis Cano y Jorge Accame.
- historia de la actividad teatral en la provincia de corrientes de Marcelo Daniel Fernández
Prólogo: Ángel Quintela
- la luz en el teatro manual de iluminación de Eli Sirlin
Prólogo de la autora
- diccionario de autores teatrales argentinos 1950-2000 (2 tomos) de Perla Zayas de Lima
- laboratorio de producción teatral 1 Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos de Gustavo Schraier
Prólogo: Alejandro Tantanián
- hacia un teatro esencial Dramaturgia de Carlos María Alsina
Prólogo: Rosa Ávila
- teatro ausente Cuatro obras de Aristides Vargas
Prólogo: Elena Francés Herrero
- el teatro con recetas de María Rosa Finchelman
Prólogo: Mabel Brizuela
Presentación: Jorge Arán
- teatro de identidad popular En los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino de Manuel Maccarini
- caja de resonancia y búsqueda de la propia escritura Textos teatrales de Rafael Monti
- teatro, títeres y pantomima de Sarah Bianchi
Prólogo: Ruth Mehl
- por una crítica deseante de quién/para quién/qué/cómo de Federico Irazábal
Prólogo del autor
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo I (1800-1814)
Sainetes urbanos y gauchescos
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
Presentación: Raúl Brambilla
- teatro/7
Obras ganadoras del 7º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye obras de Agustina Muñoz, Luis Cano, Silvina López Medín, Agustina Gatto, Horacio Roca y Roxana Aramburú
- la carnicería argentina
Incluye textos de Carolina Balbi, Mariana Chaud, Ariel Farace, Laura Fernández, Santiago Governori, Julio Molina y Susana Villalba
- saulo benavente, ensayo biográfico de Cora Roca
Prólogo: Carlos Gorostiza
- del teatro de humor al grotesco
Obras de Carlos Pais
Prólogo: Roberto Cossa
- teatro/9
Obras ganadoras del 9º Concurso Nacional de Obras de Teatro
Incluye textos de Patricia Suárez y M. Rosa Pfeiffer, Agustina Gatto, Joaquín Bonet, Christian Godoy, Andrés Rapoport y Amalia Montaña

- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo II (1814-1824)
Obras de la Independencia
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- nueva dramaturgia argentina
Incluye textos de Gonzalo Marull, Ariel Dávila (Córdoba), Sacha Barrera Oro (Mendoza), Juan Carlos Carta, Ariel Sampaolesi (San Juan), Martín Giner, Guillermo Santillán (Tucumán), Leonel Giacometto, Diego Ferrero (Santa Fe) y Daniel Sasovsky (Chaco)
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo III (1839-1842)
Obras de la Confederación y emigrados
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- dos escritoras y un mandato
de Susana Tampieri y María Elvira Maure de Segovia
Prólogo: Beatriz Salas
- 40 años de teatro salteño (1936-1976). Antología
Selección y estudios críticos:
Marcela Beatriz Sosa y Graciela Balestrino
- las múltiples caras del actor
de Cristina Moreira
Palabras de bienvenida: Ricardo Monti
Presentación: Alejandro Cruz
Testimonio: Claudio Gallardou
- la valija
de Julio Mauricio
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- el gran deschave
de Armando Chulak y Sergio De Cecco
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- una libra de carne
de Agustín Cuzzani
Coedición con Argentores
Prólogo: Lucía Laragione y Rafael Bruza
- antología de obras de teatro argentino -desde sus orígenes a la actualidad- tomo IV (1860-1877)
Obras de la Organización Nacional
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- referentes y fundamentos
Hacia una didáctica del teatro con adultos I
de Luis Sampredo
- una de culpas
de Oscar Lesa
Coedición con Argentores
- desesperando
de Carlos Moisés.
Coedición con Argentores.
- almas fatales, melodrama patrio
de Juan Hessel.
Coedición con Argentores.
- antología de obras de teatro argentino - desde sus orígenes a la actualidad- Tomo V. Obras de la Nación Moderna
Selección y prólogo: Beatriz Sibel
- técnica vocal del actor - guía práctica de ejercicios -parte 1-
de Carlos Demartino
- el teatro el cuerpo y el ritual
de María del Carmen Sanchez
- tincunacu. teatralidad y celebración popular en el noroeste argentino
de Cecilia Hopkins
- teatro/10
Obras ganadoras del 10º concurso Nacional de Obras de Teatro. Incluye textos de Mariano Cossa y Gabriel Pasquini, Enrique Papatino, Lauro Campos, Sebastián Pons, Gustavo Monteros, Erica Halvorsen y Andrés Rapapor.
- la risa de las piedras
de José Luis Valenzuela
Prólogo de Guillermo Heras

Ponete el antifaz

se terminó de imprimir en
Septiembre de 2009.