

rebeldes exquisitos

conversaciones con:
alberto ure, griselda
gambaro, cristina
banegas

José Tcherkaski

Dedicatoria:

A Tina Serrano, Jorge Mayor, Arturo Maly.

*Y a los “Toso Cabernet” que nos tomamos
con Alberto a lo largo de 5 años.*

Gracias María Emma Barbería
por tu generoso cuidado del libro

Tcherkaski, José

Rebeldes exquisitos : conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina Banegas / José Tcherkaski ; ilustrado por Oscar Ortíz. - 1a ed. - Buenos Aires : Inst. Nacional del Teatro, 2009.

178 p. ; 22x15 cm. - (Estudios Teatrales)

ISBN 978-987-9433-73-7

1. Teatro Argentino. I. Ortíz, Oscar, ilus. II. Título
CDD A862

Fecha de catalogación: 12/06/2009

Esta edición fue aprobada por el Consejo de Dirección del INT en Acta 180/08.

Ejemplar de distribución gratuita - Prohibida su venta.

Las fotos de la presente edición fueron cedidas por la familia Ure.

Foto de tapa: Escena de *Puesta en claro*.

CONSEJO EDITORIAL

- > Beatriz Lábatte
- > Gladis Contreras
- > Carmen Saba
- > Marcelo Jaureguiberry
- > Carlos Pacheco

STAFF EDITORIAL

- > Carlos Pacheco
- > Raquel Weksler
- > Alejandra Rossi (*Corrección*)
- > Mariana Rovito (*Diseño de tapa*)
- > Gabriel D'Alessandro (*Diagramación interior*)
- > Grillo Ortiz (*Ilustración de tapa*)
- > Magdalena Viggiani (*foto contratapa*)

© Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro

ISBN 978-987-9433-73-7

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, Junio de 2009.

Primera edición: 2.300 ejemplares

“Has vivido cuanto te fue posible.
Como las fichas sobre una mesa de juego,
ansioso -siempre anhelando más-
arrojaste tus sentidos
a la hoguera de la sensación.”

Jorge Calvettiç
Antología Poética

“All the World's a stage
And all the men and
Women merely players.”
William Shakespeare

“Él atraviesa el fuego”
Lou Reed

“Él traslada los montes sin que se den
cuenta,/ y los sacude en su furor.
Desquicia la tierra de su sitio,/
y hace vacilar sus columnas.”
Job 9, 20

GRACIAS URE

Por estilo. Por convicción las presentaciones de mis trabajos son breves. La explicación es simple: soy un entrevistador, o sea intento que el “otro” me cuente historias que a mi entender son importantes de transmitir. Sostengo desde hace años que un entrevistador es un “muerto”. Una querida amiga psicoanalista, Gloria Pisanú, en una oportunidad me indicó que el “muerto” es una metáfora que usaba Lacan. Me dio una extensa y muy inteligente explicación sobre el punto. Debo ser honesto, quedé totalmente confundido.

Alberto Ure no es simplemente un reportero. Representa lo más importante que ocurrió en mi vida como periodista y autor. Me partió el cerebro en pedazos y gracias a él empecé a barajar de nuevo.

Cristina Banegas lo define muy bien: “Es un director, un maestro, un pensador único. De una inteligencia y una audacia intelectual extrema, que excede absolutamente el campo teatral y lo coloca en esos lugares de la cultura argentina que terminan siendo incómodos y temibles para todos los funcionarios de turno, los críticos mediocres y los bienpensantes del arte teatral en general”.

Nos unió el gusto por Lucio Battisti, inmenso cantautor italiano que revolucionó la música popular de su país. Debo decir con orgullo que fui su amigo. Pasaba temporadas en su casa en el Lago de Como. Un intérprete de una timidez infinita. En muy contadas oportunidades accedió a presentarse en televisión. Vivió solo rodeado de sus instrumentos musicales. Su éxito de ventas discográficas superaba toda expectativa. Murió tempranamente hace unos años. Hoy es el referente indiscutido de los cantantes y autores italianos junto a Luigi Tenco. Escuchar a Lucio Dalla obliga a pensar en Battisti por su forma teatral de interpretar su música. Alberto en sus clases mencionaba permanentemente la teatralidad de Battisti.

Este vínculo extraño –digo extraño– pues solo Ure sabía de Lucio en la Argentina. Yo por razones de trabajo pasaba largas temporadas en Roma

(producía para el mercado Latino en la RCA). Así pude conocer la obra de Lucio, y ser su amigo.

Con Alberto Ure comenzamos nuestra relación de más de cinco años a principios del '78. Él sabía que yo no tenía condición alguna para ser actor o director. Rápidamente se dio cuenta de que podía ser un buen espectador. Me enseñó a mirar teatro. Me cultivó. Recuerdo que en una oportunidad me preguntó, “¿leíste a Joyce?”. No, le respondí. “Gordo, sin leer el Ulises, siempre te va a faltar algo”. Durante un año me dio clases sobre Joyce y me ayudó a leerlo. Tarea nada fácil.

Fue la desmesura, ver las improvisaciones con Tina Serrano o Arturo Maly; era una fiesta para cualquier mortal. Situaciones increíbles, textos nacidos de la nada tomaban dimensiones de comicidad y violencia inesperados. Jorge Mayor fue un capítulo aparte. Le temía y amaba desesperadamente a Ure. Se rebelaba ante determinada propuesta, pero era rápidamente aceptada al Ure que le martillaba el oído, empujaba o pellizcaba el culo. Jorge fue quizá el actor que más lo sufrió y mejor comprendió la desesperación de Alberto en esos años.

Nuestras noches en el desaparecido restaurante Chiquilín de Bachín de la calle Sarmiento. Borracheras de “Toso Cabernet”, escenas mentirosas de celos de mi parte con Tina Serrano, insultos a cualquiera, discusiones sobre si tal o cual actor era homosexual; clases magistrales de Ure sobre el teatro griego, o nombrar a una vieja florista del barrio su representante y enviarla a contratar a un actor o actriz que estaban comiendo en otra mesa era moneda corriente. Alberto no disimulaba el desprecio por el otro. Se lo exhibía sin pudor. Esto le costó sin duda muchos rechazos. Pero lo que más rechazaba el ajeno de Alberto era su inteligencia, curiosidad y memoria.

En él el tiempo no existe. Recuerdo que cuando fui a su casa en 2003 para iniciar las entrevistas me miró y, sin dudar, me dijo: “cómo te va gordo”. Hacía diez años que no lo veía.

Comentario aparte merece la experiencia de la adaptación de *La señorita Julia*. Por pudor me voy a guardar el recuerdo de esos meses divertidos y delirantes. Con él aprendí a entreleer los textos. A desconfiar de las palabras. Repetir hasta el cansancio la lectura de una página o párrafo. Me enseñó que nunca es igual lo que se lee. Nunca es igual lo que se ve. Ni nunca es igual el silencio cuando se produce. Para comprender como simple espectador una

puesta estos tres elementos me permiten sentir placer o disgusto ante un montaje teatral.

Cuando trabajé con Jorge Lavelli en el seguimiento de *La hija del aire* de Calderón, editado por el Teatro San Martín, a lo largo de los ensayos pensaba permanentemente en las tres estrategias que me había propuesto Ure hacía treinta años.

En este trabajo, *Rebeldes exquisitos*, intento reflejar el pensamiento de Alberto Ure, acompañado por Cristina Banegas y Griselda Gambaro.

Es mi agradecimiento a un hombre, un Artista, que generosamente me enseñó a pensar y saber que vivir vale la pena.

José Tcherkaski
Marcos Paz, enero de 2008

alberto ure

“Trato de hacer lo que tengo ganas”

Partes 1 y 2

Entrevistas realizadas en 1984



Alberto Ure unos años atrás.

“En el teatro, más que un avasallador, soy un orgulloso”

Primera Parte, 24-3-84

José Tcherkaski: Vos me comentaste que cuando abordás una obra, marchás hacia la puesta sin saber exactamente el texto. O sea que el texto cuenta como un elemento secundario en el proceso de ensayo. ¿Qué significa eso?

Alberto Ure: Esto tiene dos variantes. La primera es absolutamente personal, no es el resultado de una cuestión metodológica, sino que siempre me salió así. A mí me despiertan un enorme terror los textos que voy a hacer. Por ejemplo, el texto de *El Campo*, que voy a poner dentro de seis meses, lo llevo continuamente en un portafolios hace quince días y no lo leo nunca. Por otra parte, he descubierto que tengo una primera lectura muy exacta de las obras.

JT: ¿Cómo sería eso?

AU: La primera vez que leo una obra me queda realmente una impresión, no en el sentido de un estado de ánimo, sino que me quedan impresiones estructurales muy concretas y rigurosas de la obra. Esto lo he ido descubriendo a lo largo de los años. Prefiero que me cuenten las obras que voy a hacer, las que están en plan de producción. A mí me gusta leer a Shakespeare, Ibsen, Esquilo; no hay obra argentina que me acerquen que no lea meticulosamente. Pero, me pasa otra cosa cuando voy a poner en escena una obra. Entonces empiezo a decir las versiones de los actores que la leyeron. En algunos momentos siento una sensación muy particular; es como una especie de terror de verificar si lo que me dicen de lo que leyeron es cierto o no. No discuto sobre el texto, más bien trato de ver qué personaje puede hacer un actor y cómo poner ese personaje en la obra. Lo que me pasa también es que veo qué obra haría yo en ese teatro y, después, veo cómo va con el texto. Recuerdo que en *Telarañas* algunas de las escenas más potentes que se me habían ocurrido no estaban en la obra. Así que, a último momento, le tuve que pedir a Tato Pavlovsky que las escribiera. Y se trataba del principio y el final. Es cierto que empiezo a trabajar sobre algo que no es la obra. Siempre tengo presente el

lugar. No puedo pensar una obra si no conozco el teatro donde la voy a poner. Ahora, lo que me pasa con el texto, además, es algo bastante notable. El texto dramático tiene un lugar muy difuso en el teatro contemporáneo porque el texto, en realidad, es la transmisión de un ordenamiento. Es el núcleo que fija y ordena aquello que debe ser cumplido; es decir, ese conjunto de palabras indica un orden. Y, por otro lado, ese orden es el que ha sido más privilegiado en la historia del teatro. La prueba está en que hay muchos más registros de textos del teatro contemporáneo que de críticas literarias del texto o críticas de una actuación. Y, además, el texto se ha visto favorecido por su vecindad inmediata con la literatura. Por ejemplo, en la universidad se enseña literatura dramática, no textos dramáticos, que tienen el mismo valor que una partitura musical. Así que mi relación con el texto es totalmente ambigua.

JT: *Esa actitud tuya, que aparece en principio como una especie de terror, ¿no es una manera de encubrir un impulso de avasallar el texto para hacer la puesta que te gusta, sin que el texto te interrumpa o te estorbe?*

AU: Desde un sector de mi funcionamiento como director de teatro, eso es cierto. Es decir, hay dos vertientes. En la primera asoman las escenas que yo pondría en escena y, en la segunda, los textos que existen. Es azaroso que se encuentren pero, de alguna manera, a veces no feliz y a veces muy feliz, se tienen que encontrar. Lo que es seguro es que no se van a encontrar de una manera tal que las escenas ilustren las palabras. Es muy probable que exista una contradicción entre escenas y texto. Esto, en mí, es algo puramente inductivo, no es deliberado; me sale así y no he podido vencerlo. En ejercicios con alumnos he tratado de ser absolutamente fiel al texto, por ejemplo con un fragmento de Shakespeare o de algún autor argentino. Después de varios años de intentar hacerlo con los alumnos, me di cuenta de que elegía mal. Al segundo ensayo del texto, lo que se estaba haciendo con el texto se había convertido en tal desastre humorístico que, desde el punto de vista de la educación académica, era de una irrespetuosidad total. Yo siempre elegía textos que, consciente o inconscientemente, me tentaban a una provocación sobre la naturaleza y la tradición. Hay autores con los que he encontrado una coincidencia enorme respecto del texto. Por ejemplo, el caso de Tato Pavlovsky. Los chistes que a él se le ocurrían eran los chistes que habría hecho yo. Se me anticipaba. Por otra parte, se plegó inmediatamente a mi visión paródica de su obra *Telarañas*, o sea, que hubo una gran fluidez en ese caso.

JT: *¿Qué explicación le das a esa incapacidad de poder tomar un texto y encararlo desde la respetuosidad literaria?*

AU: Siempre se me ocurrió que, para hacer un texto tal cual el sentido común indica que ese texto puede ser imaginado, es más cómodo leerlo en casa. Esto no es una ironía. Asistir al teatro nunca me representó una comodidad, no es algo que me dé felicidad. No me gusta tener que saludar a actores, no me gusta tener que opinar sobre obras. Entonces, volviendo a la literatura dramática, para mí es como una novela con diálogos, nada más. Cuando tengo que hacer teatro no me imagino nada con el texto, veo las letras y no se me ocurre nada, nada. En cambio, si no leo y cierro el libro que intenté leer la noche anterior, al día siguiente se me ocurre una escena.

JT: *Lo que aparece en primer término en tu trabajo de director es que la concreción de una puesta es como una especie de no.*

AU: ¿Por qué?

JT: *Porque vos podés leer una obra tantas veces como tengas ganas mientras no exista el compromiso, pero da la impresión de que, cuando aparece el compromiso de la puesta, tu libertad se ve frustrada.*

AU: Sí, no me produce un estado de placer... es otro estado, que tampoco es de sufrimiento, es de trabajo. Y en mí el trabajo no es placentero.

JT: *¿Cómo se explicaría esto?*

AU: Siento que estoy trabajando sobre un material específico que se llama cultura. Es un trabajo, no es placentero, es un empleo. Es una cosa que tengo que hacer, que me obliga a cambiar hábitos de vida... No puedo beber cuando trabajo porque no puedo quedarme dormido; tengo que dormir poco, tengo que bajar la cantidad de cigarrillos, tengo que hacer como el boxeador. Entonces siento que estoy trabajando y tengo que cambiar mi modo de información, tengo que cambiar cómo miro las cosas. Y me divierto más cuando no trabajo, eso es cierto, cuando no tengo que mirar para algo, sino que puedo mirar porque sí. Cuando trabajo no hay un funcionamiento espontáneo. Todo lo que está pasando es en función de los ensayos y la representación. Hasta las "relaciones personales" pasan a ser nada más que funciones de trabajo.

JT: *Según lo que decís, que es muy interesante, parece que el primer sacrificado frente a este compromiso del trabajo es el texto... El primer denigrado, el primer olvidado.*

AU: Sí, el primero, no el único. Después nos iremos denigrando todos por turno.

JT: *Yo hablo del primero.*

AU: Sí, y será finalmente el realzado. Mirá, tuve una experiencia muy particular con un tipo al que aprecio mucho, que es Elio Gallipoli. Él propuso que yo trabajara cuando se hizo el primer Teatro Abierto. Me propuso, porque todos –Gorostiza, Cossa– se reían de la obra que había presentado, y él dijo algo así como que el único que la podía dirigir era Ure. Entonces, agarré el texto, que era indirigible, y dije: “esto lo dirijo”. Y lo hice: le cambié muchas cosas, lo reordené... y a Elio le gustó el trabajo. Cuando se hizo el segundo Teatro Abierto, que yo sabía que funcionaba además como un negocio, no elegí obra para dirigir. Seguramente se esperaba que pidiera dirigir una obra de Cossa o de Gorostiza. Entonces, creyendo que me castigaban, me dieron de nuevo una obra de Gallipoli, que él había escrito –me lo confesó– para entrar en el concurso. Era terrible; era una parodia de la obra de Cossa. Y comencé a dirigir esa obra. Le cambié el título e iba trabajando... Es uno de los pocos casos en que trabajé con el texto porque lo tenía que cambiar tanto que no me quedaba más remedio. Le había planteado a Gallipoli que hacía la obra con la condición de que la viera en el estreno y que necesitaba su autorización para hacer todos los cambios que se me ocurrieran, y él lo hizo, me tuvo confianza. Y cambié de todo, cambié los personajes, el nombre de la obra, hasta hice un experimento con el sonido y, curiosamente, cuando terminó el trabajo y se representó la obra, creo haber sido, sin saberlo, mucho más fiel a la estética que proponía Gallipoli. Es decir que, cuando se acomodó una estrategia de producción para poder ganar un concurso, y lo ganó, violentando su dramaturgia, aquellos cambios en su texto o aquella violencia ejercida con escenas no correspondientes al texto, tenían una enorme fidelidad a la totalidad del texto. Puede parecer una postergación del texto, una denigración, pero hay un final, que es la representación, que prueba que no es así. Prueba que hay una conciliación del texto pero solo como una parte del hecho dramático, no como el hecho dramático fundador.

JT: *Pero en el caso de textos dramáticos sólidos de Griselda Gambaro, como El campo o Los siameses, a primera vista, hay como una especie de avasallamiento injusto.*

AU: Si vos releés *El Campo*, vas a ver que hay partes que no pueden ser tomadas en serio hoy en día. Alguien que está vestido de nazi le pregunta a alguien que

está vestido de civil: “¿Usted es judío?”. Eso no es serio, porque esa mención corresponde a una intención explícita del texto de hacer una referencia muy clara. Pero hoy en día que un nazi te pregunte: “¿Usted es judío?” podría significar le doy un empleo en Medio Oriente. Es decir, ya no es un diálogo entre el poder y los oprimidos. Implica que una lectura de Griselda, pese a su solidez estructural, refleja que se necesita otra visión de los lugares comunes que hay en su obra. Una cosa es la obra de Griselda Gambaro y otra cosa son los lugares comunes que la sostienen.

JT: *A lo que quiero llegar es, como primera aproximación: frente a una puesta que aparece con una redacción tuya, asoma una actitud de desprecio, de olvido del texto.*

AU: Sí, está bien. Ahora te entiendo más. Ver a otra persona como mutable; es decir, como que no es la misma siempre, no es despreciarla; por lo menos, yo no soy así. Despreciarla sería transformarla en una estatua de bronce, suponer que contiene una verdad. Si yo hiciera eso con Griselda sí la estaría despreciando. Sería un desprecio mucho más institucional, que no sería llamado desprecio sino admiración, pero que, desde mi óptica, sería absolutamente inútil, o sea, despectivo. Desde el momento que no la tomo tan en serio, que no la tomo como completa y la tomo como recombinable con otras situaciones que no son ella misma, no creo que sea despreciarla; creo que diálogo, que es distinto. Y creo que, con un texto dramático, uno establece un diálogo particularmente tenso.

JT: *Esta sería una explicación hacia la gente y, hacia vos mismo. ¿Qué es lo que te pasa a vos con vos cuando te ves en la tarea pública de hacer una puesta, donde te van a admirar, te van a denostar, te van a decir que sos un genio? Muchos creen que sos un genio.*

AU: Y otros creen que soy un idiota, otros creen que soy loco... Me lo dicen.

JT: *¿Por qué no hacés lo tuyo? ¿Por qué no escribís teatro, que va a ser más fácil?*

AU: Ah, no. A mí me gusta hacer eso con otro.

JT: *Para no tocarte vos...*

AU: ¿Te parece que yo no me toco con esto?

JT: *No, no. Avasallar un texto ajeno es una manera de preservarse, ¿no?*

AU: No, porque yo lo ejecuto. Te cuento una anécdota que te morís. Una vez le fui a pedir *Nuestro fin de semana* a Cossa. Me recibió en Argentores y le pedí

la obra para presentarla. Entonces me preguntó qué ideas tenía. Quería hacer una remake y que los personajes llevaran los nombres de los actores que la habían hecho originalmente y que la escenografía fueran fotos de la escenografía original; más aún, que los actores actuaran con caretas de goma de Gené, de Luppi... Era una buena idea, ¿no? Entonces Cossa, que es muy serio y se porta como un escritor dramático, me miró como si yo estuviera loco y me dijo: “Mirá, eso no corresponde a lo que pienso del teatro”. Y le dije: “Escuchame una cosa: Si Piazzolla toca *El organito*, lo toca como Piazzolla, ¿sí o no? Entonces ¿por qué no te ponés en compositor de partituras y me dejás a mí ser un director de orquesta? Eso no va en contra tuyo; dice que tu partitura permite un pensamiento que puede ser hasta contradictorio”. Entonces el autor ocupa un rol bastante más abierto frente a otros poderes, como el del director, el de los actores, el de la producción, que un autor que ejerce el poder sobre su texto y cree que su visión como dramaturgo es suficiente. Para hacer esto que filmen la primera versión o hagan un video tape y la den; y entonces uno no la hace más, y a otra cosa, porque no creo que algo tenga ninguna gracia tal cual ha sido pensado. En ese sentido, ya no sería director de teatro, sino conservador de museos. Además, cuando uno hace modificaciones, no implica que otros no hayan hecho otra cosa, ni que otros no hagan otra en el futuro a partir del mismo argumento, del mismo texto o de la misma partitura y, de ahí en adelante, se abre una posibilidad más amplia. Puede ser que autores consagrados no lo admitan, porque el poder heredado por los dramaturgos respecto del lugar de la literatura dramática en el siglo pasado es muy grande. Pero admitir que forman parte de algo que será motivo de una reconstrucción en el presente implica una actitud de apertura al cambio y a la revisión. Y eso me parece mucho más necesario en un país como la Argentina, que no tiene definición como nación.

En los países que tienen una muy fuerte constitución nacional, y te quería poner el ejemplo de Gran Bretaña, esto es absolutamente tolerado. Ningún inglés pensaría que una revisión de Shakespeare, hecha por otro inglés, no es legítima. Los bienes culturales allí son bienes comunes. Eso pasa en Francia con su tradición cultural, en Italia, en España... Eso implica que una nación pertenece a todos sus ciudadanos y, por lo tanto, cada uno puede, utilizando esos materiales, rediscutir el pasado. Lo interesante de Meyerhold, por ejemplo, es que cuando replantea esto lo que está replanteando no es solamente el

presente, sino el ordenamiento del pasado. No en vano, en la Unión Soviética, donde la represión era en serio, a Meyerhold lo bolearon —y eso es gravísimo— porque no estaba discutiendo cómo debe ser el teatro soviético, estaba discutiendo qué debe recordar uno del pasado. Te pongo un ejemplo local. En la Argentina, si vos hacés una pieza de vanguardia, tipo internacional, hasta sería bien visto por todo el periodismo bien pensante y por el oficialismo. Si proponés una reestructuración del pasado que te constituye, eso ya constituiría, en la Argentina, un peligro profundo porque quiere decir que lo que se llama futuro implica siempre un cambio del pasado. Y eso, las fuerzas conservadoras lo saben reconocer como el peligro máximo. Es decir, en un país colonizado y oprimido como la Argentina, eso es terminante: lo que no se discute es el pasado. Uno de los temas menos difundidos como motivo de investigación y discusión en la Argentina es la historia.

JT: Como un ocultamiento.

AU: Sí, sí, como un ocultamiento a partir del establecimiento de verdades aceptadas compulsivamente.

JT: Entonces vos partís de la ruptura de ciertos ocultamientos para llegar a determinados descubrimientos. ¿No es cierto?

AU: Son simultáneos. No puede haber descubrimientos sin ocultamientos.

JT: O sea, esto aparece como una especie de lucha por tu libertad frente a la exigencia de un trabajo concreto como es una puesta.

AU: Claro, porque una puesta siempre es encargada. Encargada por una producción, encargada por una institución oficial, encargada por uno mismo...Y yo debo saber, por lo menos, que todo aquello que inicio carga con un pasado que me va a ocultar toda posibilidad de cambio.

JT: ¿Cómo sería?

AU: Si me dicen: “te invitamos a dirigir tal cosa”, eso no es nada más que el resultado del pasado, de lo que se supone que soy yo, de lo que se supone que es la obra, de lo que se piensa que son los resultados. Y la primera hipoteca que tengo que levantar es el pasado, que es lo que me va a impedir pensar y me va a llevar a la repetición. Por ejemplo, cuando la Comedia Nacional me invita a dirigir *El Campo* es una invitación de cajón, porque es la obra moderna de la temporada. No es muy moderna, tiene 15 años, pero para la Comedia Nacional 15 años quiere decir moderno.

JT: Pero es una contradicción porque en esa misma sala Cossa estrenó una obra que no es moderna.

AU: Claro, pero se supone que Griselda representa la vanguardia y Cossa no. Se supone que Cossa fragmenta menos lo que sería una tradición del teatro del '60 y que Griselda está más influenciada por técnicas pertenecientes a la vanguardia europea. Entonces se supone que, una obra que no corresponde a lo que en la Argentina se llama realismo, una de las personas que la puede dirigir soy yo. Aunque eso parezca una ruptura es un peso histórico sobre mí. En última instancia, lo que se espera es que yo haga una versión de *El Campo* tal como la imaginan los que me indicaron que la haga. Yo sé lo que se imaginan, la podría hacer perfectamente y me llevaría diez días de ensayos. Entonces dejo que me sugieran actores, dejo que me sugieran escenógrafos, y en las tres primeras sugerencias ya me dijeron lo que pensaban: que era una obra moderna, pero no tanto, relativamente incomprensible, un poquito irritante. Algo que, desde el punto de vista de la medianía, pueda llamarse moderno. Y eso implica el peso de una tradición y el cumplimiento, si uno es obediente, de lo que esa tradición indica. Esto, además de ser un error cultural, significaría un error personal, significaría que yo he sido apresado por aquello que se cree de mí y que voy a cumplir; no voy a ser más yo mismo, voy a ser lo que esperan de mí, voy a ser aquel que los demás piensan que soy. El teatro es para mí una de las pocas posibilidades de tratar de evadirme de eso. Esto implica ser algo que ni yo mismo sé qué es. Pero voy a tratar de violentar ese pasado. Para eso tengo que inventar algo; para inventar algo tengo que poner en riesgo los lugares comunes que heredo. Aunque uno, después de hecho esto, entienda por qué lo hizo. En principio, uno no sabe qué es lo que está buscando, qué es lo que está tratando de demostrar. Uno sabe que está tratando de demostrar que el hecho teatral debe ser una invención y debe ser un lugar de reelaboración cultural. Si le va a salir o no, uno no lo sabe, porque a veces el pasado es muy fuerte, se te presenta de manera subterránea y te apresa lo mismo. A lo mejor uno trata de inventar y solo repite aquello que los demás llaman invención o que, el periodismo dedicado al teatro, llama invención. Pero creo que hay una zona en la que puedo discutirme a mí mismo.

JT: Cuestionarte.

AU: Sí, claro. Hacer un poco de violencia sobre mí mismo a ver qué pasa. Vos dirás: por qué. Parto de la base de que no estoy contento conmigo mismo. Quiere decir que, si soy yo mismo, tal como me pienso durante mucho tiempo, me resulta monótono. Puede haber todas las psicopatologías que se te ocurran,

pero cuando algo se repite a mí me deprime terriblemente. Me parece que ya sé lo que me va a pasar. En algunos campos de mi vida sé que es así, por ejemplo, la familia. Pero creo que hay una zona personal de insatisfacción sobre las respuestas que se ha depositado en el teatro.

JT: Hay como una mezcla entre el teatro y vos. O sea que el teatro aparece como una posibilidad de no repetición de tu vida cotidiana.

AU: Eso es cierto y ha llevado a que dirija poco, a que idealice el teatro, a que deposite en el teatro una zona absolutamente privada. Eso también me ha llevado a ser respetuoso con el teatro. Es decir, el teatro no ha sido para mí un oficio, no he vivido del teatro. Hasta en las obras más corruptas que he hecho, he tratado de expresar una experiencia personal.

JT: Para entender mejor esta idea tomemos el ejemplo de Hedda Gabler, en cuanto a que los actores hacían una cosa y decían otra, que es en realidad un artificio...

AU: Puramente, un artificio técnico; no es el inconsciente ni nada de eso.

JT: Yo lo tomo como un juego con la ilusión.

AU: Sí.

JT: ¿Dónde te sentías presente en la puesta de Hedda Gabler: en la contradicción de lo que decían o en lo actuado?

AU: Mirá, te voy a contar la historia de la puesta de *Hedda Gabler*. Había empezado a ensayar con Norma Aleandro una obra de Mario Trejo, *La guerra civil*, que era bastante buena y tenía tres personajes. Era una sesión de psicoanálisis. El paciente iba a ser Emilio Alfaro, Norma Aleandro, la terapeuta, y faltaba un tercer actor. Como no empezábamos nunca y ya teníamos el teatro, aunque no aparecía el tercer actor, comencé a ensayar. En la tercera o cuarta sesión de ensayos, Mario Trejo, que asistía a los ensayos, la interrumpe violentamente porque decía que yo estaba poniendo en peligro la salud psíquica de Alfaro. Entonces se produjo una gran discusión, nos peleamos, y él dijo que si yo seguía con esos ejercicios retiraba la obra. Le contesté que la retirara y que no iba a dirigir nada. Entonces nos fuimos a un bar con Norma, que estaba también muy disgustada, y con Emilio, que trataba de conciliar. En realidad, yo estaba furioso y no sabía bien por qué, porque la interrupción de Trejo había sido totalmente ridícula; yo me podría haber reído pero, en cambio, estaba furioso. Y entonces Norma dijo: ¿"Por qué no hacemos *Hedda Gabler*?" Y yo dije: "sí, mañana empezamos", dando muestras

de que era un capitán de tempestades. Y empezó *Hedda Gabler*.

Años después, pensé que esa división entre lo que hacían y lo que decían no expresaba más que mi experiencia con esos actores, que era lo que me pasaba a mí con ellos. Hablábamos de una cosa y hacíamos otra todo el tiempo. Yo pensaba que *Hedda Gabler* era la historia de una orgía en los gestos dramáticos y, paralelamente, circulaba un texto dramático. Tenía la impresión de que todo lo que pasaba era una orgía. Mientras tanto, la cultura estructurada de una manera más racional, circulaba paralela a la orgía y no se encontraban nunca. Es decir que no había ninguna manera de escaparse, por lo racional, de la promiscuidad y el crimen que promueve una orgía. Lo racional estaba impecable arriba; entonces uno podía, a veces, estar en lo racional y, otras, estar en la orgía.

Hedda Gabler, que fue una de las obras que hice con más pasión y con ningún interés económico, dio grandes pérdidas. Era ese campo absolutamente personal que pongo en el teatro; por eso es que las obras que me salen bien son las absolutamente personales, porque son las que sé de qué tratan.

JT: Sin embargo, salvo en el Sloane y en Telarañas, en el resto de tus propuestas hay como una zona de incompreensión en el vínculo directo entre ese triángulo que se da entre texto, director y actor, y parece que eso se va cerrando cada vez más.

AU: No, creo que no. Hice una obra de Griselda Gambaro, *Sucede lo que pasa*, por motivos personales. Porque Soledad Silveyra le había pedido a Griselda que la escribiera y no la había querido hacer. Entonces, como eso me pareció vergonzoso, dije: “esa obra hay que hacerla, hay que demostrarle que se puede hacer” y, también, porque estaba Onofre Lovero al que yo iba a ver al teatro de Los independientes, cuando estaba en el colegio secundario. Y dije: “Ahora que soy un hombre grande, lo quiero hacer actuar bien a Lovero”. Fue exclusivamente por eso. Y fue una obra que duró varios meses.

Ahora, que esto sea comunicable a los actores... no tengo la menor intención de que lo sea.

JT: Pero lo que no se entiende es esa actitud de omnipotencia. ¿Quién sos vos para intentar que Lovero actúe mejor?

AU: Nadie es nadie. Yo trato de hacer lo que tengo ganas.

JT: Pero hay una intención tuya interna que es: a este tipo lo voy hacer actuar...

AU: Como yo quiero. Y trabajó fantástico.

JT: Pero ese es un acto de omnipotencia.

AU: ¡No!, no. Es una reivindicación de mi subjetividad, de ‘yo’ como sujeto en la vida. Mi gran horror es pertenecer a una maquinaria teatral, donde termino haciendo obras porque el texto es bueno, porque la actriz es buena, porque la producción es buena... Entonces, Sucede lo que pasa era también la recuperación de la época en que iba a ver teatro independiente. Claro que tuve errores famosos y graciosos. Una vez lo llamé a Natán Pinzón para hacer *El Cardenal de España*. Le había puesto un bonete de cardenal y unos coturnos y lo hacía hablar gangoso. Al tercer ensayo hubo que echarlo y él se fue diciendo que yo iba a terminar en el Borda. Ahora, para mí, fue como tocar uno de los cables de alta tensión de mi pasado. No quería ridiculizar a Natán Pinzón, no quería que se fuera, quería que hiciera *El Cardenal de España* con cara de vampiro porque ese era el cine que había visto de chico reelaborado por mí. Después, *El Cardenal de España* se hizo y tuvo algunas buenas críticas. La versión se llamaba *La reina blanca* y la gente la recuerda como muy moderna. Pero si Natán Pinzón la hubiera hecho, habría sido genial. Vos dirás: “genial para quién”. En primer lugar, para mí. Yo me planteo las obras así: qué es lo que me importa a mí, personalmente, de esto. Y eso quiere decir: no yo mismo, sino mi pasado, mi sentimiento más privado, mis fantasías sexuales.

JT: Creo que vos hacés un juego entre el avasallador que vive avasallado. O sea, mientras lo cotidiano te avasalla, en el teatro avasallás vos. Lo mismo hiciste con Heddy Crilla, a la que tuvieron que internar...

AU: Porque la hice hacer de Heddy Crilla. Ella fue una de las personas que más me entendió porque es una actriz. Sabe que ella es la actriz y el otro es el director. Ella entendió absolutamente lo que yo estaba haciendo y dijo que le daba asco. Una vez la eché del escenario. Al día siguiente volvió, se tomó un whisky conmigo y me dijo: “Yo entiendo perfectamente lo que querés hacer: querés hacer un Ibsen pero dirigido por Strindberg. Bueno, yo lo voy a hacer”. Y te voy a decir una cosa que poca gente sabe. Cuando *Hedda Gabler* empezó a caer de público y personalidades de la cultura argentina se negaban a hacerla porque iba poco público, la única actriz que no puso ninguna objeción fue Heddy Crilla. Porque es una actriz de raza, que sabe estar en desacuerdo, pero, como tiene oreja, sabe que hay música que ella no tocaría pero que es música. La experiencia con Heddy Crilla es notable en lo personal porque entendía todo lo que yo hacía. Estaba en desacuerdo con todo, pero entendía

perfectamente que lo que yo planteaba era teatro. Nunca creyó que yo era un loco, un payaso. Nunca.

JT: *¿Podemos tomar como referencia final que tu forma de avasallamiento es el teatro?*

AU: Mirá, en lo cotidiano, soy un avasallado, no soy un tipo fuerte; soy muy entregado, con muy pocas preocupaciones serias. En el teatro, más que un avasallador, soy un orgulloso. El teatro es uno de los pocos lugares en los que no me resigno a que las cosas sean como son y no hacer nada. Las imágenes que tengo son más fuertes de lo que yo debería tener pero son las que tengo, no se me ocurren otras.

JT: *¿Eso no te paraliza?*

AU: Terriblemente; si no, hubiera producido mucho más. Creo que actualmente, como dicen las actrices, estoy en un buen momento. Creo que la madurez, o la vejez, me permiten trabajar más, es decir, concentrarme más en proyectos. Y, a medida que ciertos aspectos de la vida pierden su intensidad, avanza el teatro.

JT: *¿Vos querés decir que es una toma de conciencia de la muerte?*

AU: Claro. Pienso que me queda poco tiempo, que tengo muchas carpetas con ideas y digo: “ahora las voy a hacer, me dejo de joder y las hago”. Total, ¿qué me quedarán: 20, 25 años? Ahora empiezo a patear, ahora son todos goles. Hasta hoy hice gambetas, hago el pase imposible y ni un gol, nunca. Ahora voy a hacer por lo menos dos o tres goles, y después me hago aguatero.

> alberto ure

“Yo fuerzo a que el actor cree un mundo imaginario que tolere lo que contradice la realidad”..

Segunda Parte, 24/3/84

José Tcherkaski: *¿Cómo abordás por primera vez a un actor que elegís para determinada obra, a la hora de interpretar lo que vos suponés que debe interpretar?*

Alberto Ure: Acá hay dos caminos posibles. Un camino es el que generalmente se describe y sobre el cual generalmente se escribe; es el que hace presumir que el actor es una persona que puede ser dirigida, que puede ser conducida a lograr ciertos signos que corporizan los proyectos del grupo. Este camino tiene una faceta “más democrática” que señala que en la actividad del director y en la actividad del actor, en las dos creaciones conjuntas, aparecerá un personaje que los conjura y que funciona en la narración teatral. Eso es ideal. Nunca vi que funcionara así, a mí nunca me pasó. Creo que un actor tiene determinados temas que puede actuar; es decir, tiene determinados personajes que no puede actuar otro. Algunos corresponden a determinados momentos de su vida, es decir que lo van acompañando y van envejeciendo con él; en algunos casos más afortunados, se van transformando con el tiempo. Pero los actores tienen algunos personajes, algunos fragmentos actuables de personajes, que son aquellos que su vida les dicta como necesarios, incluso que su pasado les impone que actúen. Lo que un director puede hacer, y a veces lo he hecho, es contradecir fuertemente esos personajes que el actor tiene, recombinarlos entre sí de una manera original. Al principio, contradecirlos es hacerlos chocar con algo que los fuerce a aparecer distintos. Lo que no creo es que en un actor se puedan hacer surgir personajes con un trabajo meticuloso, donde se van agregando detalles a diario, de tal manera que en una materia absolutamente informe, que sería la creatividad del actor, uno vaya construyendo algo. Creo que el actor tiene un personaje totalmente hecho, y esto no es un mérito de él: son los fantasmas que, en última instancia, son lo que el actor es. Los actores son los personajes que van a hacer; fuera de eso, desde mi punto de vista humano, son personas generalmente muy frágiles, muy dependientes,

insoportables. Cualquiera que sea medianamente observador y quiera aprender de los actores más que lo que dicen los libros, tiene que ir a uno de los cafés donde ellos se juntan y mirarlos. Sus charlas son frívolas, inconexas; hay un juego de miradas, una especie de torneo de frivolidades. Pero no hay que ir a un café de actores y participar, sino hay que ir y mirar.

Por otra parte, la única intuición real de un director es darse cuenta de qué personaje un actor todavía no hizo y puede hacer.

JT: Y vos, ¿cómo te das cuenta?

AU: Porque tiene otra cosa además de personajes. Esto suena bastante vanidoso y no funciona en todos los casos, pero un director le puede despertar un personaje a un actor, pero ese actor ya lo tiene; lo que pasa es que necesita que un director venga y se lo saque. No lo construye a partir de la transferencia que hace con el director; esa transferencia es un puente que permite que ese personaje aparezca; eso está, estaba en la infancia de ese actor. No puedo dirigir a un actor del que no me puedo imaginar la infancia. Lo máximo que uno puede hacer es crearle un puente transferencial con los afectos que se deja depositar. Afecto no quiere decir cariño, quiere decir odio, por ejemplo, una función represora, una función reproductora... y uno tampoco es cualquier personalidad, pero existe siempre ese puente transferencial para que ese personaje aparezca. Una condición de un director, me parece, es poder percibir qué es lo que una persona produce imaginariamente, no lo que es en la realidad. Esto no es sencillo de descifrar, porque yo he aprendido que lo que una persona hace imaginar no es lo que esa persona cree, y menos lo que cree de sí misma. Realmente es algo de mucha experiencia, de mucho talento; hay una discordancia muy profunda entre lo que quiere decir y lo que hace imaginar. Ahora, es una condición del director recibir inconscientemente lo que un actor proyecta en cuanto a algo.

JT: Ahora, ¿los actores son conscientes de sus limitaciones?

AU: Los buenos actores saben qué personajes pueden hacer. Otros no son conscientes de sus limitaciones o de lo incontrolable de la imaginación que provocan; es decir, no controlan sus problemas imaginarios.

JT: Tendrían que aceptar ese descontrol...

AU: Aceptar ese descontrol y aceptar, en última instancia, manejarlo. Una vez que lo aceptan, dicen: “ya que se imaginan de mí esto, voy a emplear esa fuerza para manejarlo y hacerlo lo mejor posible”, pero los actores no son narcisistas tan simples.

JT: Siento esta visión tuya del actor como un grotesco...

AU: Claro, un grotesco, pero no en el sentido burlón, que suele asociarse a esa palabra, sino como un proyecto de grotesco, o sea, una caricatura.

JT: Lo que me interesa saber es qué se despierta en vos al intentar trabajar con estos seres frágiles e insoportables que son los actores.

AU: No hay otra. Si no fueran frágiles, basuras humanas, no serían actores, es decir, su necesidad de representar es su falta de contenido. Su vacío les provoca la necesidad de actuar; cuando actúan ellos están rellenando.

JT: ¿Cuando estás dirigiendo, qué te pasa?

AU: Paso por un proceso muy parecido al del actor. Se podría decir que yo también estoy rellenando vida, estoy insuflando vida en un agujero donde no había nada. Sin esa parición de los fenómenos escénicos mi vida seguiría siendo una basura, o la de un aburrido, o la de un solitario, parecida a la de un actor... Quizás el rol del director en mi época tiene una valorización social que permite una mayor libertad personal, no como la del actor, que directamente vive pendiente de la producción, de la dirección, del libro.

JT: A mí me conmueve cómo ridiculizás la acción y obligás a actuar a los actores en situaciones absolutamente límites.

AU: Una vez estaba tomando notas sobre este tema, estaba haciendo memoria sobre dónde había empezado a tener noción de la actuación y sobre todo, dónde había aprendido a provocar la actuación, ya que casi no necesité tomar clases. Aun más, cuando trabajé de director de psicodrama dos años, y casi full time, tenía una gran facilidad para lograr que los pacientes actuaran como aceptación de un hecho imaginario, que reconocieran esos fenómenos imaginarios, dónde se construía un mundo imaginario. Y tenía una facilidad muy rápida –y espero seguir teniéndola– para percibir de qué agujero de la realidad empezaba uno a agarrarse, o empezaba a filtrarse en él, para empezar a construir a partir de cualquier hecho el hecho imaginario. Vos me decís que cuando hago eso comienza una ridiculización, casi una agresión. Y es cierto, no puedo construir eso a partir de una comprensión humanística. Que esto quede claro: nunca podría empezar un proceso con un actor a partir de tomar el té o a partir de que vea cómo El jardín de los cerezos entra en el otoño. Mi intención es mucho más violenta, mucho más totalizante, de entrada.

JT: Es como un avasallamiento.

AU: Sí, sí. Creo que si no hay avasallamiento el actor no entra y yo tampoco

entro. Hay actores que necesitan un procedimiento que no es el mío, o sea que es mucho más gradual, mucho más respetuoso. A mí me ha tocado dirigir actores de esas características, pero no me he divertido en absoluto. No me estimulaba la imaginación, me resultaba muy monótono.

En realidad, quería contar lo siguiente. Cuando murió mi padre –yo sé que esto lo traje luego de largos esfuerzos por recordar–, mi madre quedó muy perturbada, pese a lo cual mi hermano menor y yo seguimos viviendo con ella. Yo tenía 9 años y mi hermano, 4. También estaba con nosotros una mucama que habíamos traído de Jujuy; era una boliviana a la que ese clima le produjo un frenesí sexual tal como, difícilmente, vuelva a ver en mi vida. Entonces, era una familia que estaba completamente loca. Mi vieja creía que mi padre estaba, de vez en cuando, sentado en el comedor; yo le tiraba fruta a mi hermano en las comidas, llorábamos juntos los cuatro, la mucama tenía relaciones con varios tipos a la vez y nos despertaba... y, sin embargo, construimos socialmente una familia. Así, tengo una noción muy clara de lo que era pasar de una actuación a otra en esa familia. Además, como me avergonzaba bastante cuando venían nuestros compañeros de colegio a casa, la hacía actuar a mi madre de algo, por ejemplo, de madre durante media o una hora. Esto parece muy esquemático pero no lo es. Años después, hablando de esto con mi hermano, me dijo que a él le había pasado lo mismo, solo que le había quedado una especie de escepticismo total sobre las relaciones familiares, de descreimiento absoluto sobre la familia, a pesar de que él formó una. A mí, por el contrario, me había quedado la creencia de que las relaciones familiares son ciertas, pero a costa de un profundo esfuerzo de imaginación, porque no constituyen un hecho que fluye naturalmente. Por eso creo que, tanto la incitación a la actuación como que el actor la logre, como que el director logre que aparezca, responde a experiencias muy primitivas e infantiles. Te diría que es casi imposible aprenderlas, en el sentido académico, en la vida adulta. Es muy difícil. Se puede lograr siempre un cierto aprendizaje para dirigir o actuar en festivales de fin de curso, pero lo que significa eso como una experiencia necesaria es a partir de recuperar esas necesidades de la infancia. Y mi necesidad es avasalladora, es violadora y ridiculizante, y es perversa y erotizante. Eso, por otro lado, me trae dificultades en mi vida privada, sobre todo porque no soy un tipo que vuelve a su casa burguesa con mucha seguridad después de un ensayo. Igual, dentro de mí funcionan impulsos e imágenes que no se

reordenan con facilidad. Tuve muchas alucinaciones de chico, y uno de los motivos por los cuales me hice adicto a lo teatral fue porque encontraba una manera orgánico-social de provocarme alucinaciones que ya tenía naturalmente. Lo que pasa es que ahí podía encajarlas en un contexto de reconocimiento. Muchos ensayos o ejercicios míos tienen, para mí, un carácter semialucinatorio y, esas presencias, pueden producir una paz posterior o una gran angustia. Además, cuando no se han ordenado todavía en lo que podría ser un tipo de estructura narrativa, paso inevitable para una tensión, bancarse la angustia que producen es muy difícil. Creo que la persona que no es capaz de tolerar la angustia que eso provoca no puede crear nunca nada. El que no es capaz de tolerar un estallido caótico, que en él producirá un reordenamiento, y solo puede repetir estructuras o situaciones probadas, puede ser un buen copista, y nada más.

JT: *Para lograr eso, ¿tu violencia se incorpora a la acción?*

AU: Sí. Es que esas irrupciones violentas rozan lo perverso. No sé ahora porque hace dos años que no dirijo, pero lo que es cierto es que también erotizaban mucho. Creo mucho en la aparición del personaje a partir de la violencia que impone un ejercicio, que le impone a la imaginación descubrir un personaje, porque, si no lo descubre, eso se transforma en una perversión menor, en un hecho doloroso, y el actor lo para. Y puede tener muchas maneras de pararlo: puede lastimarse, puede angustiarse, puede interrumpir y decir “esto es una estupidez”. Yo fuerzo a que el actor cree un mundo imaginario que tolere lo que contradice la realidad.

JT: *Con respecto a la violencia física, yo te he visto golpear a los actores, e incorporar esa violencia a la acción durante los ejercicios...*

AU: Bueno, creo que golpear a un actor, verdaderamente, no... Lo que yo hago es estimular.

JT: *¿Para qué?*

AU: Cuando uno hace un ejercicio puede detectar en qué zona del cuerpo hay violencia más contenida, también si sobre esas zonas hay simulación de violencia. Si se crea un simulacro de violencia, es más factible que el actor la reenvíe y la utilice de alguna manera. Por ejemplo, trabajo mucho sobre la zona del plexo, sobre la zona de la nuca y del trapecio, sobre la zona de las pantorrillas, de la ingle, sobre la zona de la garganta y del cuello, que son zonas clásicas de contractura por agresión. Cuando trabajo sobre esas zonas, trato de

ver qué recombinación se produce en el actor y, muchas veces, ciertos golpes son para provocar eso. Claro, uno tiene que tener la medida de la mano, de la fuerza de uno.

JT: ¿Vos la tenés?

AU: Sí, sí. Muy pocas veces me he excedido. Por ejemplo, tengo una precisión muy grande sobre la zona del plexo. Claro, para que sea un trabajo en profundidad tiene que hacerse con pocos prejuicios sociales. Eso quiere decir que les puedo tocar el culo a actrices o a actores para ver qué grado de contractura tienen. No sabés qué dramaturgia y mitología particular encierra la zona rectal. Esto es curiosísimo, porque muchas veces uno se olvida de las distintas partes del cuerpo de uno. Entonces, para trabajar en esto hay que partir de otra base. En un cuerpo, muchísimas veces, destacando una zona sobre la que se actúa, la imaginación, que seguramente radica en la cabeza, pero que se expresa en la acción actoral, varía notablemente. Esto en las mujeres es más claro. La moda en las mujeres es una moda de ruptura, más que en los hombres, aunque ahora en los hombres está empezando a pasar; pero la figura masculina en una cultura machista es más totalizante que humana; además, se tolera más que el deseo masculino se fije en partes de la mujer; uno dice: “qué par de gomas”; nunca dice: “qué alma bella”. Y esto es verdad, es una manera de vivir. Entonces, trabajando los pedazos del cuerpo, interviniendo en ellos de manera directa, trato de ver qué discursos se interrelacionan entre las distintas partes del cuerpo del actor y qué imaginación dramática surge de cada parte del cuerpo. En cuanto a mi intervención aparentemente sádica en los ejercicios, trato de que exista el dolor de la persona, que el actor lo pueda narrar. Cuando una persona puede llegar a tener una confusión entre sus sentimientos y los sentimientos que tiene que narrar, yo me detengo.

JT: Entonces es importante la necesidad de separarse...

AU: Claro, la capacidad de reconocerse como narrador con su propio cuerpo. También los sentimientos son utilizados, porque yo he llorado dirigiendo. Recuerdo escenas del *Sloane* que en los ensayos me produjeron una perturbación muy grande; también me pasaba en *Telarañas*, pero podía distinguir que hasta la aparición de la angustia o de la pena durante el ensayo los actores tenían que tener un segundo pensamiento para ser capaces de utilizarlo. Es decir que eso era verdad en ese set de trabajo, no era verdad en otro círculo; funcionaba así y con toda autenticidad. Por otra parte, cuando ensayo, todo lo que sucede es en función del trabajo, porque nos hemos

juntado para hacer un trabajo, en el que hasta podemos arriesgar mucho, pero ese meterse en el trabajo no es meter toda la vida. Ahora, si uno cree que metió la vida, que ese ensayo absorbió la totalidad de las exigencias de uno, entonces sí puede confundirse en el sentido más literal de la palabra “confusión”, y eso es muy frecuente en los actores.

JT: Esto que vos decís es verdad y lo comparto, pero, visto desde lo cultural, es mucho más tranquilizador, más soportable, ensayar respetando todas las técnicas tradicionales.

AU: Mirá, creo que el único actor posible, el que puede trabajar con más libertad, es aquel que está disconforme con los trabajos estándar que hace o aquel que ha sido rechazado por las formas estandarizadas de trabajo, descontando que hay creadores originales con los cuales uno debe coincidir porque por su propio camino llegan a conclusiones con las cuales uno puede dialogar.

JT: ¿Qué pasa en esas situaciones en que aplicás esa técnica tuya de ablande del actor, que es como una especie de propuesta demoníaca?

AU: Empecé a hacer esto en la primera obra que dirigí y confieso que no se lo he visto hacer a nadie. Cuando lo practiqué en otros países, realmente causaba un asombro enorme que el actor esté trabajando y yo esté al lado de él hablándole todo el tiempo. Mi idea consciente era crear en el actor un diálogo que pudiera mantener mientras decía su texto; es decir, yo quería que el texto no fuera unívoco. Creo que existe una especie de zona recombinable; así, yo me ponía alrededor de los actores para forzarlos a distraerse. Empecé a descubrir que podía dialogar con ellos. Cuando les digo lo que tienen que decir fue el intento de que entendieran que lo que decían no les pertenecía.

JT: Siento que esa aproximación al actor, al hablarle al oído, es como una transformación tuya...

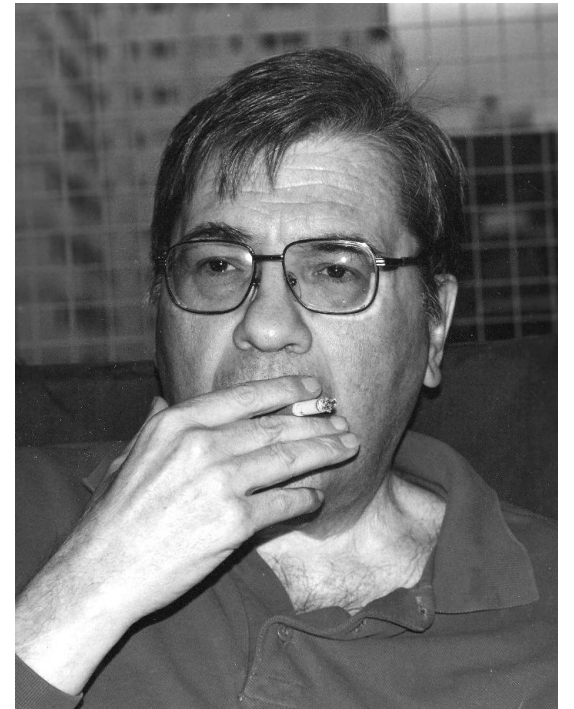
AU: Y no es solo una voz masculina, es mucho más sinuosa. Tiene cualidades que se introducen en lo femenino. No es frontal en el sentido de que aquello que no es frontal se atribuye más a lo femenino, como murmurar las ideas al oído. Por el oído entran las palabras... Aunque lo que hago es masculino y femenino, es bisexual. Cuando actúo atrás o al costado de una actriz o un actor, puedo ser hombre o mujer con bastante facilidad, hasta llegar a hablar con distintas voces. Puedo ser una voz femenina para un hombre o una voz femenina para una mujer. Y esa manera de trabajar me da mucho placer.

alberto ure

“De chico fui muy católico”

Partes 1 y 2

Entrevistas realizadas en 2003



Alberto Ure en la actualidad.

“Soy un director deseado por los actores”

Entrevistas realizadas 9/4/03 - 11/06/03

José Tcherkaski: ¿Cómo llegás al teatro, Alberto? ¿Quién te lleva a descubrirlo?

Alberto Ure: Mi tío, que era juez, me empieza a llevar al teatro independiente.

JT: ¿Vos eras pibe?

AU: Sí, pero no tenía ninguna fascinación por el teatro. Iba y miraba nada más.

JT: ¿Te acordás de qué obras veías en esa época?

AU: Fui a ver *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún, con Norma Aleandro, en Fray Mocho.

JT: ¿Por qué ibas? ¿Te obligaban?

AU: No, iba porque él me invitaba.

JT: ¿Y por qué pensás que te llevaba?

AU: Él quería compartir eso conmigo.

JT: ¿Esa obra fue la primera que viste?

AU: Fue una de las primeras. Otra fue *El centroforward murió al amanecer*, de Agustín Cuzzani, con Sergio Renán.

JT: ¿Y qué edad tenías en esa época?

AU: Y, unos diez años. Después tuve una impresión terrible cuando mi tío me llevó a la revista.

JT: ¿A qué edad fuiste a la revista?

AU: A los 10 u 11 años. Fue un shock para mí, no podía creer que hubieran podido juntar tantas minas lindas en un escenario. Después de eso la revista fue una de las cosas que más me gustó en mi vida.

JT: ¿Y conociste a algún actor?

AU: A Juana Hidalgo. Ya la conocía, pero poco. Yo quería estudiar con Gandolfo y le dije: “¿Usted me puede recomendar como alumno?” y me dijo: “Sí, cómo no”. Gandolfo me llamó y empecé a ir al curso de él.

JT: ¿Y por qué fuiste si no te interesaba?

AU: Y en parte, como tanta gente, fui por las minas.

JT: ¿Qué edad tenías?

AU: Cuando empecé a estudiar con Gandolfo, diecisiete. Empecé a estudiar actuación y ahí me di cuenta de que lo que me gustaba más era dirigir.

JT: ¿Y cómo te diste cuenta?

AU: Porque se hacían esos ejercicios típicos con los alumnos, y me di cuenta de que me gustaba más dirigir. Pensé que como actor nunca iba a ser un tipo notable. Entonces me dije: “Para qué me voy a romper el culo si nunca voy a ser un gran actor”. Me di cuenta de que la posición del director me gustaba más que la del actor porque tiene más poder. Entonces un día fui y le dije a Gandolfo si podía ser asistente de él. Y me dijo: “Yo había pensado en usted como actor”. Y le contesté: “Pero cómo va a pensar en mí como actor si como actor soy un queso”. Él me dijo: “Qué vas a ser un queso”. La obra se llamaba *Salvados*; la del famoso escándalo y que luego fue prohibida. Él me dijo que había pensado en mí para un papel que luego hizo Lito Cruz. Pero le contesté que se dejara de joder, que yo no podía hacer eso ni remotamente. En esa época además éramos bastante compinches.

JT: ¿Vos reconocés en Gandolfo a tu maestro?

AU: Sí, sin duda. Al fin trabajé de asistente de él en *Salvados* y me tiraba muchas cosas.

JT: ¿Fue generoso con vos?

AU: Extremadamente generoso. Un gran maestro. Cuando dirigía me dejaba meter mano: me decía: “Esta escena te la dejo”. Es muy raro que un director haga eso.

JT: ¿Y qué es lo que más te enseñó Gandolfo?

AU: Cosas muy del oficio. Por ejemplo, lo importante que es cómo comenzar una escena.

JT: ¿Él te explicaba cosas o vos mirabas y aprendías?

AU: En los ensayos de *Salvados* hablaba mucho con él. Me decía: “Ves, esto es lo importante”.

JT: ¿Siempre tuviste una relación difícil con él?

AU: No. Después se puso difícil.

JT: ¿Es a partir del Sloane cuando la relación con Gandolfo se dificulta?

AU: Sí. Terminamos muy mal.

JT: ¿Y después, con el tiempo, la relación no mejoró?

AU: No, después fue una cosa cordial, de “Hola, cómo te va”, pero nada más.

JT: ¿Y él iba a ver tus puestas?

AU: Creo que alguna vez vino.

JT: ¿Y vos ibas a ver lo que hacía él?

AU: Sí, pero no me interesaba lo que hacía. Como director no me interesó nunca.

JT: Contame despacito cómo se te ocurrió el Sloane.

AU: El Sloane fue así: Juana Hidalgo, a la que siempre sentí como una actriz importante, me dijo un día: “Mirá, tengo una obra extraordinaria y nadie la quiere hacer porque es muy zarpada. Vos la podés dirigir”. Yo había ido a Estados Unidos, donde había tenido la influencia más grande que tuve en mi vida, que fue el teatro del ridículo.

JT: ¿Y cómo fue esa experiencia del teatro del ridículo para llegar al Sloane? Cuando fuiste a Estados Unidos, ¿qué es lo que más te impacta del teatro del ridículo?

AU: La violencia que tenía. Y además los tipos trabajaban con modelos muy conocidos.

JT: Contame un poco de eso.

AU: Cuando Juana Hidalgo me da la obra, la leo y me parece fabulosa. Entonces la empiezo a dirigir con Tato Pavlovsky que, en ese momento para mí, era un actor cómico extraordinario. Lo había visto en *El cuadro*, de Ionesco, que se hacía en un departamento. Lo llamé a él y a Jorge Mayor, que era alumno de Gandolfo. Empezamos a ensayar.

JT: ¿Se conocían Jorge Mayor y Pavlovsky?

AU: No, los presenté ahí. Después tenía una actriz excepcional que se llamaba Noemí Manzano. En ella es donde más se notaba la influencia del teatro del ridículo, porque yo le hacía hacer cosas muy ridículas.

JT: ¿Qué cosas, te acordás?

AU: La hacía cantar *Delicado* y bailar sola. Después tenía un muñeco y hablaba todo el tiempo con el muñeco, le pegaba.

JT: ¿Y qué buscabas cuando hacías eso con la Manzano?

AU: Mirá, creo que lo que buscaba era el grotesco. Era mi obsesión en ese momento.

JT: Siempre fue tu obsesión el grotesco.

AU: Sí, pero nunca dirigí una obra del grotesco argentino.

JT: Cuando se conocen Pavlovsky y Mayor, ¿qué pasa?, ¿hay química?

AU: Brutal.

JT: *¿Se gustan?*

AU: Terriblemente. A Jorge, Pavlovsky le resultaba graciosísimo. Lo jodía todo el tiempo. Las escenas de pelea eran de terror, porque Tato lo tiraba por el aire. Mi obsesión era demostrar en ese momento que yo podía dirigir bien escenas realistas. Lo que pasa es que resultó algo explosivo, porque en un contexto ridículo una escena realista es un estallido, es de terror.

JT: *¿Quiénes formaban el elenco además de Pavlovsky, Mayor y la Manzano?*

AU: Arturo Maly y Tacholas.

JT: *¿Y cómo trabajaste la obra en los ensayos?*

AU: Primero le di a cada uno un texto para que lo trajera leído. Molière decía que el actor tiene que saber el texto completo en el primer ensayo. Después hicimos una lectura colectiva para poner en claro el tema central de la obra, de qué se trata. Después les decía que contaran qué sentía cada uno por la otra persona.

JT: *Y una vez que obtenías ese camino, ¿empezabas a marcarle a cada uno lo que tenía que hacer?*

AU: No, se improvisaba con las situaciones que yo quería ver. Y ahí se veía lo que los actores iban sintiendo el uno por el otro como personas.

JT: *¿Cuánto tiempo ensayaste la obra?*

AU: Uno o dos meses. En esa época no era mucho tiempo. Ahora tampoco.

JT: *¿Y vos cómo hacías, te planificabas, cómo trabajabas, ibas a tu casa después de los ensayos y te planteabas nuevas posibilidades, o ensayabas sólo ahí y te olvidabas de la obra?*

AU: Buscaba lo que pasaba cada día en el ensayo. Siempre trabajé así.

JT: *O sea que no llevabas nada preparado.*

AU: Nunca. Empecé por ensayar las partes más destacadas. Después iba haciendo rellenos.

JT: *Como una película.*

AU: Más o menos como una película.

JT: *O sea, no ensayabas con orden.*

AU: Un desorden aparente; en realidad estaba todo ordenado.

JT: *Cuando terminaste de armar el rompecabezas del Sloane, ¿los actores entendían lo que querías o se sorprendían, reaccionaban?*

AU: Yo creo que entendían.

JT: *¿Quién fue el que entendió primero?*

AU: Maly entendía todo y Pavlovsky también.

JT: *¿Y Jorge?*

AU: Más o menos. Porque ellos dos eran los tipos con más humor. En las improvisaciones yo hacía chistes todo el tiempo. Hasta terminé inventando una teoría de que la risa es una bendición para los actores, que tentarse es un signo fantástico. Y es cierto.

JT: *¿Por qué?*

AU: Porque el tentarse quiere decir que le tocaste el inconsciente a una persona. Eso es lo que buscaba Stanislavsky: entrar al inconsciente del actor. Si un tipo está tentado, tiene que mantener la risa y pensar qué es lo que le hace gracia. Por otra parte, en ese momento creé una especie de taller secreto: la condición era que no podían hablar afuera de lo que hacían allí. Era un negocio en Virrey Cevallos al 1100, y empezamos a trabajar todos los días.

JT: *¿Y qué hacías ahí?*

AU: Hacía ejercicios que se me ocurrían a mí.

JT: *Entonces entrás de lleno en el teatro con Sloane. ¿Cuántos años tenías?*

AU: Veinticinco, veintiséis. Fue un éxito monstruoso. Estuvo en cartel casi dos años.

JT: *Sí, ya sé. Y eso no se perdona.*

AU: Qué te van a perdonar, al contrario.

JT: *Después de Sloane, ¿qué pasa?*

AU: Aparece Mario Trejo con una obra que él había escrito. Una buena obra. Entonces, de golpe yo estaba con Norma Aleandro y me dice: “Yo quiero hacer otra obra”. Le pregunto: “¿Qué obra querés hacer?” y me contesta: “*Hedda Gabler*”. Le digo: “Bueno, vamos”. La había leído pero no la recordaba. Entonces llamé a un adaptador que se llama Marcos Arocena y le pedí si me podía hacer una adaptación de *Hedda Gabler*. En cinco días la terminó. Era un tipo muy brillante para adaptar.

JT: *¿Es ahí cuando llevás a Heddy Crilla?*

AU: Y a Durán.

JT: *¿Y qué pasa ahí?*

AU: Heddy Crilla era una actriz fantástica, muy disciplinada, muy inteligente. Era un placer dirigirla. Una vez me dijo “Vos querés hacer Ibsen como si fuera

Strindberg”; se dio cuenta de todo la vieja.

JT: ¿Y por qué querías hacer eso?

AU: Porque siempre busco un aspecto tortuoso en las relaciones y eso es muy de Strindberg.

JT: Cuando lees por primera vez Hedda Gabler, ¿qué te pasa emocionalmente?

AU: En esa época estaba muy copado, y toda la vida lo estuve, con *Casa de muñecas*. Esa es una obra partida, hay un amor que es locura y un amor que es reparador. Eso en *Casa de muñecas* aparece muy claro y en *Hedda Gabler* también. Hedda Gabler es la mujer psicótica por excelencia.

JT: ¿Y eso lo hacía la Aleandro?

AU: Sí. Es buena actriz, muy buena.

JT: Y el elenco era la Aleandro, la Crilla, Durán...

AU: Emilio Alfaro, Blanca Lagrota, que era una actriz de radioteatro a la que yo le explicaba lo que había que hacer y lo entendía al toque. Yo con los actores de la radio y de la televisión me entiendo en el acto.

JT: Ahora, en estos planteos siempre hay algo caricaturesco en vos, ¿no? Una mirada caricaturesca o patética.

AU: Sí, patético-grotesca.

JT: Es como una cosa que te atrae permanentemente, ¿no?

AU: Sí.

JT: ¿Se puede pensar que esa cosa patético-grotesca es lo que más se atrae y se rechaza de tu obra, de tu pensamiento teatral?

AU: Me parece que es lo que más se quiere.

JT: Y se rechaza también.

AU: Sí, pero es lo que más atrae a la gente y a los actores.

JT: ¿Para vos la actuación es un acto violento?

AU: Sí, me parece que es un acto personal muy violento. No porque haya violencia física, sino que es violento psicológicamente.

JT: O sea que un actor con vos puede quedar destrozado.

AU: Parece que podría pasar, pero en la realidad no pasa nunca. Al contrario. Aprendí a cuidar bastante eso.

JT: ¿Entonces vos creés que el teatro tiene un límite? ¿Qué se puede llegar hasta cualquier cosa con la actuación o hay un punto en el que se para?

AU: ¿Cómo hasta cualquier cosa, qué quiere decir hasta cualquier cosa?

JT: Me acuerdo de tus ejercicios, no tenían límite. ¿Vos, en tus puestas, llegás hasta un límite, cuidás que haya un límite, o no te interesa?

AU: Sí, sí. No se puede pasar del otro lado, no se debe; cuando pasa es que están saliendo mal las cosas.

JT: ¿Tus puestas las dibujás, las diseñás?

AU: Sí, sí. Y las escenografías siempre las hago yo. Bah, doy la idea central.

JT: ¿Y en la Gabler quién fue el escenógrafo?

AU: Luis Diego Pedreira.

JT: ¿Te gustaba cómo trabajaba él?

AU: Hizo una buena escenografía. Pero el mejor escenógrafo de todos con los que trabajé es Sarudiansky.

JT: ¿Era el que más te gustaba?

AU: Es el que más me gusta todavía.

JT: ¿Dirigiendo sos un demócrata, escuchás lo que te dice el actor, o no te importa?

AU: No; escucho.

JT: ¿Y, generalmente, el actor te hace planteos?

AU: En general, no.

JT: ¿Cuál es la mayor dificultad que notás en un actor cuando lo dirigís?

AU: La mayor dificultad es si el tipo se banca las emociones que siente o no.

JT: ¿Te considerás un director insoportable?

AU: No, para nada. Sé que soy un director deseado por los actores, eso sí. A los actores les gusta trabajar conmigo, la mayoría quiere trabajar conmigo, en general.

JT: ¿Y por qué creés que los actores quieren trabajar con vos?

AU: Porque se supone que yo les encuentro algo, una vuelta, algún aspecto de la personalidad que les saco a luz y eso los hace actuar... Eso es verdad. Siempre trabajo sobre lo que siento con el actor, sobre la impresión que me da a mí. Hay un director de cine francés que a mí me encanta, es como un alma gemela mía; se llama Bernard Blier y hay una secta de admiradores de él. Una película de Blier trata sobre ese tema: los actores, quiénes son y la imagen que dan.

JT: ¿El actor es un ser amado por vos, un ser despreciado?

AU: No, amado. Yo ahora voy a dar un curso de dirección, y pensé que lo primero que tiene que plantearse una persona es qué siente por los actores, porque hay gente que no los aguanta. Mi hija Florencia dice: “Son unos

narcisistas”. Y yo le digo: “Pero si no fueran narcisistas no serían actores. Claro, son narcisistas y exhibicionistas; menos mal que encuentran una vocación, un trabajo que les permite ser lo que quieren ser en la vida”. Y ella insiste: “Sí, pero son inaguantables, están siempre hablando de ellos”. Claro, pero a mí nunca me molestó eso, al contrario, me gustó. La compañía de los actores me gusta.

JT: *Pero, las veces que estuvimos bastante tiempo juntos, lo que yo sentía es que en vos había una especie de desprecio interno por el actor.*

AU: No, no. Si no, nunca hubiera tenido amistad con los actores. Con Grimaud soy muy amigo, con Cristina Banegas soy reamigo.

JT: *¿Vos creés que al actor lo tenés que someter a lo que vos querés?*

AU: Absolutamente.

JT: *O sea que el actor es tu instrumento.*

AU: Totalmente.

JT: *Establecés una relación casi de sometimiento con el actor. Lo sometés.*

AU: Tengo el control total. Yo soy el director, tiene que hacer lo que yo digo.

JT: *Pero el actor termina siendo como una especie de...*

AU: De títere.

JT: *No sé si es la palabra.*

AU: Pero se entiende.

JT: *Eso es lo que vos siempre buscaste.*

AU: Sí, sí.

JT: *¿Y nunca se te reveló un actor, nunca nadie te dijo “No, pará loco, esto yo no quiero hacerlo”?*

AU: No, nunca. Yo también elegía a la gente para hacerlo.

JT: *Sin embargo, tengo entendido que hubo actores que te tenían miedo, que no querían que vos los dirigieras.*

AU: ¿Quién, por ejemplo?

JT: *No, no tengo nombres, pero me acuerdo que en el aire se decía “Ah, no, Ure no”.*

AU: Sí, eso pasaba. Otros me decían “Ure, deshaceme”. Pero qué te creés que soy yo, ¿un sádico?

JT: *Y, un poco sádico eras.*

AU: Pero nunca sentí placer por el dolor ajeno, nunca. El sadismo es eso.

JT: *Pero te daba placer producir dolor en el escenario, ¿o no?*

AU: No; si producía dolor era simbolizando algo, pero no para dolor del actor.

JT: *No, no hablo del dolor del actor, sino del hecho teatral mismo. O sea, ¿para vos hay teatro sin dolor?*

AU: El teatro es la versión más moderna del sacrificio que hay.

JT: *A ver cómo es esto. Explicámelos un poco porque es muy interesante.*

AU: La primera vez que hablé algo de esto dije “Hay un primer sacrificio que es generado entre el actor y el escenario; cuando el actor deja su persona real atrás, anula su persona. Entonces uno va a ver al actor que es un personaje, y es claro, aunque uno no lo tenga claro, que el tipo para actuar ha renunciado a su vida, a sus gustos personales, a su persona.

JT: *¿Y eso qué te produce a vos? ¿Admiración, pena?*

AU: Admiración.

JT: *¿Cómo llamarías a tu teatro? Tiene que tener un nombre. ¿Es un teatro brutal, un teatro salvaje, teatro del ridículo? ¿Cómo definirías vos tu teatro?*

AU: Teatro del ridículo estaría cerca.

JT: *Ahora, qué enamoramiento por la violencia que tenés en las puestas. Sos casi como un asaltante. En vez de agarrar un revólver te pusiste a dirigir gente.*

AU: A mí la violencia me atrae muchísimo. Pero mucho.

JT: *¿Por qué? ¿Qué es lo que más te atrae de la violencia?*

AU: Cómo se va simbolizando constantemente.

JT: *Pero ¿eso es porque te fascina la idea de la muerte como posibilidad de la violencia; por la locura, como un lugar que se tutea con la locura, o porque te gusta?*

AU: Me gusta.

JT: *Y así como Gandolfo saca de la galera a Ure, ¿vos a quién sacaste?*

AU: No saqué a nadie. Yo nunca tuve un discípulo. Nunca.

JT: *¿No te interesó, no se dio?*

AU: No se dio.

JT: *¿Pero te hubiese gustado?*

AU: Sí, no conocí nunca a un tipo con garra. Hubo algunos directores sobre los cuales influí.

JT: *¿Por ejemplo?*

AU: Un tipo que se llama Juan Cosín. Pero no es un discípulo, sino un tipo sobre el que tuve influencia.

JT: ¿Y Bartís?

AU: Me parece que está bien, pero no es un alumno mío para nada. Un director argentino que siempre me interesó mucho es Roberto Villanueva. Lo veía en el Di Tella.

JT: ¿Y con quién tenías una relación de par? ¿De qué colega escuchabas atentamente una crítica?

AU: Nunca encontré a ninguno.

JT: O sea que estuviste siempre solo.

AU: Sí, siempre hice mi carrera solo. Nunca tuve a nadie.

JT: ¿Y por qué te parece que no tuviste a nadie?

AU: Un poco por mi temperamento.

JT: ¿Y otro poco?

AU: Porque yo no soy un tipo de andar preguntándole a la gente “qué te parece”, o “dame tu opinión”.

JT: Eso se puede entender como un acto de soberbia también.

AU: También. Nunca encontré a nadie que me mereciera ni respeto ni confianza como para decirle “che, vení a ver la escena a ver qué te parece”.

JT: ¿Y con los actores tampoco?

AU: No. A Banegas, con quien tengo una larga amistad, tampoco la tuve en cuenta como crítica nunca.

JT: ¿Pero como actriz te parece interesante?

AU: Bárbara. Creo que es lejos una de las mejores en la Argentina.

JT: ¿Y creés que hay un antes y un después de ella como actriz a partir del encuentro con vos?

AU: Creo que sí. Eso lo puede decir más ella, pero yo creo que sí.

JT: Y además de la Banegas y Jorge Mayor, ¿qué otro actor estuvo siempre cerca tuyo?

AU: Antonio Grimau. Él es mi actor.

JT: Con Grimau tenés como un gran enamoramiento.

AU: Sí, y es mutuo. Como el de Fellini con Mastroianni.

JT: ¿Y qué es lo que te fascina tanto de Grimau? Porque siempre me hablás de él.

AU: Que es un tipo absolutamente plástico conmigo. Yo le digo “Vamos para acá” y el tipo va.

JT: Se arriesga.

AU: Totalmente.

JT: ¿Creés que un actor tiene que ser leal al director?

AU: Claro. Por lo menos en el momento de la creación, absolutamente.

JT: Y aparte de la Banegas y los actores de los que ya hablamos, ¿qué otra actriz te mueve? Haceme un elenco.

AU: Ana María Picchio... Belén Blanco me gusta mucho. Solita Silveyra es una buena actriz, muy buena, labura como una bestia. Vos le decís: “mañana a las seis de la mañana hay ensayo”, y ella está a las seis menos cuarto.

JT: ¿Y entre los actores?

AU: Hay un actor que se llama Juan Naso, que hizo conmigo *Telarañas*, de Pavlovsky.

JT: Si te proponen dirigir a Alfredo Alcón, ¿lo dirigirías?

AU: Sí, me gustaría.

JT: ¿Qué harías con Alcón?

AU: Me parece que Alcón hace muy bien tragedia. Por ejemplo, *La vida es sueño* puede ser perfecta para él.

JT: ¿Y Urdapilleta?

AU: Mucho. Y Tortonese también. Estoy pensando todo el tiempo una obra para ellos dos, que en realidad es una idea de Tortonese.

JT: Urdapilleta es como una gran novedad para el teatro argentino, ¿no?

AU: Sí, tiene un estilo personal terrible.

JT: Vos sabés que hay muchos actores que no quieren trabajar con él.

AU: ¿Por qué?

JT: Y, porque los borra, los pasa por encima.

AU: Bueno, Tortonese también es así.

JT: Urdapilleta tiene gestos muy nobles además. Fue muy noble con Lavelli.

AU: No me digas.

JT: Sí, sí. Cuando Lavelli hizo Mein Kampf, donde trabajó Urdapilleta, al terminar la temporada la quisieron reponer sin estar Lavelli acá, para tener laburo; y Urdapilleta dijo que si no venía Lavelli a reponer la obra no la hacía, cosa que me parece un gesto muy noble hacia el director, en este caso Lavelli.

AU: Sí, Urdapilleta y Tortonese son dos tipos muy nobles.

JT: ¿Te interesa Antonio Gasalla?

AU: Sí, mucho, mucho. También hay otro cómico sensacional que se llama

Daniel Aráoz. Es un flaco alto, cordobés, que trabajó con Gasalla un tiempo. Estuvo en una obra muy cortita que se llamó *Diez minutos para enamorarse*. Con él me gustaría hacer *La tía de Carlos*.

JT: *Y de los actores y actrices de la generación del 40 o del 50, ¿quiénes te impactaron? ¿Tita Merello para vos era alguien importante?*

AU: Era una actriz notable.

JT: *¿Y Niní Marshall?*

AU: A Niní la admiraba muchísimo.

JT: *¿Y Francisco Petrone?*

AU: Era muy buen actor.

JT: *Fidel Pintos, ¿te gustaba?*

AU: Era genial; habría que haberle escrito una obra especial para él, un grotesco.

JT: *¿Con Alberto Olmedo qué habrías hecho?*

AU: Al Olmedo también le habría inventado una obra. Era un improvisador genial.

JT: *¿Creés que tenemos buenos actores en la Argentina?*

AU: Extraordinarios. Los mejores actores de habla hispana seguro.

JT: *¿Mejores que los españoles?*

AU: Sí, seguro. Un actor como Luppi es extraordinario, un actorazo. Lo dirigí una vez en el Regina, en una obra de un sueco que se llama *Mal de padre*.

JT: *¿Pensás que las puestas en el teatro argentino son interesantes?*

AU: Sí, es un teatro muy interesante y es popular. Es el más interesante de América Latina, lejos.

JT: *¿Más que Brasil?*

AU: Mucho más. Brasil no tiene directores de teatro; tiene buena puesta en escena de musicales, pero no de teatro.

JT: *¿Y con respecto a los textos de autores argentinos?*

AU: Entre el 30 y el 40 hay unos textos muy valiosos que son como una mina de uranio. Es como una riqueza natural. Lo único que hay que hacer es ir a Argentores y elegir.

JT: *Cuando tomaste Los invertidos, ¿te sorprendió el texto de González Castillo?*

AU: Sí, me parece un autor extraordinario; tuve el texto en las manos durante años. Lo empecé a ensayar una vez; después lo largué y lo retomé para hacerlo

en el teatro San Martín cuando lo dirigía Emilio Alfaro.

JT: *Y Alfaro ¿qué tal era?*

AU: Como actor era malo, aunque yo lo hice actuar, pero como persona era fácil, fue muy buen tipo conmigo cuando era director del San Martín.

JT: *¿Te acordás del elenco de El Campo?*

AU: Franklin Caicedo, Alberto Segado y Mirtha Busnelli.

JT: *¿Y te gustó?*

AU: Franklin sí.

JT: *¿Por qué elegiste a esos tres actores?*

AU: Porque me parecieron interesantes para hacer esa obra. Yo aprecio mucho a Griselda Gambaro. Ella me llamó y me dijo que la Comedia Nacional le quería producir *El Campo*, y si yo aceptaba ser el director. Cómo no iba a aceptar; aceptaría hacer cualquier obra de ella.

JT: *Es raro que te relaciones tan tarde con Copi.*

AU: Una vez él vino a verme.

JT: *¿Cómo fue?*

AU: Me llamó y me dijo: “Ure, tengo una obra para vos”; era *Eva Perón*. Cuando la leí, me caí de culo: es una obra extraordinaria.

JT: *¿Y por qué no la hiciste?*

AU: No sé. Pero ahora la voy a hacer con la Banegas.

JT: *¿Y cómo te impactó Copi cuando lo conociste? ¿Te gustó?*

AU: Un tipo muy inteligente, de un mate especial.

JT: *Era un señorito.*

AU: Un señorito uruguayo.

JT: *¿Vos sabés por qué le decían Copi?*

AU: No.

JT: *La abuela le decía Copi por copo de nieve, porque era muy blanco. ¿Y cómo te fue a ver? ¿Fue a tu estudio?*

AU: No, fue a casa y ocurrió una anécdota de película norteamericana. Fuimos a comer a Bachín. Él pidió medio litro de vino; yo no sabía que era alcohólico. Entonces tomó vino y a los diez minutos quedó desmayado en la mesa.

JT: *Pero era un ser delicioso.*

AU: Sí, de un gran refinamiento.

JT: *Pero vos nunca hablaste así de Copi; ahora empezás a hablar de él.*

AU: Una vez en Clarín me encargaron una historia del teatro que se hacía en

un almanaque. Y una de las páginas se la dediqué a Copi.

JT: ¿Ah, sí?

AU: Sí, era un autor fundamental para el teatro argentino. Y actor también.

JT: *Era bueno. Se travestía en el escenario solamente.*

AU: Copi quería que *Eva Perón* la hiciera un hombre. En París la hizo un hombre. Acá sería un escándalo terrible.

JT: *No, un escándalo no creo. Pero te van a mirar de reojo. Es una obra muy polémica. Es una mirada muy terrible sobre Eva Perón.*

AU: Es una obra muy peronista en el fondo.

JT: *Sí, pero hay que saber leer eso. No es fácil entenderla desde ahí. Porque cuando vos lees la obra, a primera vista parece una obra antiperonista. Copi tiene una cultura muy antiperonista por el padre (Damonte Taborda). Copi hace una historieta. ¿Qué obra de teatro leíste y te volvió loco enseguida por primera vez, sin que nadie te avisara nada?*

AU: *Hamlet.*

JT: ¿Ah, sí?

AU: Sí, voy a intentar hacerla ahora, este año. Con Darín. Me parece que está justo. Y Ofelia, Belén Blanco.

JT: *Es una pareja rara.*

AU: Claudio va a ser Grimaud y la reina Gertrudis, Cristina Banegas. Puede ser un golazo eso, ¿no?

JT: *Sí ¿Y de lo griego?*

AU: *Edipo Rey.*

JT: *¿Esa es la obra que más te atrapó del teatro griego?*

AU: Hay una obra que me gusta más todavía.

JT: ¿Cuál?

AU: *Las traquinias*, de Sófocles. Las traquinias son las mujeres de Tracia. Y la voy a hacer en versión de revista.

JT: *Contame la idea de lo que querés hacer.*

AU: *Las traquinias* es una obra de Sófocles muy graciosa. Deyanira, que es la mujer de Hércules, está muerta de celos porque Hércules le miente, le dice que tiene que irse para hacer unos trabajos que le encargaron los dioses, pero es todo mentira. Cuando Hércules vuelve al lugar donde está Deyanira, vuelve con una mina fabulosa y le dice que en realidad es una princesa a quien tuvo la misión de rescatar; pero unos tipos le cuentan que es mentira, que la verdad

es que él estaba muy caliente con la chica. Entonces Deyanira le dice: “Ahora te voy a cagar”; ella tiene una camisa, una túnica que le regaló el centauro. Una vez, estando herido, él se la había querido “curtir”; le había dado un frasquito con su sangre, diciéndole que cuando tuviera problemas con un tipo embebiera la túnica con esa sangre e hiciera que se la pusiese. Entonces ella lo hace con Hércules, que se muere con la túnica.

JT: *¿Y en qué espacio la pondrías?*

AU: Quiero hacerlo en una peluquería de mujeres porque tiene algo de prostitución. La peluquería es el emblema de las mujeres, me impresiona que las mujeres en la peluquería siempre están un poco sexualizadas, con túnicas cortas, y las peluqueras son medio prostitutas.

JT: *¿Y serían todas mujeres?*

AU: No. También empiezan a llegar los oficiales de Hércules, que son como narcos, colombianos. La peluquería se llama Raros peinados Sófocles. ¿Te acordás que hay una canción de García que se llama Raros peinados? Entonces entran los gangsters que son todos colombianos y ven lo que pasa con la princesa y con Deyanira.

JT: *O sea, es un lugar prostibulario.*

AU: Sí. Después hay una escena fantástica que es el final. Cuando Hércules se siente morir, lo llama al hijo y le pide que le haga un favor muy grande: que tenga sexo con la princesa, que para él es la mujer más linda del mundo y, la única manera de que él se vaya tranquilo a la tumba es sabiendo que se la está curtiendo su hijo. Y el hijo sigue el mandato del padre.

JT: *Siempre está tan presente la sexualidad en tu mirada teatral, ¿no?*

AU: Y claro. Además esta es la única obra de Sófocles con un coro de mujeres.

JT: *El personaje varón ¿quién es?*

AU: Hércules.

JT: *¿Y lo va a hacer una mujer también?*

AU: No, un hombre. No, ya sería mucho.

> alberto ure

*“El terreno del teatro es una discusión;
ya al entrar se genera polémica”.*

Segunda parte – 02/07/03

José Tcherkaski: Háblame del teatro del ridículo

Alberto Ure: Cuando estuve en Nueva York, en el año sesenta y pico, había tenido algunas noticias a través de la TDR (Theatre Drama Review) del teatro del ridículo. Cuando llegué a Nueva York, me encontré con Schechner, que era el director de la TDR. Empecé a conocer gente ahí, y me despertó mucho interés un grupo que se llamaba Open Theatre, un grupo que en ese momento era cumbre en Nueva York y, tal vez, en el mundo. Era el grupo que dirigía Joe Chaikin. Vi una memorable función de una obra que hacían en una iglesia: *The Serpent*. En ese momento, en Nueva York había dos grandes capos del teatro: uno era Joe Chaikin y el otro Peter Shuman, director del Bread & Puppet. Y una tercera corriente, que tenía mucho interés en ver, que era lo que se llamaba teatro del ridículo. Lo vi una sola vez en mi vida y tuve una impresión tan grande que, un año después, me di cuenta de que había sido la obra que más me había impresionado en mi vida. Mucho más que el Living Theatre y que el Open Theatre, las dos grandes manifestaciones de la vanguardia mundial de ese momento.

JT: ¿Por qué?

AU: Porque era de un salvajismo desmesurado. Tenía un capo que se llamaba Charles Ludman, del cual había leído unos artículos en la TDR, después vi unos ensayos de ellos. Con el Living Theatre había tenido una gran impresión emotiva. Me sentaba en el escenario a mirar a Julian Beck, que era como estar hablándote de Gardel en ese momento. Pero ninguna impresión fue tan fuerte como la del teatro del ridículo.

JT: ¿Qué viste además de lo de la violencia? ¿Qué te conmovió?

AU: Lo que me pasó fue que vi tipos que se animaban a hacer las cosas más atrevidas de los Estados Unidos, como ridiculizar lo norteamericano.

Me acuerdo que en la calle 42 hacían un teatro pornográfico desde las 12 de la noche en adelante. Llegabas ahí y había un clima que no tenía nada que ver con el teatro culto.

JT: ¿Y era gente joven?

AU: Sí. Muchos eran modelos reales de la publicidad, que estaban en el grupo.

JT: ¿Y hablaste con ellos o sólo fuiste a verlos?

AU: No, los fui a ver solamente, no tuve ninguna conversación. Ese mismo día que fui a ver el teatro del ridículo me encontré con Schechner en el teatro. Me acuerdo de una frase que me dijo: “Mire Ure, ellos están buscando a dios como Grotowski, pero lo buscan por otro lado.” Había una religiosidad terrible en el teatro.

JT: ¿Y para vos el teatro es un acontecimiento religioso?

AU: No es religioso en sí mismo, sino una variable de lo religioso.

JT: Los curas son todos actores.

AU: Sí claro. La misa es una representación de la vida de Cristo. Después la parte culminante es la comunión, la última cena. Hay muy poca gente católica que sabe que está ocurriendo eso. Existe la misa como un ritual rutinario. No es mi caso: yo tengo una atracción muy grande por lo religioso.

JT: ¿Pero vos vas a misa?

AU: Sí, sí.

JT: Me resulta realmente sorprendente tu condición de creyente tan fervoroso.

AU: ¿Por qué, che?

JT: Por el teatro que hacés; vos sos como un gran pecador.

AU: Eso no quiere decir que mi fe religiosa no pueda estar volcada en el catolicismo.

JT: No, sólo me sorprende. Yo pensaba que eras agnóstico.

AU: No, para nada. Yo de chico era muy católico.

JT: Sí, bueno, por tu familia, pero no pensaba que ahora... ¿Desde cuándo vas a misa?

AU: Hará unos tres años.

JT: ¿A partir de tu enfermedad?

AU: No, antes.

JT: *O sea, cuando vos hiciste la obra de la Gambaro...*

AU: Sucede lo que pasa. Sí

JT: *¿Y vos te confesás?*

AU: Sí.

JT: *¿Pero vos creés en la institución Iglesia?*

AU: Totalmente.

JT: *La verdad, me desconcertás, Alberto. Yo puedo entender que vos seas un creyente. Me sorprende tu creencia en la institución Iglesia.*

AU: ¿Por qué?

JT: *Porque es un factor de poder.*

AU: Sí, sí. Yo sé que es una creencia que puede desconcertar.

JT: *A mí, tal vez a otros no. Siempre pensé que tu fascinación por la religiosidad se vinculaba a tu vocación teatral.*

AU: En un principio fue así. Cuando comencé a volver a la Iglesia, me atraían mucho los rituales, sin duda.

JT: *O sea que vos creés en Dios.*

AU: Sí, totalmente. Y en la idea de Cristo también.

JT: *Volviendo al teatro, a lo largo de tu carrera como director de teatro, ¿te sentiste castigado?*

AU: No, para nada.

JT: *¿Y ninguneado?*

AU: Sí, eso sí. Por ejemplo, el estreno de *Telarañas* fue terrible.

JT: *¿Por qué creés que te resisten algunos sectores del teatro?*

AU: Porque provoco discusiones con las obras. Con mis obras siempre genero polémica.

JT: *Algo que conversábamos el otro día con Cristina Banegas y que, ella aclaraba muy bien, es tu fama de ser perverso, terrible. Y yo le decía que vos colaborabas mucho con esa imagen del actor que te teme.*

AU: ¿Y qué decía ella?

JT: *No, ella te defiende mucho, pero ¿por qué vos te apoyás en eso?*

AU: Lo que pasa es que para mí el terreno del teatro es una discusión; ya al entrar se genera polémica.

JT: *Claro, pero me contó que cuando estuvieron ensayando El padre, no sé cuántas actrices pasaron hasta que quedó el elenco. Se iban.*

¿Por qué se iban? ¿No te entendían?

AU: Porque no les gustaban mis planteos. Supongo que era por eso. *El padre* era una obra muy polémica. Para actuar o tenías que estar de acuerdo o reventabas.

JT: *Le decía a Cristina (Banegas) que, cuando ustedes ensayaban El padre, donde los personajes estaban jugados por mujeres, a la hora del té, que vos decías que era la hora del té en Harrods, el padre eras vos.*

AU: Sí, puede que sí.

JT: *Ellas hablaban y te escondían cosas, como hacen los hijos con los padres.*

AU: Sí. Puede tener que ver con mi viejo eso. Yo lo conocí mucho a mi viejo cuando hice *El padre*.

JT: *¿Por qué, tu viejo era así, como el padre de Strindberg?*

AU: Mi padre vivía muy atacado por mi madre. Esa era mi impresión.

JT: *¿Y cómo lo vivías vos? ¿A qué edad te empezaste a dar cuenta?*

AU: De chico me daba cuenta de lo que pasaba y, de grande, comprendí que me hacía mal.

JT: *¿Y qué hacía tu papá, a qué se dedicaba?*

AU: Era comisario de policía.

JT: *O sea que frente a tu mamá era un débil.*

AU: Sí, claro. Era un hombre muy ansioso, nervioso, de carácter muy fuerte. Y mi mamá le negaba toda importancia.

JT: *Qué raro, porque era un tipo vinculado al mundo de lo militar, de las armas, de la represión. ¿Qué era, un comisario de barrio?*

AU: No, era un funcionario de la policía.

JT: *O sea que tenía un cargo importante.*

AU: Era un comisario peronista, nada más.

JT: *¿Y tu mamá, trabajaba?*

AU: Era profesora de castellano... Le gritaba...

JT: *¿A tu papá?*

AU: Sí. La imagen que ella daba era la de una pobre mujer sensible que se había casado con un animal.

JT: *Entonces se puede pensar que en esta relación de poder que vos veías entre tu papá y tu mamá está el origen de tu mirada hacia el teatro.*

AU: Claro, sobre todo en la agresividad de mi mamá. Ella era una mujer muy desequilibrada psicológicamente. Yo siempre pensé que mi facilidad para dirigir actrices era por mi relación con ella. Yo no tengo ningún miedo a que una mujer se ponga loca.

JT: *¿Y a que un hombre se ponga loco?*

AU: Sí, a eso sí.

JT: *Eso te da más temor que una mujer, o sea que una mujer para vos es mucho más fuerte que un varón.*

AU: Claro. De ahí viene la versión de *El padre*, en la que al padre lo hace una mujer.

JT: *Todos los personajes estaban hechos por mujeres.*

AU: Nunca me voy a olvidar de una cosa, que me parece interesante que te la cuente. En el estudio de Cristina hay un entrepiso. Una vez, antes de que empezara la función, yo dije: “me voy a ver desde arriba”. Y en la mitad de la obra, pensé: “el tipo que puso esta obra esta loco; cómo va a poner que el padre es una mujer. Este tipo está chiflado totalmente”.

JT: *¿Te asustaste?*

AU: Era una obra que a los hombres les daba una impresión terrible. A las mujeres no, las mujeres estaban encantadas con la obra. Había una parte en que Cristina decía: “Yo como padre te digo esto”.

JT: *O sea que, cuando vos hiciste la obra, el padre que hacía Cristina era tu mamá.*

AU: Un poco.

JT: *Y ese enamoramiento que vos tenés con la violencia –hablo del teatro, no de la vida–, ¿de dónde te surge? ¿De esto que me contás, de esta relación entre tus viejos, este juego de poder, de tensiones?*

AU: Sí, creo que sí. No lo analicé mucho, pero supongo que sí.

JT: *O sea que vos le estás hablando a alguien con las puestas, al margen del público, le estás hablando a tu mamá. Cuando hacés El padre, o la Gambaro, ¿vos pensás en tu vieja cuando dirigís?*

AU: Sí, muchas veces, claro. En *El padre* pensaba todo el tiempo en mi viejo.

JT: *¿Y, por ejemplo en Puesta en claro?*

AU: No, en *Puesta en claro* no.

JT: *¿Y en Antígona?*

AU: Sí, en *Antígona* pensaba en mi mamá.

JT: *Son dos personajes que para vos...*

AU: Están presentes todo el tiempo.

JT: *Hay algo que me interesa mucho y es que vos tenés un manejo del tiempo muy interesante, pero más allá del teatro. Por ejemplo, yo puedo dejar de verte 10 años, nos encontramos, y para vos es como si nos hubiésemos visto ayer ¿Registrás eso?*

AU: Sí, sí, claro. Es lo que me pasa.

JT: *¿Y cómo lo explicás? A mí me llama mucho la atención; o sea, cuando a un tipo no lo ves durante mucho tiempo, algo pasa. En cambio vos, por ejemplo, a mí me recibís como si ayer a la noche hubiésemos estado tomando un vino en el bar de la esquina. Eso que me pasa a mí le debe pasar a todo el mundo, no es personal.*

AU: Lo que pasa es que cuando un afecto se instala en mí es permanente; no tengo que sorprenderme porque no sé cuánto hace que no lo veo. Lo veo y me entiendo en el acto; eso me pasa siempre.

JT: *¿Y en el teatro también?*

AU: Sí.

JT: *Podemos pensar que, en tu teatro, en toda la violencia, la energía que ponés, el afecto es el elemento más importante.*

AU: Sin duda.

JT: *¿Por qué creés que se te vincula más con el odio simbólico que con el amor en las puestas?*

AU: No creo que sea tan así. El odio también es un sentimiento.

JT: *¿O sea que para vos trabajar con actrices es más fácil que trabajar con actores varones?*

AU: Un poco más.

JT: *¿Con las mujeres te sentís más cómodo?*

AU: Sí, mucho más cómodo.

JT: *¿Y es por esta historia paterna-materna?*

AU: Sin duda.

JT: *¿Y cómo era tu mamá, además de mandona? ¿Era inteligente, culta?*

AU: No, culta no era... inteligente, tampoco.

JT: *¿Y algo de ella te gustaba, te atraía, aparte del Edipo?*

AU: Me gustaba mucho el humor que tenía, era una mujer muy divertida, muy simpática.

JT: *Como vos.*

AU: No, mucho más. Era muy simpática.

JT: *¿Y con tu papá no?*

AU: No. Con mi papá era una relación de Strindberg, se odiaban; eso me parecía a mí. Pero con otras personas ella era un encanto, muy simpática.

JT: *¿Y era curiosa, le interesaba algo, o simplemente era una profesora que daba su clase y nada más?*

AU: Era una profesora que daba su clase y nada más; no tenía ningún interés intelectual en nada. Era profesora de francés y de castellano.

JT: *¿Vos te inclinarias más afectivamente por tu papá que por tu mamá?*

AU: Sin duda. Mucho más.

JT: *¿Y hablabas con tu papá?*

AU: Muy poco. Él se murió cuando yo era muy chico, tenía 9 años.

JT: *¿De muerte natural?*

AU: Sí. De un derrame cerebral.

JT: *O sea, vos repetiste la historia de tu papá.*

AU: No, yo no me morí todavía.

JT: *Los hijos matan al padre.*

AU: Sí, pero yo no me morí todavía. Tuve un accidente cerebral, pero no me morí.

JT: *Por eso digo. Vos saliste con vida y tu papá se murió.*

AU: Menos mal para mí, ¿no?

JT: *Estamos hablando en términos simbólicos. O sea, es interesante el hecho de que tu padre muere de un derrame cerebral, y vos te enfermás de lo mismo tiempo después; seguramente los adelantos de la ciencia permiten que hoy estemos conversando. ¿Y tu mamá vive?*

AU: No, murió hace algunos años.

JT: *¿Y la veías, hablabas con ella?*

AU: Sí.

JT: *¿Y ella iba a ver tus obras?*

AU: Iba, pero no le gustaban nada.

JT: *Pero iba.*

AU: A veces sí. Me decía: “esas cosas que hacés vos, dejame de embromar, siempre cosas tristes”.

JT: *¿Tenés otro hermano, no?*

AU: Sí, Pepe.

JT: *¿Cómo es él?*

AU: Muy parecido a mí.

JT: *Pero de teatro nada.*

AU: Es físico nuclear.

JT: *¿Y él va a ver tu teatro?*

AU: Sí, le gusta, creo.

JT: *¿Tenés una buena relación con tu hermano? ¿Son amigos?*

AU: Sí, muy amigos. Una vez vino a ver *Sloane* y me dijo “No puede ser, y te pagan por esto. Pero a vos te pagan por contar las cosas de tu familia, hijo de puta. Qué fácil ganás vos la guita.” Porque en *Sloane* había una caricatura de una tía mía.

JT: *Entonces cuando uno ve una puesta tuya se puede encontrar con uno de tus familiares arriba del escenario.*

AU: Sí, totalmente.

JT: *¿Esto que estamos hablando ahora alguna vez lo hablaste?*

AU: No. Tampoco nadie me lo preguntó.

JT: *Porque es muy interesante para entender algunos códigos, algunas claves de lo que vos hacés. Tu historia primaria es como un elemento persecutorio en tus puestas. Juega un papel muy fuerte. No digo en todas, pero, por ejemplo, en Antígona, en El padre.*

AU: Ahí sí. Ahí está mucho más presente. Son las obras más personales que hice. *Antígona* es muy personal.

JT: *El insomnio que vos padecías, ¿a qué se debía? ¿Ahora dormís bien?*

AU: Ahora sí.

JT: *Vos prácticamente antes no dormías. ¿Por qué? ¿Cuál es tu explicación? Porque en esa época nos llevabas ventaja a nosotros, leías las 24 horas.*

AU: Leía hasta las 6 ó 7 de la mañana todos los días.

JT: *¿Pero tenías miedo a dormirte?*

AU: Sí.

JT: *¿Por qué? ¿Tenías miedo a morirte?*

AU: Sí, claro. La homeopatía me salvó. Una vez leí en un libro de

homeopatía que el miedo a la muerte era un síntoma. Entonces me empujé al homeópata. Le dije: “Escúcheme, yo tengo mucho miedo a la muerte”. Y me dio un remedio que está indicado para el síntoma del miedo a la muerte. Se me pasó en un día. No lo podía creer.

JT: *¿El miedo que vos tenías a dormirte tiene que ver en algo con tu vida primaria o era un miedo que no tenía demasiada explicación?*

JT: *¿Por qué te daba tanto miedo a morirte si te dormías?*

AU: Mirá, cuando mi padre se murió, yo quedé durmiendo con mi madre, que tenía un síntoma muy raro: ella muchas noches creía que mi papá estaba en el living. Se despertaba y me decía “Tu papá está en el living”; y yo sentía un terror terrible.

JT: *¿E ibas a ver si estaba?*

AU: Claro.

JT: *¿Y vos creés que era una crueldad de tu madre o ella realmente creía que tu papá estaba ahí?*

AU: No, era una locura de mi vieja, porque estaba enferma.

JT: *¿Y a tu hermano también lo despertaba?*

AU: No, mi hermano era muy chiquito. Me despertaba solo a mí.

JT: *Volviendo al teatro, ¿la preocupación por la sexualidad en tu teatro se puede relacionar con tu preocupación por el juego de poder?*

AU: Sin duda. Para mí es una lucha de poder. En Strindberg también. Strindberg es el autor que más influyó en mí a través de las obras. Más que Shakespeare, más que Ibsen, mucho más. La lucha por el poder a través del sexo.

JT: *¿Pero esto siempre te interesó, más allá de Strindberg?*

AU: Sí, desde chico. Es una preocupación mía constante.

JT: *Cuando hacés El padre con mujeres, ¿vos creés que las mujeres tienen más poder que el varón?*

AU: Sí, mucho más. Como dice Tiresias... Tiresias había sido mujer; entonces le preguntan: “Usted que ha sido mujer, ¿quién goza más?” Y dice “Y, la mujer: siete veces más”.

JT: *¿Para vos la mujer es más cruel que el varón?*

AU: Tiene más poder.

JT: *Y al tener más poder, ¿es más cruel?*

AU: Sí. Porque además lo usa.

JT: *¿El varón, no?*

AU: La mujer tiene un poder más fuerte me parece a mí, porque provoca el deseo instantáneamente.

JT: *¿Y a vos te hubiese gustado ser mujer? Lo digo por el manejo del poder.*

AU: Me hubiera gustado tener la atracción que tienen algunas mujeres, eso sí me hubiera gustado.

JT: *¿La mujer traiciona más?*

AU: No, atrae, naturalmente. Es bella y chau.

JT: *Pero el varón también es bello...*

AU: No es mi caso; nunca fui tan bello como para que me pasara eso.

JT: *¿A vos te produce temor la mujer?*

AU: No, no.

JT: *¿Y tu fama de mujeriego tiene que ver con esto?*

AU: ¿Te parece que tengo fama de mujeriego?

JT: *Sí. En realidad es un título nobiliario.*

AU: Pero no sé por qué tengo fama de mujeriego. En realidad he sido víctima de la atracción de las mujeres.

JT: *Has sido una víctima, ¿no?*

AU: De la atracción de las mujeres sí. Me han ofendido mucho las mujeres.

JT: *¿Te han hecho sufrir mucho?*

AU: También.

JT: *¿Cuál es tu zona interna más frágil, donde vos sentís “acá me dominan”?*

AU: La sensibilidad. La fragilidad con que alguien me ofende.

JT: *¿Te duele mucho eso?*

AU: Muchísimo.

JT: *¿Y el desprecio?*

AU: Eso también.

JT: *Y cuando algunos hablan peyorativamente de tu teatro, ¿te produce dolor?*

AU: Sí.

JT: *¿Te importa?*

AU: Sí, sí. No me pasa tan seguido, pero algunas veces me pasa.

JT: *¿Pero te importa de alguien que vos sentís afecto o de cualquiera?*
AU: De cualquiera.
JT: *O sea que a vos te importa la opinión de la gente.*
AU: Muchísimo.
JT: *¿Vivís pendiente?*
AU: Pendiente no; me interesa mucho.
JT: *Pero hay opiniones que te interesan más que otras.*
AU: Sí, eso sí.
JT: *Y del mundo del teatro, del mundo tuyo, ¿qué opiniones te importan, qué personas te importan?*
AU: Cristina Banegas me importa muchísimo; Griselda Gambaro me importa mucho... es una amiga de tantos años de andar dando vueltas juntos; algunos actores, como Grimaú, me interesan mucho. Pero no hay mucha gente más.
JT: *Ahora, ¿a vos no te produce una cierta ausencia el no haber creado una escuela que haya seguido tus pasos, tu estética?*
AU: Me duele esa ausencia; a veces lo pienso y me digo “cómo puedo haber sido tan boludo de no haber creado eso”. Pero esas cosas no se generan tan deliberadamente. Son cosas que se te dan en la vida o no; y a mí no se me dio.
JT: *¿Pero alguna vez alguien te dijo “Quiero aprender a dirigir teatro como vos”?*
AU: No.
JT: *¿Y por qué creés que iban tantos alumnos a tus clases? ¿A aprender qué, a ser actores?*
AU: Claro.
JT: *No a dirigir.*
AU: No.
JT: *Es raro, ¿no?*
AU: Es raro porque no hay tantos directores de teatro argentinos; es un rubro que está bastante abierto, pero no hay tanto laburo.
JT: *Ahora es un boom, pero hay muy poca gente pensante dirigiendo.*
AU: A mí me parece que hay poca, ¿no?
JT: *Banegas me habla muy bien de Pompeyo Audivert, que es un tipo que parece muy interesante.*

AU: Sí, sin duda.
JT: *Ahora está dirigiendo La Señora Macbeth.*
AU: Y es muy buen actor, pero muy bueno.
JT: *¿Vos nunca lo dirigiste?*
AU: Sí, en *Zona de riesgo*. Es muy bueno. Yo trabajaría de nuevo con él. Es un tipo que pensé para *Hércules*.
JT: *¿Y cómo fue tu primer encuentro con Grimaú?*
AU: Yo tenía Los invertidos en mente durante un año más o menos. No encontraba ningún actor que la pudiera hacer. Grimaú fue como el número diez o quince.
JT: *¿Y cómo apareció?*
AU: No me acuerdo. Vino a hablar. Y de entrada me cayó muy bien. Me guío mucho por las primeras impresiones, y él me dio una impresión bárbara, porque es un tipo muy reflexivo. Aunque también es muy emocional; como todo buen actor, a la vez es muy reflexivo, es un tipo que puede pensar.
JT: *Pero Grimaú, gracias a vos, fue descubierto como un actor de teatro.*
AU: Sí, hasta ese momento era un galán de televisión. Y fue una revelación de golpe. Para él también fue una revelación.
JT: *O sea, indudablemente vos te manejás mucho con la intuición.*
AU: Y sí, para hacer teatro, la intuición es fundamental, te dice lo que tenés que hacer.
JT: *Y cuando vos empezaste a hablar con Grimaú de Los invertidos, ¿él te entendió enseguida?*
AU: En el acto. Además, los ensayos de la obra creo que fueron los más graciosos que tuve en mi vida.
JT: *¿Por qué te divertías tanto con Los invertidos?*
AU: Improvisábamos horas y horas. Pocas veces me reí tanto.
JT: *Esa técnica que vos usás de hablarle al oído al oído al actor, ¿de dónde la sacaste?*
AU: Se me ocurrió a mí.
JT: *Kantor también hablaba al oído.*
AU: Sí. Yo tuve mucha afinidad con él; cuando me encontré con él charlamos, le hice un reportaje especial para Tiempo argentino.

JT: ¿Y te gustó?

AU: Muchísimo.

JT: ¿Él como tipo?

AU: Sí, sí, un tipo bárbaro. De lo único que quería hablar era de Borges.

JT: ¿Ah, sí?

AU: “Acá hay un tipo muy interesante: Borges”. “¿Ah sí, no me diga?”, le digo yo. Pero lamentablemente no se lo presenté. Él tenía una teoría que era bastante parecida a las cosas que hago yo. Y tiene que ver con que, cuando uno dirige una obra, crea como una familia, una familia promiscua, con conflictos graves. Que es lo que hago yo.

JT: *Sí, sí, cuando le hablás al actor siempre lo incitás a algo.*

AU: A lo más bajo.

JT: ¿Y él también hacía eso?

AU: Eso me dijo él. Y tengo una anécdota genial con Kantor. Estando con él, una noche (como era polaco, a las 2 de la mañana había tomado cognac como si fuese agua), en un momento le pregunto: “¿Y cómo hace para trabajar con su mujer?”, porque la única mujer que tenía en el elenco era la mujer de él. Y me dice: “Mire, la verdad, ¿quiere que le diga Ure?, es un quilombo. Ahora le dio un ataque de paranoia; entonces dice que yo ando con otra actriz. La verdad es que yo ando, pero no le voy a contar nunca porque me va a enloquecer. Se lo voy a negar hasta la muerte”.

JT: ¿Y hablaste de teatro con él?

AU: Mucho.

JT: ¿Y qué es lo que más te impactaba de lo que él te decía?

AU: La sinceridad. Lo que pasa es que hay una cosa que es genial. Yo le dije “Grotowski” y él me dijo “No me hable de ese hijo de puta.” Lo odiaba, pero como dos chicos de barrio. “Ese imbécil de mierda, con las ideas que me robó, hace diez años que me viene afanando.”

JT: ¿Y vos le contaste cómo trabajabas?

AU: Sí. También me dijo que Andrej Wajda era un caballero.

JT: ¿Y era un tipo simpático?

AU: Muy simpático.

JT: ¿Y lo viste una vez o varias?

AU: Un solo día, tres horas.

JT: ¿Y él pensaba sobre el actor como pensás vos, al margen de la técnica del hablar al oído? Porque él tenía como un elenco estable.

AU: Pero la técnica es otra, porque él les hablaba al oído pero paralelamente el personaje era él en las obras. En cambio, yo eso lo hice una sola vez en los ensayos públicos.

JT: *O sea, ¿vos creés que el teatro tiene que ser desmesura?*

AU: Y claro, es mejor que sea eso, porque, si no, ¿para qué ir al teatro?

JT: *Ahora, ¿cuándo le creés a un actor que hace Hamlet, por ejemplo?*

AU: Eso es lo maravilloso de la condición del actor. El tipo hace tac y te hace creer algo. A mí me parece una cosa mágica. Yo tengo una gran admiración por los actores; por la posición del actor.

JT: *Y vos como director ¿cuando terminás de dirigir es como que quedaste fuera del hecho?*

AU: Y sí.

JT: ¿Y eso qué te produce, duelo?

AU: Vacío, claro.

JT: ¿Te da bronca?

AU: Tristeza.

JT: ¿Por eso tus ensayos son tan largos, porque no te gusta estrenar?

AU: No me gusta estrenar. A mí me gusta ensayar. Mucho más que estrenar. Yo ensayaría tres años una obra.

JT: *¿O sea que en realidad si vos terminás un trabajo y no se estrena, te permite seguir soñando con eso que estás haciendo?*

AU: Sí. A mí me cuesta mucho estrenar.

JT: *Entrás en duelo.*

AU: Automáticamente. Creo que es lo que le pasa a cualquier director.

JT: ¿Y, una vez estrenada, vas todos los días a ver la obra?

AU: A veces sí. Si me gusta sí, si no, no. En general me gustan.

JT: *¿Cuando la ves, se te ocurre que en ese momento en vez de tal hecho podría haber ocurrido otra cosa, modificas?*

AU: Sí, yo estaría todo el tiempo arriba del escenario corrigiendo cosas. Como lo que hice en los ensayos públicos, donde trabajaba como protagonista. Los ensayos públicos eran una fantasía mía de *Puesta en claro*.

JT: *¿Y por qué no hiciste más ensayos públicos?*

AU: Era lo más agotador del mundo. Era terrible el agotamiento mental.

JT: *¿Pero te gustaban?*

AU: Es como una droga dura. Te gusta, pero salís destruído.

JT: *Y el público que veía tus obras, ¿cómo creés que salía? ¿Contento, destruido, preocupado?*

AU: Creo que en general satisfecho.

JT: *¿Alguna vez tuviste algún incidente desagradable con el público en alguna puesta tuya?*

AU: No, nunca. El público siempre ha sido muy generoso conmigo.

JT: *Y cuando llegás el primer día a un ensayo, y están los actores, no importa si los conocés o no, ¿cómo llegás, tranquilo, temeroso?*

AU: No, tranquilo. Con muchas ganas. Ahora hace mucho que no ensayo, espero que sea igual. Tengo unas ganas de ensayar que no te cuento. Apenas agarre un bastón y pueda caminar normalmente vuelvo a ensayar.

JT: *¿Y te gustaba hacer televisión?*

AU: Sí.

JT: *Pero ahí los ensayos eran nulos.*

AU: No había ensayos. Lo lindo que tenía la televisión era que tenías que meter la escena ahí. No había tiempo de pensar. El libro lo tenías un día antes. A veces yo pensaba en la escena que iba a venir al día siguiente. Pero la tenías que inventar en el momento.

JT: *¿Y el actor de televisión cómo es? ¿Alguna vez te encontraste con una sorpresa?*

AU: Sí, una vez conocí a un tipo brillante, que es Rodolfo Ranni. Lo conocí en *Zona de riesgo*. Lo que yo me he reído con ese tipo, no te puedo decir.

JT: *¿Simpático?*

AU: Simpático, muy gracioso y muy buen actor.

JT: *Cuando empezás a leer una obra de teatro que no conocés, ¿qué es lo que te pasa? ¿Qué es lo primero que pensás apenas la mirás?*

AU: Y lo primero es si me la imagino en un escenario o no, en qué escenario va a transcurrir.

JT: *Decías que cuando fuiste a ver el teatro del ridículo te pasó algo que te marcó para siempre, ¿no? Lo que no entiendo es por qué no lo seguiste viendo, por qué no hablaste con ellos. ¿Te dio temor, te dio vergüenza?*

AU: Un poco de temor me dio, porque eran una especie de barra brava de Nueva York, y las de acá son colegios de señoritas al lado de los de Nueva York.

cristina banegas

*“Como actriz, hay un antes y
un después con Ure”*

Partes 1 y 2

Entrevistas realizadas en 2003



Escena de El padre.

Primer encuentro 23/06/03

Cristina Banegas: En el '83 yo estaba en el Teatro Nacional Cervantes haciendo, con Alfredo Alcón, una obra de Roberto Cossa que se llamaba *De pies y manos*, y Ure estaba ensayando *El campo*, de Griselda Gambaro, también en el Cervantes. Vino a ver *De pies y manos*, a partir de ahí hicimos contacto y me propuso hacer una experiencia de ensayos públicos, o sea improvisaciones, variaciones sobre un texto de Gambaro, que era *Puesta en claro*. A partir de ese momento empezamos a ensayar. Yo convoqué a un actor muy interesante con el que había trabajado en *Woyzeck*, donde también había hecho el rol del médico. [En *Puesta en claro*, la pareja protagónica es una ciega, que era yo, Clarita, y el médico que supuestamente la operaba para que ella viera; después, supuestamente se casan, y él la lleva a su casa con su supuesta familia.] Estuvimos trabajando unos seis meses en ensayos cerrados con Carlos Giordano, este actor que actuaba bien de médico (risas), y después fuimos convocando a otros actores: Boy Olmi, Diego Flesca, Osvaldo Santoro y un par de actores más que componían la familia de este supuesto médico. Empezamos a hacer ensayos públicos en varios espacios: en el sótano de la casa de Ure, en Villa Crespo, a una cuadra del Excéntrico; en la Escuela Nacional de Arte Dramático; y en el Galpón del Sur, que era un espacio que existía en ese momento en Humberto Primo y Entre Ríos, muy interesante, enorme, fantástico. Esta secuencia fue verdaderamente muy salvaje; yo diría que fue la más salvaje de todas las experiencias teatrales en las que yo intervine en mi ya dilatada carrera teatral de 36 años. Trabajábamos sobre algunas escenas de la obra y sobre otras que habíamos inventado en las improvisaciones.

Creo que sería importante que tuviéramos en cuenta el poder hablar de las técnicas de Ure, del método de trabajo Ure, porque esto es algo bastante específico, importante y teóricamente valioso. Ure interviene directamente en el campo de ensayo en la relación con el actor; él hace un seguimiento del actor, está junto al actor hablándole al oído, conduciéndolo, asociado con el actor en un rol que podría ser una especie de yo auxiliar. No hay que olvidar que Ure trabajó varios años en coordinación de psicodrama.

José Tcherkaski: Vos hablabas del método Ure.

CB: Sí. Después, cuando conocí a Tadeusz Kantor y su forma de trabajo, descubrí que esto ya lo hacía Kantor con sus actores. Pero tal vez una de las cuestiones más importantes para decir sobre Ure es que él es un teórico teatral argentino, tal vez el único teórico teatral argentino, latinoamericano, hispanoparlante, para no decir mundial, que creó un método de actuación, que pensó una metodología y una serie de técnicas. Me parece que esto es algo absolutamente excepcional, que no ha sido tomado ni valorado, ni reconocido por el campo de la teoría teatral argentina. Confío en que ahora, con la publicación de sus escritos, esto se revierta. Para los que hemos trabajado con él y tuvimos ese privilegio, creo que es importante subrayarlo. Porque en un país de repetidores, de colonizados, de gente que se pasa la vida mirando para afuera para ver qué modelos copiar o a qué amo obedecer, o a qué modelo cultural someterse, una figura como la de Ure es lógico que haya sido tan prolijamente atacada por los ejércitos de mediocres que siempre han acompañado la actividad artística. Pero creo que verdaderamente es importante asentar esto porque es excepcional, porque él no es solamente un director ni solamente un pensador, sino un teórico teatral importante.

La experiencia de los ensayos públicos de *Puesta en claro* culminó una noche inolvidable, en la que Ure se había tomado una botella de Tres Plumas o algún brebaje así. Había venido Juan Carlos Gené a ver ese ensayo público, y Ure tenía un ataque de histrión, de presentador, y empezó a hablar en público completamente borracho –casi no se podía tener en pie–; en vez de dirigir las improvisaciones como veníamos haciendo, entró en una especie de discurso vacilante, ebrio. Nosotros también estábamos bastante borrachos, hay que decirlo.

Había una serie de improvisaciones relacionadas con los tratamientos que este médico con su supuesta familia, que en realidad era una banda de degenerados, le hacían a esta ciega para que viera. Estos tratamientos eran muy perversos y muy vinculados con imágenes de tortura: me mojaban, trucaban introducciones de zanahorias y otros objetos como para tratamientos desopilantes. Se había inventado una orquesta uruguaya de tango; había un momento donde Ure gritaba “¡Tango!”, y entonces se ponía un tango del ciego, el de Bahía Blanca, el innombrable. Carlos Giordano, que es un gran improvisador (creo que se fue a vivir a Barcelona; lamentablemente no está más en la Argentina), desopilante,

brillantísimo, creaba toda una teoría –que Ure portaba, por cierto– sobre los uruguayos y la uruguayez, que también era desopilante. Y después había algunas improvisaciones que se habían armado sobre escenas que eran parte de la obra: una escena donde los supuestos hijos de este médico violaban a la ciega; la ciega después termina haciéndoles una torta que, en nuestra versión, era un pan casero muy grande, con el cual los envenenaba a todos, y se fugaba con el abuelo y el hijo tonto, que eran los dos únicos rescatables de esta familia de degenerados. Realmente era una especie de free jazz psicótico, y habíamos agarrado una especie de estilo y de género muy criollo, muy reventado, muy desopilante y muy violento. Era realmente difícil de ver: había gente que se iba; una amiga mía, al cuarto baldazo de agua que me tiraron, se fue. La impresión era que nos estábamos matando; por supuesto estaba todo trabajado y estábamos todos bien, nadie se lastimó nunca ni mucho menos. Recuerdo fragmentos de esa noche. Por ejemplo, un momento en el que Ure me había sentado en sus rodillas (ya que él tenía siempre tanta familiaridad con sus actores) y decía: “Esta mujer, ¿ustedes saben la cantidad de pijas que se ha tenido que chupar?”.

JT: Un Ure auténtico.

CB: Un auténtico Ure, desatado. Mientras, yo lloraba de vergüenza y humillación ante una situación en la que no se podía actuar más: no había pasaje a ficción, no había campo real y campo imaginario, era como todo real, se había anulado el campo de la ficción. Esa noche, Ure pasó por mi casa, me tocó el portero eléctrico y me preguntó qué había hecho. Le relaté más o menos la secuencia de la noche, que tuvo varios desmanes posteriores también y, a partir de esa noche, Ure dejó de beber alcohol durante cuatro años. Esto creo que fue muy importante en su vida, en ese momento; él estaba pasando por un momento terrible; acababa de nacer su última hija, Francisca Ure, y tanto Francisca como su mamá habían estado muy graves, al borde de la muerte, de modo que él venía de una situación familiar muy desesperada, vinculada también con la medicina, el hospital, el quirófano, así que la situación de la ciega y el médico le cayó como una especie de bendición divina.

Ese día se pararon los ensayos públicos... Hubo otro episodio muy gracioso esa noche. Nosotros hacíamos los ensayos públicos en una galería alta que había en ese galpón, que era como una especie de catedral con un gran entrepiso; entonces en un momento tenían no sé si a Cacho Santoro o a Boy Olmi

agarrado de los tobillos y colgado para abajo, creo que era como un cuarto piso. Los muchachos igual la tenían reclusa y por más que estaban un poco alcoholizados nunca pasó nada, pero realmente estábamos en un borde de riesgo; eso hay que reconocerlo. Los ensayos públicos están grabados, yo tenía un par de amigas fotógrafas y videastas que se coparon mucho con esa experiencia.

Entonces paramos. Ure dejó de beber, hubo un verdadero parate, como una reflexión sobre la situación personal de cada uno y también teatral. Y dijimos: “Ahora tenemos que hacer la obra. Hagamos el texto”. En esa época, el Payró tenía relación con el San Martín: ahí se hacía parte de la programación de lo que sería lo más experimental o lo que no querían hacer en el San Martín. Entonces fui a hablar con Jaime Kogan, y surgió la posibilidad de hacerlo ahí. Ure eligió un sótano que estaba abajo del sótano del Payró (que es un sótano en sí mismo), un lugar que ya no tiene más el Payró porque era parte de las Galerías Pacífico y volvió a ser de ellos. Era un sótano rectangular, muy interesante, que se usaba como sala de ensayo o para dar clases, y preferimos hacerlo ahí. Nos parecía que era interesante hacer bajar a la gente a un sótano más, a un lugar que era bastante raro, un sótano de paredes de ladrillo inglés, con unas columnas inmensas (que son las columnas, los cimientos de las Galerías Pacífico). Ure convocó a Juan José Cambre, pintor, arquitecto y gran amigo personal suyo y mío, y durante bastante tiempo trabajaron hasta lograr la definición de lo que sería el setting, el espacio, que fue realmente muy interesante. Este sótano era un rectángulo alargado, con una escalerita de acceso.

Empezamos a tener problemas con el San Martín, porque, por ejemplo, no había consola de luces para el sótano. Entonces Ure dijo: “Está bien, no quiero luces”; y lo hicimos con unos tubos fluorescentes y unas bombitas como las de las fiestas de pueblo; pedimos pintar las paredes y nos dijeron que no; entonces hicimos un empapelado de papel de diario sobre los cuales Cambre pintó como primerísimos planos de anunciaciones, la mirada de la virgen y demás; era muy interesante visualmente. Y en el centro del rectángulo pusieron un largo banco con asientos hacia los dos lados, como esos asientos de estación, de modo que la gente se sentaba en el medio, en ese largo banco, y nosotros actuábamos alrededor en una especie de corona ovalada. Entonces, para que los que estaban en una punta pudieran ver lo que pasaba en la otra, se había puesto grandes espejos de ropero colgados, como espejos retrovisores. Igual a veces la gente se

paraba y miraba, cuando no se iba, porque la puesta en escena de *Puesta en claro* no dejó de ser revulsiva, desopilante y violentísima.

Y nos pasó una de las cosas que después nos siguieron pasando en las obras subsiguientes, que fue que toda la crítica casi por unanimidad (salvo un par de honrosísimas excepciones) lo insultó, o nos insultó, pero especialmente a él, tratándolo, por ejemplo, como “el pope de la psicopatía teatral”, etcétera, etcétera. Esto produjo que, por ejemplo, Griselda Gambaro contestara personalmente alguno de estos insultos y saliera en un diario, no sé si Clarín o Página/12, respondiendo a estos insultos. Pero en cambio algunas personas que venían de afuera quedaban fascinadas: desde Augusto Boal, que venía de Río, o el chileno Fernando de Toro, que hace muchos años vive en Canadá y estaba haciendo un libro sobre semiótica teatral; nos pidió fotos y se interesó mucho, de modo que *Puesta en claro*, además de haber sido insultada por unanimidad por la crítica argentina, pasó a figurar, en el libro de Fernando de Toro, en las páginas subsiguientes a las fotos de puestas de Grotowski. Fernando estaba deslumbrado y a partir de ahí le hizo un reportaje a Ure. Después, cuando hicimos *Antígona*, salimos en una revista latinoamericana que él dirigía, o sea que se generó ahí una secuencia de mucho respeto dentro de un marco de gente de un nivel teórico tal vez un poco más alto que el de la crítica argentina.

Fue una construcción. El tener el background de los primeros seis meses de ensayos en privado, la secuencia de la salvajada de los ensayos públicos, y después los meses de ensayo del texto, nos dio una libertad, una seguridad, una cantidad de imágenes... Era un espectáculo explosivo [tengo también un video de esta obra], que terminaba por cierto con un tango que yo bailaba con el supuesto hijo tonto, que era el expiante, y nos íbamos bailando el tango como corresponde a toda chica argentina.

Realmente fue una experiencia para mí absolutamente revolucionaria en mi carrera teatral. Yo había llegado hacía un par de años de España, luego de vivir varios años afuera, y estaba verdaderamente muy inquieta por mi destino de actriz en un país que parecía estar reconstruyéndose (era en pleno año ‘84 u ‘85) y, más allá de los avatares de *Puesta en claro*, la verdad es que fue un primer trabajo o dos primeros trabajos (porque fueron dos trabajos diferentes los ensayos públicos y la obra), que formaron, creo, a nivel transferencial y a nivel de trabajo, una relación definitiva con Ure: ahí se selló una relación que se terminará el día de nuestras muertes; fue una alianza definitiva.

Tengo algunas anécdotas graciosas. Para la cieguita me había armado un atuendo con el que trabajaba, con unos tacos muy altos que me ataba; corría mucho por ese rectángulo de sótano; hacía algunas pruebas fuertes; había momentos de mucha violencia, y los zapateros del San Martín estaban completamente desorientados porque Ernesto Korowsky, que era el asistente de *Puesta en claro* y ahora es un guionista famoso de televisión, todas las semanas llevaba mis tres pares de zapatos al taller de calzado del San Martín a que me los repararan porque se rompían, estallaban; y un día, a los varios meses, Ernesto Korowsky me dice: “Mirá, me dijo la gente del taller de calzado del San Martín que vayas a probarte otros zapatos porque ya no te los pueden arreglar más, no tienen cómo coserlos”. Entonces fui, y cuando llegué se llamaban entre ellos, se decían: “Vení, vení, acá llegó la de los zapatos”. Y me decían, “¿Pero usted qué hace? Nunca en toda la historia del San Martín tuvimos que arreglar tantos zapatos de un actor o una actriz. ¿Qué hace usted?”. Y yo les contaba todo lo que pasaba en la obra.

Creo que realmente fue una especie de resignificación del grotesco, del famoso grotesco criollo, con una contemporaneidad exquisita, de absurdo, que está presente en la obra de Gambaro, de narrativa súper contemporánea... Por ejemplo, Carlos Giordano, el médico, tenía un traje de esos azules cruzados, pero el pantalón era una falda, una pollera larga; y los hijos eran todos muy argentinos, muy tangueros, se iban todos juntos... Era una obra muy argentina realmente. El médico era un guapo, el modelo de argentino con chambergo y con lengue, desopilante.

El día del estreno de *Puesta en claro* en el Payró, Ure, tal como después hizo varias veces, vino a hablarnos sobre el próximo proyecto. Creo que después, cuando empecé a dirigir más, me fui dando cuenta de lo duro que es ser director de teatro y lo duro que es estrenar, porque ahí es cuando el director, de alguna manera desaparece, y los actores y la puesta en escena pasan a ser los únicos dueños del trabajo. Entonces Ure, en el estreno de una obra, siempre nos proponía el proyecto siguiente; en este caso, fue *El padre*, que de hecho fue el proyecto siguiente a *Puesta en claro*.

Después de tolerar tantos insultos, dejé de dirigirle la palabra durante varios años a un crítico muy conocido. En esa época yo estaba construyendo *El Excéntrico*, que era una casita en Villa Crespo, con un galpón de 100 metros cuadrados en el fondo que transformé en estudio.

JT: Digamos que Puesta en claro es la iniciación al mundo Ure. Con lo que voy escuchando, y corregime, lo que hizo Ure primero, al margen de los vínculos, es someterme.

CB: ¿Por qué someterme?

JT: Someterme a una idea. Al entrar en un mundo ajeno, tan Ure, es como que aceptaron ustedes sin discusión todos los códigos que él planteaba.

CB: No lo pondría en términos de sometimiento, porque, en todo caso, si vos lo planteás en esos términos, toda relación actor-director sería en esos términos, y no creo que sea así.

JT: ¿Y cómo creés que es?

CB: Creo que la relación actor-director es una relación arquetípica y paradigmática, así como lo es la relación actor-productor; son como clásicos dentro de las relaciones estructurales, que se sostienen en una transferencia más o menos intensa. En este caso fue una transferencia realmente importante porque, por otra parte, la inteligencia, el talento, el saber de Ure nos influenció mucho a todos los actores, a los que lo amamos (obviamente, a los que lo odian o a los que no podían adaptarse a las técnicas de juego de Ure, no). Para mí fue el descubrimiento de una técnica de improvisación con la que sigo trabajando y que he instrumentando como directora en la relación con los actores, y como docente en la relación con los alumnos con los que trabajo: para poder pensar en el teatro, irse a pensar a otro barrio. Entonces, para *Puesta en claro*, por ejemplo, nos daba lecturas como *Ojo en el cielo* de Phillip Dick. Yo no podría decir que eso sea sometimiento, porque el sometimiento coloca la relación actor-director, o en este caso actriz-director, en un lugar de amo-esclavo, del modelo de la histórica con su ideal del yo, con el maestro de la histórica; y uno podría decir “algo de eso hay”, desde ya, pero yo no diría que una relación artística, una relación de vida tan profunda y de tanto trabajo y de tanta producción como la que pude compartir con Ure estuviera definida solamente por el sometimiento; creo que había mucho más: un intercambio, un enriquecimiento, una entrega, un compromiso, una fe en sus ideas, en su concepción del teatro, en sus posiciones contra los modelos del teatro oficial, del teatro comercial (de lo peor del teatro), y un pensamiento sobre el sentido de la representación, que me parece que excede absolutamente lo que uno podría decir “la sometida de Ure”; sí, puede que haya habido sometimiento, pero no creo que eso defina la relación.

JT: *Me parece interesante que te haya saltado una chispa ahí, porque yo no me refería a simplemente “me sometí y lo hago”; sino que cuando vos contás ese ensayo público, que fue una especie de gran desborde, yo pensaba cómo te sentirías vos en ese desborde.*

CB: Horrible. Esa noche estábamos todos aterrorizados.

JT: *Porque que él te siente en su falda y diga lo que dijo, al margen de la situación, para vos debe haber sido muy humillante.*

CB: No. Eso formaba parte de los chistes que hacía Ure sin parar. Esa era una de las tantas barbaridades que podía decir Ure en un ensayo público. Porque, si no sabés qué pasa, me parece que se coloca la relación con el trabajo con Ure en el mismo lugar en el que lo coloca la crítica que lo defenestra, que es “el pope de la psicopatía teatral”. En todo caso, si fuera el pope de la psicopatía teatral, uno podría decir, como dice Alfredo Moffat de sí mismo, que es un “psicópata del bien”. (Risas) Me parece que la relación con un director es una relación lo suficientemente profunda, amplia y posible de variables, que contiene en sí misma dosis de sometimiento, de rivalidad, de amor y odio, de identificación, en fin; y lo importante es qué hace uno con eso, cómo lo transforma y cómo uno puede vencer su propia neurosis, su propia capacidad de sometimiento.

JT: *Cuando ustedes empiezan a trabajar con Puesta en claro –al margen de los ensayos públicos que vos contabas–, ¿cómo abordan el texto?, ¿cómo van hacia el texto: lo toman enseguida, primero improvisan mucho tiempo? Yo conozco esa ronda larga que hace Ure hasta llegar a “se dice esto o aquello”. Además, posee una memoria...*

CB: Monstruosa, prodigiosa.

JT: *Por eso, en este paisaje, ¿cómo llegan al texto?, ¿lo leen, ensayan, el texto no importa?, ¿cómo trabajan?*

CB: Él toma el texto como una fuente infinita de información para el trabajo de construcción de la puesta en escena, para lo que sería el trabajo del campo de ensayo. Y lo que hace es construir un imaginario grupal, en el que generalmente todo está colocado en el lugar del chiste, de la guasada. Esta obra se prestaba especialmente para eso porque es una obra de una banda de degenerados, de argentinos malditos. El proceso sería: de la improvisación al texto, en la construcción de un imaginario grupal que construye un diálogo de imaginario a imaginario con el imaginario del texto –el imaginario del autor.

Si lo que quiero es traducir el imaginario de Griselda Gambaro o de Strindberg,

o de quien sea, ponerlo en acto, pasarlo del papel a una puesta en escena, tengo que poder establecer otro imaginario, que es lo que esta banda puede asociar con esa fuente de información que es el texto para construir ese otro imaginario que es la puesta en escena de ese texto, la interpretación. Y uno sabe que, si uno lo volviera a hacer diez años después, saldría otra cosa, aunque fuéramos los mismos actores, el mismo director, ni hablar si es otra gente. Por eso cada puesta en escena es única, aunque uno se plagie a sí mismo y se copie, y trate de repetirse. Eso es lo que el teatro también tiene de interesante, ¿no?

JT: *Una vez que terminaron todo el entramado hasta llegar al texto, ¿trabajaron puntualmente sobre el texto o recrearon otro texto sobre el mismo texto?*

CB: No, no. Cuando llegás al texto, decís sólo el texto.

JT: *O sea que, cuando llegan a esa puesta con el banco largo en la que vos rompés los zapatos, dicen el texto de Griselda.*

CB: Estrictamente.

JT: *¿No hay ninguna novedad, ningún agregado?*

CB: No, no hay ninguna improvisación más. Absolutamente. La improvisación en el caso de *Puesta en claro* tuvo que ver con los ensayos públicos, donde se habían estructurado líneas y modelos de escenas posibles o de las cuales se hacían variaciones, y después el proceso de ensayos de la obra, en el cual se llegó al texto, se llegó a ese *setting*, donde el público estaba sentado en ese largo banco y nosotros actuábamos alrededor, pero lo que decíamos era la obra de Griselda Gambaro desde el principio hasta el final. Y con un respeto enorme al texto, porque Ure además tiene una relación respetuosa con el texto y con las traducciones.

JT: *Dentro de esta experiencia con Ure, ya que para vos tiene que haber habido un antes y un después de Ure en tu experiencia teatral...*

CB: Absolutamente.

JT: *¿Cuál es para vos la estrategia central, en las improvisaciones, en los ensayos? ¿Qué es lo que vos creés que él va buscando permanentemente? si es que existe eso.*

CB: Siempre se trata de la construcción de un lenguaje estético para contar una obra. Empecemos por ahí, porque, si no, es un poco difícil de definir. Estamos siempre hablando de la construcción de un lenguaje en lo que es un campo de ensayo, que, en el mejor de los casos, te lleva a una puesta en escena y a un

estreno de un espectáculo. No siempre es así: a veces uno queda varado y muchas veces las obras no se terminan y no se estrenan. En este caso, con Ure, por suerte, siempre llegamos, con mucha dificultad, pero llegamos a estrenarlas.

JT: *¿Y vos te sentías enojada con él, te sentías descartada, te sentías amorosamente (en lo laboral) vinculada, te sentías seducida, sentías que había momentos de rechazo? Como actriz digo.*

CB: En cada obra se dieron grupos muy diferentes. En *Puesta en claro* yo era la única mujer en una banda de varones, y gran parte de la estrategia de ensayo de Ure eran las cargadas y los chistes guasos de esa banda de degenerados que eran los muchachos, y que estaban siempre como una especie de grupo de tareas, de mano de obra desocupada, psicotizados. Era un poco eso. Ceo que, si uno se pone a tratar de leer esa metáfora, estaba hablando de eso, no de otra cosa. Hay que pensar que estábamos en medio de los juicios a los comandantes, en fin, estábamos en medio del alfonsinismo.

JT: *¿Y vos cómo te sentías desde un principio? ¿Te acomodaste rápidamente, te costó?*

CB: Me costó mucho y me seguía costando seguirle el tren a Ure. Por ejemplo, una de las cosas que me sorprendía era que él planteaba lecturas y yo nunca podía alcanzarlo; nunca podía leer a la velocidad en que él leía. Lo justificaba haciendo los mismos chistes que hacía él, como que los actores tenemos, por definición, primaria incompleta, que es algo que adopté, porque realmente somos gente que siempre tenemos una teoría sobre nosotros mismos de gente que se está construyendo; por eso las actrices decimos siempre en los reportajes que “tal personaje me enseñó tanto”, porque los personajes te enseñan conductas, oficios, actividades, ocupaciones, como partes de personalidades... Pero no es así, porque un personaje es un papel escrito y una construcción de signos, es otra cosa.

Digamos que fue la primera vez que tuve un director, y que tuve un intercambio a nivel teórico y a nivel práctico, y a nivel teatral con alguien del nivel teórico de Ure. Yo estaba absolutamente deslumbrada, y por supuesto pasé por todos los estados posibles, porque Ure siempre fue una persona muy difícil, pero creo que su personalidad siempre tuvo un componente de generosidad y de humor. Yo creo que para mí el encuentro con Ure fue de un nivel de enriquecimiento, de subversión tal de todo lo que eran para mí las técnicas teatrales, mi formación como actriz, los conceptos, mi relación con los métodos y con las técnicas... Fue tan

revolucionario en cuanto a eso, arrasó con todo de una manera tan terminante, que verdaderamente fue un proceso que llevó su tiempo, pero por suerte pude atravesarlo, porque seguimos trabajando juntos durante siete años, y en ese tiempo fue como haber tenido una beca... no sé dónde te puedo decir. No tuve el privilegio de conocer a Grotowski, que seguramente fue tal vez el teórico más importante del siglo XX, obviamente después de Konstantin Stanislavsky, de Meyerhold y todos los rusos que fueron los inventores de todo. Entonces para mí Ure fue mi Meyerhold, mi Grotowski, tal vez más Meyerhold que Grotowski, y alguien que de alguna manera me formó, me creó una relación con el teatro a la cual ya seguramente no voy a renunciar mientras viva, una posición estética, ideológica.

Lo que pasa es que Ure es inalcanzable. Por ejemplo, en un momento le agarró esto que yo comentaba de Phillip Dick; le agarraba así: ciencia ficción, y pasaba un año leyendo todo Phillip Dick, todo Farmer. Y yo no alcanzaba a leer eso. Después me di cuenta de que lo que pasaba era que él casi no dormía. Siempre sufrió mucho de insomnio. Entonces empecé a entender y dije “Claro, el hijo de puta tiene cuatro horas de lectura diarias que yo no tengo”, porque tengo que laburar como una obrera para poder sobrevivir, y él, como no duerme, lee más. Y además hacía lecturas en diagonal, yo qué sé. Después se entusiasmó con la homeopatía y se compró libros, vademécum, y después nos medicaba por teléfono; íbamos al mismo homeópata y el homeópata me chequeaba lo que me había recetado Ure y me decía: “Sí, está bien, yo le hubiera recetado lo mismo”, o sea que sabía, no es que leía dos años homeopatía y no sabía nada. Hablábamos y me decía “esperá que me fijo y te llamo”, y al rato me llamaba y me decía “hacete hacer unos globulitos” de no sé qué.

O, por ejemplo, leía sobre cristianismo primitivo. Es un monstruo, es inalcanzable. Nunca podías saber lo que sabía él, nunca podías seguirle el tren.

JT: *Nunca podías saber lo que pensaba.*

CB: Sí, un poco sí, porque, además, a lo largo de los años nos fuimos haciendo amigos, con nuestras diferencias, con nuestros más y nuestros menos.

Pero, por otra parte, con Ure no sólo hicimos esta secuencia de obras, también hicimos un teleteatro que se llamaba *Bárbara Narváez*, que fue una experiencia muy graciosa porque Ure un día dijo “Hoy no voy” y al día siguiente lo mismo... Lo íbamos a buscar con Jorge Caterbona a su casa de Villa Crespo para ir a Teleinde, que estaba en Martínez, Villa Martelli, por ahí, y un día dijo “Hoy no voy” y al día siguiente dijo “Hoy no voy”, y no fue más.

Después hicimos una película con Cristian Pauls, que se llamó *Sinfin*; después hicimos un video con Mario Levín, basado en una novela de Conrad, que se llamaba *Narciso Negro*; después hicimos un intento de un libro sobre *El padre*, que fue una experiencia muy particular. Digamos que hubo mucho intercambio. Después trabajé, cuando él entró a Canal 13, en una de las miniseries que formaron parte del ciclo *Zona de riesgo*. O sea que compartimos no sólo estas obras; fue una experiencia de trabajo bastante más amplia, y una amistad que continúa. Y para mí fue el maestro más importante que tuve en mi vida, desde ya, no sólo el director de teatro más importante. Porque, si toda actriz es una pequeña histérica que espera que su maestro le diga quién es, en mi caso tuve un maestro de lujo. Por supuesto, no siempre la pasé bien, pero tampoco la pasé siempre bien con otros maestros y con otros directores. Eso es la vida, creo. Y creo que la generosidad de Ure fue mucho mayor que los disgustos. Cuando uno sigue siendo amigo y sigue queriendo a alguien, y sigue intentando trabajar con esa persona y construir cosas, y le está agradecido, digamos que a eso no hay con qué darle, porque eso es el corazón, el alma humana; ahí no hay mentiras ni construcciones del otro... Yo podría no haberlo visto nunca más en la vida a Ure.

JT: *En la relación con Alberto, una de las cosas que a mí más me llama la atención –incluso hoy– es su manejo del tiempo. O sea, vos a Alberto podés no verlo durante diez años y es como que te vio ayer. No sé si a vos te pasa eso. Y creo que eso está en su teatro también. Creo que hay una ausencia del tiempo. No sé si a vos te parece una lectura caprichosa.*

CB: No sé si sería una ausencia del tiempo...

JT: *O una no conciencia del tiempo; no sé cómo expresarlo. Siempre me impactó mucho eso.*

CB: Sí, podría ser algo vinculado con el tiempo... Creo que Ure siempre hizo trabajos anticipatorios. En ese sentido también es una alteración del tiempo. Quiero decir que, seguramente ahora, casi veinte años después, *Puesta en claro* –después de un montón de cosas que vimos, que pasaron, de obras, de películas– a lo mejor ahora no sería tan subversiva y tan violenta... Me parece que Ure como director siempre tuvo la cualidad de la originalidad, de concepciones absolutamente imprevisibles, inesperadas y subversivas. Creo que es importante eso. Por ejemplo, la puesta que él hizo de *Telarañas*, en el Payró, y que casi le cuesta la vida a Tato, las puestas en escena de *Casa de*

muñecas en las casas en plena época del proceso... Yo había visto *Sloane*, había visto *Hedda Gabler*, y le temía como todos los actores y toda la gente de teatro de Buenos Aires.

JT: *¿Qué es lo que vos temías como actriz?*

CB: Es que era un tipo raro, un peleador, un contestador, un provocador; entonces uno llegaba a él con toda una carga de prejuicios que, después cuando lo conocés, descubrís que es un gordo divino, un amor de persona; como yo le digo ahora, que le pasó lo que pasó, que se volvió bueno.

JT: *Sí, pero él es un amor de persona con los que quiere.*

CB: Sí, pero eso porque es honesto.

JT: *Sí, lo que digo es que, cuando quiere al otro, se entrega generosamente; y cuando no quiere, castiga.*

CB: Sí.

JT: *Pero lo que sí es cierto es que él es muy generoso con la situación que quiere, o con la actriz o el actor que quiere, o con la literatura que quiere. Porque después, puede ser devastador, y creo que ése es el gran temor de la gente.*

CB: Sí.

JT: *Además no tiene pudor.*

CB: No. Creo que siempre fue de un despojamiento intelectual enorme. Sí: “hipócritas temblad”, sería.

JT: *Ahora, qué curiosa es esa relación profundamente amorosa que era original de los actores que trabajaron con él y que creyeron en él. Era de una lealtad...*

CB: Mutua.

JT: *Estoy pensando en Jorge Mayor, en las cosas que yo le he visto hacerle, y sin embargo era su actor casi fetiche.*

CB: Sí, durante muchos años. Arturo Maly también tuvo con él una larguísima amistad que duró toda la vida; y Tato Pavlovsky también. Si bien tuvieron diferencias y hubo épocas en las que estuvieron distanciados, cuando Ure se enfermó, Tato sacó una carta en Página/12 que fue una muestra de un amor y de un reconocimiento absoluto.

JT: *¿Vos creés que este pensamiento Ure tiene, no digo heredero, sino ha originado alguna curiosidad, alguna corriente, algún director que esté interesado en seguir este territorio?*

CB: Sí. Creo que Bartís, Pompeyo Audivert, la gente que ha sido contemporánea de ciertos tramos de la carrera de Ure. Porque la carrera de Ure es algo muy particular. Piri Lanteri decía una cosa muy graciosa de Ure: que él no discriminaba entre las ideas y las ocurrencias. Claro, como él es una máquina de parir ideas, por ahí había ideas que eran extraordinarias, como la de *El padre* representada sólo por mujeres; era una idea demencial, estremecedora, de un mundo sin hombres; de mujeres bellísimas, feminísimas, cumpliendo roles masculinos, vestidas y producidas como unas yeguas divinas, en un mundo sin hombres. No estuve en esa producción de *Noche de reyes* en el San Martín, hecha por actores “de televisión”, en que era más interesante la idea que lo que después resultó la puesta en escena, por ejemplo. Pero también el teatro es algo bastante ajeno. La producción teatral de un director no es tan personal: depende del marco de producción, del grupo de actores. El resultado no solamente depende de las condiciones de talento ni de experiencia, ni intelectuales del director, sino que depende de un montón de factores además de.

JT: *Tengo entendido que Ure se sentía cómodo en este estado de soledad en el cual se construyó tanto el director como el personaje.*

CB: No creo que Ure se sintiera cómodo en ninguna situación. Creo que Ure es una persona que tuvo siempre una gran incomodidad con el medio, con sus familias sucesivas. Me parece que fue siempre una persona con una enorme inquietud, una enorme incomodidad; no creo que él haya estado cómodo, ni creo que haya sido una elección premeditada. Creo que Ure fue peleándola dentro de los espacios posibles que iba encontrando, en dilemas muy personales con el teatro, donde muchas veces quería alejarse y dejaba, renunciaba al teatro y después volvía. Durante muchos años resolvió su situación económica por fuera del teatro, con la publicidad, como director creativo. Creo que empezó a tener más problemas cuando realmente decidió meterse en televisión y vivir de su profesión de director. Ahí creo que fue más difícil que cuando era un tipo más independiente, que se ganaba la guita por un lado y producía por otro de una forma más alternativa. Pero no creo que haya estado cómodo nunca; me parece que fue una persona que siempre se murió de angustia. Y que, con esa angustia a veces, pudo producir cosas interesantes y otras no tanto, porque, además, no siempre uno puede producir más allá de la angustia.

> cristina banegas

Acerca del trabajo con Alberto Ure

Segunda parte

José Tcherkaski: *Me habías dicho que cuando terminan de ensayar Puesta en claro, Alberto les habla de El padre.*

Cristina Banegas: Claro; la noche del estreno de *Puesta en claro* en el Payró, Ure vino y nos empezó a hablar de la próxima obra, cosa que hizo siempre en los estrenos (inaugurar conversaciones acerca de y proyectar la nueva obra). Entonces Ure planteó que hiciéramos *El padre*, de Strindberg. En ese momento le había propuesto a Carlos Giordano, que era el médico de la obra de Gambaro, que hiciera el padre. Giordano había sido convocado por el San Martín para otra obra, dado que había hecho un trabajo excelente con nosotros; luego el San Martín lo llamó para que hiciera otra obra, y otra, y quedó fuera del proyecto de *El padre*. Entonces Ure empezó a hablar con actores varones de entre cuarenta y cincuenta años. En ese momento yo también tenía cuarenta y algo. Ure decía que era increíble cómo los hombres estaban todos deprimidos, mostraba un panorama desolador.

Mientras, empezamos a ensayar en El Excéntrico, que todavía no se llamaba El Excéntrico, pero ya existía como lugar. Yo, en un momento, me fui a vivir al hotel que estaba al lado del Payró, el Fénix, porque mi casa (donde es El Excéntrico ahora era mi casa y lo fue durante varios años) estaba en obra. Ensayamos ocho meses con Rita Cortese, que hacía el ama, y un día ella se fue a una obra en la calle Corrientes; yo estuve como un año sin hablarle porque me enojé mucho con la gorda; después se me pasó, obviamente, porque es amiga y está todo bien.

Fue muy duro todo el proceso de *El padre*. Yo hacía, ensayaba, improvisaba, a Laura, la esposa; estaba Martita Machado, que hacía la hija; Alicia Palmes entró después a hacer el ama; Anahí Martella, el pastor. En *El padre* hubo una característica fundamental del proyecto que fue que los grupos estallaban, y tuvimos que reconstruir el casting entre tres y cuatro veces. Eso fue notable; tengo fotos de las diferentes versiones con las diferentes actrices, y realmente, desde El Excéntrico, donde estrenamos *El padre*, hasta el San Martín, donde

terminamos haciendo *El padre* y *Antígona* (tres días *El padre* y tres días *Antígona*), en la sala Casacuberta, en toda esa secuencia que fue de tres años, pasaron entre tres y cuatro elencos (pero no cambió la totalidad del elenco). Entró Adriana Genta, que hizo Laura finalmente, y entre Adriana, Alicia y yo se consolidó un trípode que duró y aguantó hasta el final. Pero los otros cuatro roles (éramos siete mujeres) rotaron permanentemente.

JT: ¿Por qué?

CB: Creo que era una obra muy violenta, psicológica y emocionalmente, que cada grupo fue complicado, y no aguantaban.

JT: ¿Y vos por qué aguantabas?

CB: Porque era un trabajo, no había nada que aguantar, estaba ensayando una obra que quería hacer; nunca quise irme ni tuve ninguna razón para hacerlo. En un ensayo, Ure me propuso que no me cambiara, que me dejara los tacos que traía de la calle... Él me había propuesto que empezara a improvisar como el padre, lo cual para mí fue una afrenta monstruosa. Que me ofreciera hacer el padre inicialmente lo viví como una especie de afrenta, “me trata como a un traba, como a un trolazo”. Después me encantó hacerlo; tal vez fue uno de los dos o tres mejores trabajos que hice en teatro. Probé diferentes cosas, como ponerme ropa de hombre, zapatos de varón, y parecía un enanito, no pasaba nada. Hasta que Ure me vio con los tacos y me propuso que no me cambiara y que improvisara el padre vestida de mujer. Y a partir de ahí empezó a desatarse lo que fue finalmente el lenguaje estético de *El padre*, que fue realmente extraordinario, porque había algo muy interesante que era que el texto era siempre Strindberg (salvo algunos pequeñísimos toques de cortes, principalmente, de momentos que eran reiteraciones o algo que la narrativa de cien años antes mandaba y que no era necesario que estuviera). Fue la fundación de una estética, con mujeres vestidas de mujeres, bellas, eróticas, sensuales, provocadoras, con mucho escote, muchos tajos, medias negras, portaligas, taco aguja, bocas rojas, todo un cotillón. La hija con portaligas blanco y medias blancas y camión blanco; y todos los roles femeninos y masculinos muy erotizados en un mundo sin hombres, un mundo de mujeres solas. Era estremecedor. En el final de *El padre*, por ejemplo, el ama me ponía una inyección, me trababa en el suelo, me ponía un chaleco de fuerza —que además era un chaleco de fuerza verdadero—, me colocaba en un silloncito (la única escenografía era un silloncito con un escritorio y una silla), y me tapaban

con una sábana, y aparecían todas las mujeres que se sentaban como para una foto familiar, mientras yo gritaba desde debajo de la sábana, la maldecía a Laura, la esposa; le decía: “Maldita seas, mujer de Satanás; malditas sean todas las mujeres”, y le decía también algo así como “Los hijos son de las mujeres, los hombres no tenemos hijos; los hijos son de las mujeres, y como morimos sin hijos, el futuro es de ellas”. Terminaba gritando “El futuro es de ellas” debajo de las sábanas, o sea como un muerto total, y todas sentadas así posando como para una foto de “Miren qué bien estamos, las chicas; vamos las chicas”... Era estremecedor, estremecedor. Los ensayos de *El padre* duraron como un año.

JT: ¿Cobraban durante los ensayos?

CB: ¿Cobrábamos? ¿A quién le íbamos a cobrar?

JT: ¿Ustedes tenían un honorario, algo?

CB: No, si no había producción. Nosotros lo producíamos: yo ponía el lugar, no cobraba nada por eso, y nadie cobraba nada. Era un trabajo absolutamente hecho a pulmón, sin producción. Hasta el estreno ensayamos en El Excéntrico; pasaron por el elenco unas cuantas actrices (algunas muy conocidas, otras no tanto), y el elenco con el que estrenamos fue: el padre, yo; Laura, Adriana Genta; el ama, Alicia Palmes; el doctor, Anahí Martella; el pastor, Lina De Simone; el soldadito, Silvana Simonase primero, después fue Susana Bruzza. Cuando estuvo todo listo, durante un tiempo, también trabajó con nosotros Cambre, pero después se peleó con Ure y se fue, y Ure decidió que iba a ser un despojamiento casi total. Estábamos todas vestidas de negro con vestidos que nos habíamos conseguido o armado nosotras; el escritorito era una mesita con una tela encima, y el silloncito después actuó también en *Antígona* y en *La pecadora* (actuó en varias obras en las que actué o dirigí). Cuando estuvimos listos, después de un año y dos o tres meses, invitamos a Kive Staiff a ver un ensayo general para proponerle hacer este trabajo en el San Martín. Estábamos todos muy ilusionados, porque después de estar tanto tiempo trabajando así, remando, solos y desamparados, era un plan excelente poder llevar el trabajo (que ya estaba cocinado) al San Martín, y tener un espacio dentro de lo que se llamaría “teatro oficial de Buenos Aires”. A Kive no le interesó *El padre* y nos dijo que no. Entonces Ure decidió algo muy interesante: él pensaba que teníamos que armar una estrategia de lanzamiento, y ahí apareció toda su experiencia en publicidad como director creativo; creo que era una experiencia que enriquecía mucho sus ideas teatrales. A él se le ocurrió que fuéramos al

Festival de Teatro de Córdoba, aunque no estábamos invitados; consiguió que hiciéramos tres funciones: dos el mismo día y una al día siguiente, en el Instituto Goethe de Córdoba. Fuimos en tren a Córdoba. Llegamos a Constitución, cada una con nuestras ropitas. El setting, los muebles, estaba todo forrado de una especie de cartón corrugado, con una especie de alfombra de corrugado y un bastidor de cartón corrugado de fondo; unos cuarzos rasantes que eran bastante desoladores y al pegar en el corrugado daban algo muy interesante.

Ure nos dijo que en el andén del tren en Constitución empezaba el ensayo general, que todo era ensayo. Llegamos a Córdoba, hicimos volantes, tuvimos que hacer una movida porque no había nadie que lo hiciera además de nosotras, las chicas de Ure.

Sobre este año y pico de experiencia después intentamos hacer un libro; nos estuvimos reuniendo y hay un montón de casetes desgrabados, con Telma Luzani, Ure, Adriana Genta y yo, y hay una cantidad monstruosa de material para reflexionar sobre la curiosísima experiencia grupal que significó *El padre*. El libro nunca lo terminamos de hacer; tal vez en algún momento salga o algo de eso se publique porque además hablaba Ure todo el tiempo; nos trataba como mucamas paraguayas taradas que no sabían hablar, y además no nos dejaba hablar: después nos decía “Pero por qué no hablan”, pero era casi imposible intervenir estando él.

Ure decidió ir a Córdoba, porque pensó que, como estaba el Festival de Teatro, alguien nos iba a dar bola, alguna nota iba a salir. Creo que él percibía que era un trabajo explosivo, lo sabía perfectamente, y que tenía una calidad de actuaciones y un lenguaje extraordinario. Era muy interesante la estética del trabajo, lo que se llamaría el lenguaje. Efectivamente, en Clarín salió una nota de una página que decía: “Ure engalanó el Festival de Córdoba”. O sea, los críticos que estaban en Córdoba y vieron *El padre*, obviamente estremecidos, dijeron “Eh, esto está muy bueno”. Por suerte, una vez nos trataron bien. Entonces decidimos hacerlo en El Excéntrico, que todavía no tenía nombre, y era un galpón de cien metros cuadrados en Villa Crespo, con una casita chorizo cortada por la mitad por un patio. Como el lugar no estaba habilitado, todavía no podíamos publicitar en los diarios, pero, como ya había salido crítica, nos ponían recomendados en los diarios y nos inventaban nombres, como “Auditorio Lerma”. Entonces pedimos un mailing de las agrupaciones

psicoanalíticas y mandamos una carta general anunciando la obra. Porque lo que decía Ure, y me parecía totalmente acertado, era que la obra era un bocado para psicoanalistas, fauna que lógicamente en Buenos Aires, digamos que es bastante numerosa y que arma un boca a boca... Armamos un *setting* para cincuenta personas (porque no entraban más de cincuenta personas). Entonces, como no se sabía dónde era, había gente que venía desde la calle Estado de Israel preguntando... Porque, además, El Excéntrico nunca tuvo un cartel en la puerta, ni siquiera ahora; entonces tenés que tener el número porque no hay ninguna señalización. Había reservas para dentro de un mes, porque las cincuenta personas venían como a misa. Daniel Molina hizo una crítica en Fin de Siglo, fueron apareciendo críticos, intelectuales, gente de la poesía o la literatura, que nos empezaron a dar más bola y, en medio de eso, yo pude hacer, por suerte, la habilitación. Por supuesto, cuando estrenamos, Ure dijo cuál era la próxima obra: *Antígona*. Para eso llamó a Ramón Alcalde para que hiciera con él una nueva traducción de *Antígona*. Ramón Alcalde lo derivó a su ayudante de cátedra, Elisa Carnelli, que pasó a ser su profesora particular de griego y su traductora. Yo tuve también, durante el año y medio que ensayamos *Antígona*, mi profesor particular de griego, Leandro Pinkler, e íbamos leyendo, con el texto en griego, la traducción de Ure y Elisa, más la de él, y degustábamos palabra por palabra; Leandro me daba clases sobre mitología griega, sobre Nietzsche, la bibliografía básica que, dada mi situación de primaria incompleta, no tenía. Así que me pasé un año divertido estudiando y, con eso que te pasa con los griegos, que te metés y te das cuenta de que te podés pasar la vida ahí, como sucede con Shakespeare; es un mundo infinito en el cual te perdés todo el tiempo.

A todo esto en El Excéntrico hacíamos *El padre*, y los vecinos enloquecían con los gritos de la obra (El Excéntrico era un tinglado con techo de chapa) y me hacían denuncias no sólo en la comisaría, sino en la Municipalidad, en la dirección de medio ambiente. Teníamos un inspector del otro lado de la pared con un decibelómetro midiendo nuestros gritos. Entonces, por un contacto que me consiguió mi mamá, fui a hablar con el director de medio ambiente. Le dije: “Mire, me pasa esto”, y lo invité a ver *El padre*. En ese momento, yo estaba con un par de accidentes económicos en El Excéntrico. Hice construir tarimas; primero nosotros teníamos un escenarito, después en la segunda versión actuábamos a nivel del piso. El director de medio ambiente, que era

médico, vino a ver *El padre*, y en medio de la función empezaron a gritar los vecinos. Yo dije: “Bueno, nos van a clausurar el lugar, nos van a meter presos a todos, todo mal”. El tipo se fue sin saludar, y yo dije: “Uy, cómo perdimos”. A los dos o tres días nos llegó una carta con membrete del tipo, que decía que lo que estábamos haciendo realmente tenía un valor artístico y cultural enorme, que nos agradecía muchísimo el esfuerzo. Yo lo había contado y no tenía nada que exagerar ni que mentir: fue realmente un esfuerzo titánico hacer *El padre* por la dificultad de construcción estética y por lo grupal, por la virulencia de los temas que atravesaba la obra.

Finalmente pude habilitarlo como “Club Artículo 4”, que era Club de Arte, un disparate por supuesto, pero quedó habilitado. Entonces hice hacer un estudio acústico; para hacer un cielo raso había pedido un subsidio al Fondo Nacional de las Artes, y cuando lo cobré fue cinco minutos después de la hiperinflación y me sirvió para comprar clavos. (Risas) Vino un ingeniero acústico y me dijo lo que había que hacer. Se resolvió con un cielo raso acústico.

Tal como era habitual en Ure, planteó el inicio de los ensayos de *Antígona*; varias de las actrices de *El padre* pasamos a ensayar *Antígona*: Adriana Genta hizo Ismene; Susana Bruzza hizo un coro; Cecilia Biaggini (que en *El padre* fue la segunda hija después de Marta Machado) hizo el corifeo; después estuvieron Betty Couceyro y Ernestina Ruggero.

Empezamos a ensayar *Antígona* durante casi un año y medio en El Excéntrico. Pero antes quiero decir algunas cosas más sobre *El padre*. Fue una experiencia sumamente particular para mí, particularmente difícil y dolorosa: fue un proceso de construcción sumamente conflictivo, con una carga de angustia inusual, que seguramente formaba parte de mecanismos míos que tenían que ver con “desde dónde voy yo a la actuación”. Esto es algo que una vez me dijo Ure: que yo siempre antes de actuar me generaba una situación de cierta descompensación, me angustiaba, me preocupaba, pasaba algo conflictivo (por ejemplo, se me perdía la Mont Blanc que tenía hasta hacía cinco minutos), traía alguna catástrofe personal, y esto era una especie de disparador, del lugar desde el que me mandaba a la actuación. Esto es algo que después fui viendo con los años, y pude manejar mejor para actuar. Ahora soy más grande, dirigí unas cuantas obras, de modo que también estuve en el rol complementario y opuesto al de actuar; y supongo que también hay experiencias que te marcan de una manera curiosa. Creo que la angustia que sentí en la construcción de *El*

padre no la volví a sentir, ni siquiera haciendo *Antígona*, que era una tragedia e implicaba un compromiso emocional importante. No voy a hacer interpretaciones baratas de por qué estaba angustiada porque no viene al caso; pero en ese momento empecé un análisis que duró siete u ocho años con una lacaniana, y para mí fue el análisis más importante y profundo de todos los que hice en mi larga vida. Y el lugar ese del padre, de un padre cruel, psicópata, golpeador, omnipotente, cínico, y al mismo tiempo desvalido, solo, psicopateado por una mujer monstruosa y poderosísima (como todas las mujeres de las obras de Strindberg), creaba una especie de desmesura emocional que fue seguramente el combustible con el cual construí la actuación, pero que tuvo un costo personal muy alto.

JT: Para vos hubo bastante de eso con Ure. Digo por el trabajo anterior en Puesta en claro, por ejemplo.

CB: Sí, creo que cuando uno se pone a trabajar con materiales tan poderosos y en trabajos tan violentos emocionalmente, uno pone en juego su subjetividad. Creo que eso no tiene arreglo: los actores somos esa carne que va a la parrilla, resignificando el viejo origen del teatro del ritual del sacrificio. Y creo que la teoría de Ure sobre el actor, cuando él dice que los actores vivimos sólo cuando actuamos y cuando no actuamos somos fantasmas, no somos nadie, habla de algo bastante habitual en mi gremio. No digo que todos los actores somos así ni mucho menos, pero algunos, tal vez unos cuantos, son gente mal construida, con problemas de identidad... Vos me dirás: “Todos estamos mal contruidos, todos tenemos problemas de identidad”. Sí, claro, pero no todos se hacen actores.

Para mí fue un proceso duro, difícil en lo que es la obra de la obra, en lo que es la obra que se construye grupalmente para narrar esa otra obra que es *Puesta en claro*. En *El padre* fui mucho más infeliz teniendo seis yeguas de compañeras, algunas de ellas guapísimas. De modo que se generaban situaciones de rivalidades y celos infinitos. Pero creo que las improvisaciones de *El padre* fueron los viajes imaginarios más asombrosos y extraordinarios que pasamos.

JT: ¿Cómo empezaban?

CB: Se empezaba planteando situaciones. Por ejemplo: la hija aparece en el despacho del padre y le cuenta que su abuela —que no aparece en la obra— la asustó porque la hizo intervenir en una sesión espiritista, y entonces el padre se

indigna contra la abuela –Ure colocaba la relación entre el padre y la hija en el lugar de “la hija seduce al padre” –. Entonces, por ejemplo, la nena venía en camión como sonámbula –la puesta era también como una especie de paradigma o compilado de la histeria femenina–, se tiraba en el sillón y mostraba la cola, y el padre caía en un estado de hipnosis, de vértigo y de horror de que la hija se le ofreciera así mientras le hablaba. Entonces había un lenguaje visual donde lo que ocurría corporalmente eran imágenes no muy realistas, por momentos, donde lo que se veía era más como la fantasía o la pesadilla de los personajes que lo que realmente ocurría. Pero estaba ocurriendo: la hija le mostraba al viejo el sexo, y era de un nivel de provocación que dejaba al padre temblando. Todas las mujeres de la casa lo enloquecían, y la obra trata de eso: de una teoría paranoica de Strindberg sobre la mujer, y además uno diría: “Qué edad tiene ese hombre que ve a esa mujer TAN poderosa”. Creo que ahí Ure agarró algo del corazón de la dramaturgia de Strindberg, que era extraordinario. Y fueron pasando cosas grupales... Por ejemplo, Ure hablaba de algo que era “el té de Harrods”. Todas las chicas llevábamos budines, postres, y en el break del ensayo servíamos. Era una manera de que, en el momento en que se paraba y se charlaba de las improvisaciones y demás, tomáramos algo rico. Y Ure lo llamaba el té de Harrods, y decía que en realidad era una conspiración femenina para no hablar. No se sabía muy bien de qué había que hablar, porque además una de las cuestiones que había planteado Ure era que todo lo que pasaba en el ensayo era campo de ensayo, que no se podía hablar afuera de esto (tal como en las sesiones de análisis más tradicionales de nuestra larga experiencia en el tema), como para crear un espacio lo más aséptico posible de todo lo que pasaba en los ensayos, y también para que uno pudiera volver a su casa y no ser expulsado por los maridos, novios, parejas, etcétera. Entonces él decía que entre nosotras había un pacto de silencio. Personalmente creo que puede ser que lo hubiera, no lo sé, no estoy segura de que fuera así (por supuesto, si lo era, no era consciente ni voluntario). Era una manera de preservarnos para poder mantener el imaginario de la obra y las salvajadas que sucedían en la obra en un lugar donde pudiéramos saltar del té de Harrods a esas salvajadas y poder salir a la calle y mirar a la gente a los ojos. Me acuerdo que me costaba muchísimo maltratar a las chicas. Por ejemplo, a la actriz que hacía el soldadito tenía que basurearla, tenía que agredirla físicamente –era muy violento ese

personaje- y me costaba muchísimo hacerlo. Hasta que lo agarré, y cuando lo agarré, por supuesto, me salía: todos tenemos la posibilidad de la crueldad y el sadismo, y, por supuesto, estaba todo trucado, nadie lastimaba a nadie ni mucho menos, desde ya, pero creo que todo ocurría en un borde de compromiso emocional y psicológico verdaderamente muy alto.

JT: Cuando vos me contás lo del té de Harrods, me parece que Ure estaba haciendo del padre.

CB: Claro; en el grupo él era el padre, y nosotras las mujeres, y tal como sucedía en la obra, que era una conspiración de mujeres contra el padre, de alguna manera se reproducía esa estructura en la situación de él con un grupo de chicas. Y, si bien tenía muchos beneficios y estaba encantado, casi hubo que amenazarlo de muerte para estrenar porque, si no, él seguía ensayando dos años más. Después, durante el año y pico que hicimos *El padre* en El Excéntrico, ensayamos *Antígona*, y cuando la estrenamos se nos desarmó un poco *El padre*, y cuando volvimos a ensayarla estuvimos como seis meses más. Era un goce infinito; porque además lo que él veía siempre eran mujeres; entonces ya inicialmente era violenta la imagen.

JT: Uniendo tu relato de la obra de la Gambaro, aparecen dos cosas: por un lado, la aceptación incondicional de una estética que es la de Ure (habría que revisar si es correcta o incorrecta, pero no es el caso) y, por el otro lado, parece que Ure trabajaba muy bien sobre las debilidades de los otros. Me quedé enganchado con esto del té de Harrods, donde él decía que ustedes confabulaban, no sé cuál era el término que vos planteaste.

CB: Que era un pacto de silencio.

JT: Y creo que en este juego que él establecía: el pacto de silencio era el de él. Él pactaba con su silencio mientras ustedes hacían todo lo que hacían en función de lo que él quería.

CB: No, porque en su técnica de dirección él hablaba permanentemente, él asociaba con nosotras, no estaba en silencio para nada, al contrario.

JT: Pero no es un silencio verbal. ¿Vos creés realmente que, cuando Ure te dirigía en estas cuatro obras, él hizo todo lo que quiso o se quedó con una parte?

CB: No tengo idea, se lo tendrías que preguntar a él.

JT: O sea, Ure trabaja con el delirio hasta llegar a la obra.

CB: Sí, lo que él hace sería crear un espacio de asociación de los temas de la

obra con el imaginario grupal que se produce dentro del campo de ensayo.

JT: *Sí, con una gran tensión.*

CB: Sí.

JT: *Esa gran tensión me parece que a él lo coloca en una situación favorable; debilita al actor y él se fortifica.*

CB: Sí, digamos que es una teoría... Podría decir que no lo debilita; a mí como actriz me sirvió.

JT: *Hablo del momento concreto, del ensayo, donde él coloca al actor en una situación de tensión muy grande, y él se permite hacer lo que quiere porque el actor se encuentra en estado de descomposición. Él descompone la situación de tal manera que el actor se siente...*

CB: Sí, pero él asocia con el actor.

JT: *Desde afuera.*

CB: Sí, no hay otra posibilidad. Pero él trabaja hablándole al oído al actor, acompañándolo, y asociando con el actor. Creo que trabaja mucho más con los actores que cualquier otro director que te dijera: “Vos entrás por esta puerta, te parás acá”. Me parece que eso sí es autoritario y no permitirte respirar, improvisar, probar cuándo entrás.

JT: *Lo que digo es que la estética de Ure se basa, entre muchas otras cosas que vos debés conocer mucho mejor que yo, en crear un paisaje tensional muy fuerte, y sobre ese paisaje él camina desde afuera y los maneja como si fuesen figuras o formas para lograr el objetivo que él quiere.*

CB: No creo eso. Creo que él manejaba muy bien a los actores, era un director excelente, y permanentemente podía encontrar técnicas para que uno pudiera saltar a la actuación. Me parece que Ure siempre ensayó desde la posición de —y esto lo hemos hablado muchas veces con él—: “Yo ensayo para saber cómo es una obra, no ensayo desde un saber previo, sino que el ensayo es el espacio donde se descubre una obra”. En tal caso, todo rol de director es una forma de dominación con relación al actor: no tiene arreglo. Es el ojo que te mira, el que define qué va y qué no. En el caso de Ure, es el que acompaña tu imaginario para que en esas corrientadas de imágenes y de asociaciones libres encuentres los andamiajes sobre los cuales construir la dramaturgia del actor (la dramaturgia que compone con el texto la construcción del personaje). Uno diría en ese caso que todo director domina y somete. Yo creo que a veces pasa y otras, no.

JT: *Ure siempre trabajaba en una línea de máxima...*

CB: Sí, pero nunca nos reímos tanto en nuestra vida como con las improvisaciones de *El padre*, era desopilante, y precisamente por lo desopilante hacía él un switch en algún momento de eso que era la tentación. La técnica es tentar al actor y que no se ría, que no descargue en la risa esa energía monstruosa de inconsciente irrumpiendo con la gracia del chiste, sino que la utilice para hacer con eso otra cosa expresivamente. Pero eso ya es una valoración, una interpretación casi moral sobre un rol.

JT: *¿Por qué?*

CB: Y porque, si el director somete, eso habla de una actitud psicopática, sádica, algo que pertenece al mundo del bien y del mal, refiere a una moral: ¿se debe someter al actor?, ¿conducirlo pero no someterlo?, ¿cuál es el límite entre ambas cosas? Me parece que en el mundo Ure hay tanto folclore alrededor de él, sobre sus conductas psicopáticas, que la verdad no me interesa tanto hablar de eso, porque me parece que eso es el pasto para la gilada. Realmente lo pienso. Si nosotros terminamos pensando que Ure era muy psicópata cuando dirigía, nos perdemos la posibilidad de pensar cosas que me parecen bastante más interesantes en términos teatrales.

JT: *¿Por ejemplo?*

CB: La estética que construía, los lenguajes, las imágenes que surgían del riesgo que todos, grupalmente, corríamos en esos viajes imaginarios e infinitos que eran los ensayos, donde todos estábamos corriendo riesgos, y él también con nosotros.

JT: *No comparto la preocupación por lo psicopático o lo no psicopático de Ure; lo que a mí me importa es saber la necesidad de él y, en este caso, de ustedes de llegar a los límites de delirio más incontrolables para encontrar las respuestas que él buscaba.*

CB: Él no sabía cuáles eran las respuestas; él buscaba. Las respuestas son escenas, son momentos de actuación. Estábamos ensayando una obra, de modo que las respuestas son momentos donde se encuentra que la escena es así —que voy a agarrar el quinqué de esta manera, que en tal momento voy a hacer el impulso, que antes lo encendí para que entonces se apague la luz, y entonces se vea el movimiento del quinqué en el aire, y que no se rompa la tulipa, etcétera—. Es una construcción de ficción; solamente una persona con muy poca formación psicoanalítica puede pensar que eso pone en peligro su salud mental.

JT: *Me parece interesante que te enojés. Es lo más rico del diálogo. Lo que yo te estoy diciendo, y a lo mejor me expreso mal, es que Alberto llegaba a una situación tan tensa, tan fuerte, en la que los actores hacían casi de forma incondicional lo que él quería: no había sublevaciones.*

CB: No; las que no estaban de acuerdo se iban; de hecho se fueron tres elencos, como te conté.

JT: *Pero, ¿por qué se iban?*

CB: Se iban, porque se querían ir.

JT: *Se cansaban.*

CB: Se cansaban.

JT: *Se aburrían.*

CB: No, no creo que fuera por aburrimiento. Dejaban de sentirse bien y se querían ir.

JT: *Se sentían incómodas.*

CB: Puede ser.

JT: *Entonces no estoy tan equivocado. Lo que yo digo es que Ure –y acá apareció una palabra interesante– creaba zonas de incomodidad profundas, y había que estar dispuesto a continuar.*

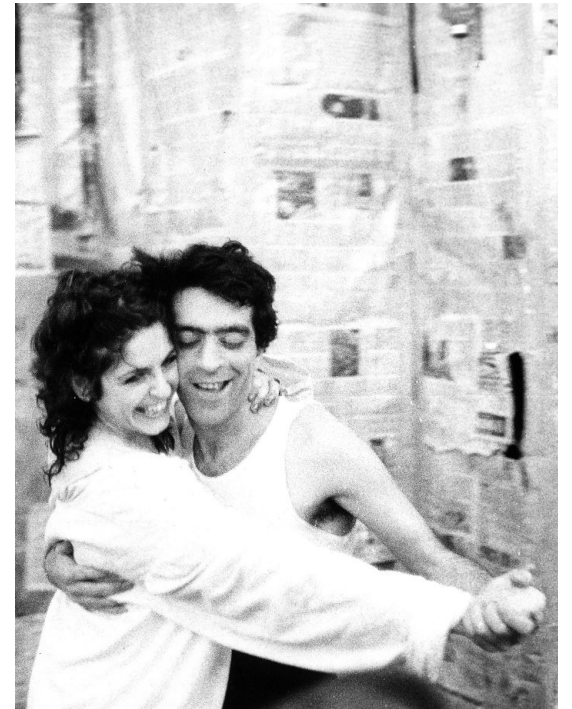
CB: Sssssí, relativamente; no creo que fuera una cuestión de incomodidad. Creo que las tensiones tenían más que ver con las tensiones de la obra, con lo que había que actuar, que con las personalidades. Ure nunca fue psicodramático. Los ensayos con Ure siempre fueron viajes imaginarios delirantes, pero siempre tuvimos claro que estábamos construyendo ficción. Así, en *Puesta en claro*, decía “Porque esta mujer...”, y me trataba como el personaje Clarita, que era una prostituta, una villera, una ciega villera que había hecho cualquier cosa para sobrevivir. Por ejemplo, cuando él cuenta cómo trabajó en *El Padre* la transferencia con Adriana Genta, que es uruguaya, es fantástico: él le armó todo un folclore a Adriana Genta, que era como una data sobredimensionada sobre lo uruguayo, la uruguayez, donde todo el tiempo había palabras, términos, chistes, sobre la cultura uruguaya. Entonces él con ella tenía un lenguaje específico, te diría que personal y secreto, aunque todas de alguna manera participábamos o escuchábamos o celebrábamos. Pero con cada una él establecía una relación donde armaba una estrategia para llegar a la confianza del otro, pero me parece que era una estrategia de acercamiento, de confianza, de lo que debe aportar una buena transferencia. Vos no te podés

curar si vas a un médico que creés que no te va a curar porque no te va a curar seguro. Esto es transferencia: o armás una buena transferencia y creés que te va a curar, y aunque no te cure creés que te curás, o no te sirve y tenés que irte a otro médico. Con cualquiera en la vida te va a pasar lo mismo: con un psicoanalista, con un médico clínico, con el portero de tu casa si creés que no te va a cuidar la casa. Acá pasa lo mismo: no hay relación actor-director sin una transferencia atrás que esté construida sobre la confianza, la fe, las fantasías con el otro: de padre, de novio, de hijo, de amante, de amigo, de amigo invisible, de amigo de toda la vida. Eso es imprescindible para construir teatro. Me parece que hay que tener cuidado, porque la técnica, el método de trabajo de Ure y su personalidad dieron demasiado pasto a una versión de Ure muy psicopática con la que no estoy de acuerdo y que me molesta profundamente; porque lo quiero mucho, porque creo que es un director extraordinario, y porque creo que era una manera de descalificarlo.

griselda gambaro

“Siempre admiré mucho a Ure”

Entrevista realizada en 2004



Escena de Puesta en claro.

*“Cuando Ure quería hacer una obra
no tenía una sola idea de puesta,
tenía tres, cuatro, cinco”.*

José Tcherkaski: *¿Cuándo conociste a Ure?*

Griselda Gambaro: Cuando estrenó *Palos y piedras*. Fui a ver la representación porque conocía a Noemí Manzano, que trabajaba en la obra. Me quedé después de la función para saludar a Noemí, y lo recuerdo muy claramente: yo estaba en el pasillo entre las filas de butacas y él iba hacia el escenario. Ahí lo paré y lo saludé. Hablamos muy poco; él, muy seco, muy a la defensiva por orgullo. En ese momento lo conocí.

JT: *¿Y después cómo continuó?*

GG: Siempre me interesó mucho lo que él hacía. Otro año —no tengo la fecha precisa—, lo llamé para vernos y le ofrecí una obra. No me acuerdo bien qué obra era, pero fue el momento en que él había decidido abandonar el teatro. Esta anécdota él la cuenta creo que en Sacate la careta. Y a partir de ahí, de vez en cuando, nos encontrábamos a tomar un café.

JT: *Y bueno, contámela a mí. ¿Cómo fue que no quería hacer teatro?
¿Cómo fue que lo llamaste?*

GG: Tenía una obra que me hubiera interesado que él dirigiera; se la ofrecí y creo que él ni siquiera la leyó. Me dijo que no, que no quería saber más nada del teatro, que mejor dedicarse a otra cosa, y no pude convencerlo de lo contrario. Pero de cualquier modo no me molestó su negativa porque era un tipo tan apasionado, tan inteligente en los argumentos. Me convencía de cualquier cosa, y creo que me convenció de la legitimidad de su deseo de no hacer teatro. Hasta que pasaron los años y, en un momento, tuve una pieza que era *Sucede lo que pasa* y se la ofrecí. No era la obra más adecuada a sus propias búsquedas, pero la dirigió y para mí era una puesta muy buena, aunque a él terminó por no gustarle.

JT: *¿Te acordás del elenco?*

GG: Trabajaban Virginia Lago, Héctor Gíovine, Arturo Maly, Onofre Lovero y Víctor Hugo Vieyra. Esto fue en el año '76, justo durante la dictadura militar.

JT: *Y a él ¿qué cosa no le gustó: la puesta, la obra?*

GG: Creo que la puesta... El dispositivo escénico era un ring, me acuerdo, el escenógrafo era Jorge hecho por Sarudiansky. Supongo que todo resultaba demasiado realista para su gusto. Él siempre se lanzó a búsquedas más exacerbadas, sobre todo en la actuación, pero es una puesta que yo recuerdo como valiosa.

JT: *Ure era un tipo que te despertaba curiosidad.*

GG: Siempre, siempre le he tenido una enorme admiración. “¡Hace tan bien admirar!”, decía Flaubert. Porque me resultaba muy estimulante el trato con Ure. Una persona que largaba ideas con una facilidad portentosa; que, si quería hacer una obra, no tenía una sola idea de puesta, tenía tres, cuatro, cinco.

JT: *¿Y cómo era? ¿Era una relación espontánea?*

GG: Sí, sí. Completamente espontánea. Y después, cuando trabajé con él, agradecí también ese espacio que me brindó donde no había ningún tipo de jerarquía. Yo sabía que si hablaba no invadía su terreno y él, si me hablaba de la obra, no invadía el mío. Es decir, total y absoluta libertad.

JT: *¿Por qué creés que fue un tipo tan resistido?*

GG: Creo que era peligroso; demasiada inteligencia, demasiado brillo, demasiada desacralización de lo que se consideraba respetable. Entonces, todo eso incomodaba, y su manera particular de dirigir, que algunos actores no podían tolerar.

JT: *Cuando empezás a trabajar con intensidad, cuando hacés Puesta en claro, ¿cómo fue la experiencia?*

GG: Eso fue en el año 86; mi madre estaba muy enferma, y casi no asistí a los ensayos públicos que él hacía en un galpón. Habré ido una vez, dos veces, cuando ya estaban bastante avanzados. Y eran también unos ensayos de una violencia, de una fuerza, de una agresividad tal que mucha gente que iba desprevenida no los soportaba. A mí me parecieron realmente extraordinarios. Poner sobre ese espacio que ni siquiera era un escenario, sobre esos tabloncitos de madera, a esos seres que sacaban de sí todo lo peor, lo más sacrílego, lo más obsceno... era muy fuerte, muy violento, y al mismo tiempo muy creativo, muy vital.

JT: *Pero en algún momento pareció como que, como dicen los chicos, se había ido de mambo, cuando incluso el mismo Ure se colocaba a hacer su propia representación.*

GG: ¿En *Puesta en claro*? ¿Vos me hablás de los ensayos?

JT: *Sí, claro. Parecía que había algo desfasado en esa reacción.*

GG: Es difícil. Cuando hay talento, uno no sabe cuándo es exageración, cuándo es verdad, cuándo es el punto aproximado de la verdad en la búsqueda. Es difícil saberlo. Todo era arrebatador y sin límites. Esos ensayos tenían los defectos de algo no controlado, pero eran “ensayos” y, en última instancia, no era la “obra representada”, terminada.

JT: *¿Vos creés que por esa zona de violencia fue tan resistida? Incluso vos tuviste que salir a defenderlo.*

GG: Sí, pero también es mezquindad, la mediocridad de la gente, el pensamiento chiquito. La Argentina tiene un subsuelo de violencia latente. Él, lo que hacía, era sacar ese subsuelo y llevarlo a primer plano. Entonces, por lo general, generaba mucha resistencia.

JT: *¿Entonces nosotros podemos decir que el teatro argentino es mediocre?*

GG: No, yo no digo eso. Lo que sí hay que reconocer es que ese camino fue muy poco transitado. Incluso los que podían considerarse violentamente creativos en la época del Di Tella no llegaron a los extremos a los que llegó Ure con los ensayos de *Puesta en claro*. No, más que el teatro en general, pienso en alguna gente de teatro y también en el medio, que no toleraba esa búsqueda.

JT: *Él padecía esa intolerancia, la sufría. ¿Te hablaba de eso alguna vez?*

GG: No recuerdo que me hablara particularmente. Por ahí me criticaba a tal o a cual, y hablaba contra tal crítico o tal otro. Pero no noté, por lo menos que yo recuerde, que en esa época él estuviera demasiado afectado por esa oposición. Creo que también le gustaba jugar al *enfant terrible*.

JT: *A ver, ¿por qué creés que tenías que salir a defenderlo? ¿Vos sentías que era muy atacado?*

GG: Sólo un poco. Un periodista de un diario importante escribió una nota, pero no sobre los ensayos, sino sobre la representación, el estreno. Y yo no es que lo defendiera, simplemente marqué con razones en otra nota que a mí me parecía completamente equivocado lo que decía ese crítico, que se había dejado arrastrar por una serie de consideraciones muy subjetivas y no hacía ninguna reflexión sobre el fenómeno.

JT: *Cuando le dabas un texto a Alberto, ¿te decía que lo corregía, que no lo corregía?*

GG: No, no.

JT: *¿Él no te decía nada? ¿Hacía?*

GG: Solamente en *Puesta en claro*, creo que me sugirió quitar una pequeña escena del comienzo, que la quité después cuando la publiqué porque no era necesaria. Una cosa muy chiquita. Pero no, nunca tuve problemas con el texto. Lo que él hacía era una lectura que por ahí yo ni imaginaba. Pero esa lectura siempre era muy enriquecedora para mí y para el texto también. Además, cuando le di *Puesta en claro*, cuando nos vimos después, vino con varias ideas de puesta, y una que recuerdo era que pensaba que todos los personajes tenían que tener cabezas de ratas, o de ratones. Entonces le dije: “pero Alberto, no tiene nada que ver, no, no, no la hagas así”. Porque también aceptaba lo que yo le decía. Nunca nos peleamos. Además no tuvimos una discusión con respecto a esto o a lo otro. Él aceptaba lo que yo le decía de esas exageraciones que me parecían (risas) que iban poco con la obra y al mismo tiempo él las cambiaba en el modo... porque yo había pensado *Puesta en claro* como una pieza, en todo caso, hiperrealista y él cambió completamente el tono, ese sentido, y también, incluso, la manera de decir; yo pensaba que la manera de decir era cómo estaba escrito, y no. Los actores tomaron un acento canyengue, se comían las eses; me acuerdo que Osvaldo Santoro en algún fragmento morcillaba. Pero a mí, que soy tan celosa del texto escrito, no me molestó en absoluto porque sentía que la obra estaba dicha como yo quería en algún sentido muy oculto, en algún sentido impredecible, incluso para mí. Y sentía que ese camino era paralelo al mío.

JT: *¿La relación de ustedes era intensa? ¿Se veían sólo cuando había una propuesta de teatro? ¿Vos lo veías al margen de la puesta?*

GG: No, lo que recuerdo es que de vez en cuando nos encontrábamos para charlar y tomar un café, pero no con demasiada frecuencia, simplemente porque yo vivía acá (Don Bosco, provincia de Buenos Aires) y no tenía tiempo, tenía los hijos chicos; era por ese tipo de cuestiones.

JT: *¿A vos no te llamó nunca la atención el manejo del tiempo que él tiene; no te veía durante dos años y te encontraba y parecía que te había visto ayer?*

GG: Eso pasa con los verdaderos amigos. Más allá de que uno se haga o no se haga confidencias, se vea seguido o no. Pero los que uno siente que son amigos, uno deja de verlos y cuando los encuentra es “como decíamos ayer”, ¿no?

JT: *¿Cómo definirías el pensamiento teatral de Alberto? Porque él, por un*

lado, tenía una preocupación muy argentina, muy nacional. Y, por otro lado, tenía una apertura que excedía su propia posición ideológica; tengo la sensación de que en él lo estético superaba a lo ideológico.

GG: Me perdí, decímelo de nuevo.

JT: *Él, para mi gusto, se manejaba con un pensamiento muy argentino como una defensa, no como una cosa chauvinista. Pero cuando él se proponía hacer, cuando sobre el escenario actuaban, parecía que la propuesta lo excedía, que la creación lo excedía en su propia ideología.*

GG: Sí, pero en versión de *Puesta en claro*. Nada más argentino en el sentido de popular, pero si vos leés el texto no lo parece. Y sin embargo él la arrancó de ese lugar “desde donde está escrita esa obra” y la trasladó a un espacio canallesco, rufianesco, un espacio donde la escena terminaba con un tango. Más argentino imposible. La creación no excede la ideología, van juntas. Así fue en las versiones que hizo de mis piezas.

JT: *No sé si alguna vez lo viste, pero él andaba con esas típicas bolsas para ir al almacén y ahí llevaba las obras, sus papeles; Alberto no tenía portafolios. Una vez me contó que estaba por hacer El Campo, tu obra, y que la llevaba con él cuando iba a la agencia de publicidad donde trabajaba; después la traía, la ponía en la mesita de luz y no se animaba a leerla. Pero no sólo tu obra. Cuando tenía que hacer una puesta tenía como una relación muy discutida hasta entrar a abordar el texto. Pero me llama mucho la atención ese no tener la curiosidad de decir: “¿qué vamos a hacer ahora?”. Como que su tiempo era una cosa muy particular, muy etérea.*

GG: Sí, andá a saber.

JT: *¿Vos sabías eso: que él andaba con tu obra, iba y venía?*

GG: No, no lo sabía. También puede ser ese pánico que produce la concreción de algo que uno deseó mucho o amó mucho. Puede ser esa especie de pánico inconsciente que establece una separación con el objeto amado...

JT: *Dentro de la tradición del teatro argentino ¿cómo ubicarías a Alberto?*

GG: Es difícil. Porque creo que es el primer exponente de cierta manera de hacer teatro, de encarar el grotesco, el sainete... Tenía esa manera tan particular, con tanto énfasis, con tanta pasión. Creo que es como el primer exponente de algo que después siguió de manera más cauta, más controlada.

JT: *Aparentemente, el teatro de Alberto no dejó escuela.*

GG: Supongo que los grandes directores, como Grotowski, Tadeusz Kantor, quien nos visitó tantas veces, dejan imitadores. Y también los hubo de Alberto, pero no se concretó lo que se llama una escuela a partir de su teatro, como tampoco pasó con Kantor o Grotowski. Creo que es imposible porque lo que esos realizadores crearon tenía su origen en una personalidad muy acusada, en un modo de hacer (de pensar, de sentir) que sólo a ellos pertenecía. Ellos pueden enriquecernos, abrírnos otras perspectivas, ampliar el horizonte, pero si a partir de ahí no hay un nuevo aporte creativo la influencia se queda en pura y, por lo general, desdichada imitación. Así pasó con Ure.

JT: ¿Cuántas obras tuyas dirigió Alberto?

GG: No muchas. Hubo proyectos, porque, en una vieja carta que leí hace poco, me habla de un proyecto de hacer *Las paredes*. Pero ni recuerdo en qué quedó eso, ni recordaba que él había tenido ese proyecto. Dirigió *Sucede lo que pasa*, *Puesta en claro*, *El Campo*. Y creo que nada más. Después hubo un proyecto para estrenar *Dar la vuelta*, que él empezó a ensayar en el Argentino de La Plata. No recuerdo bien los años, pero habrá sido en el '74, '75; después no sé si no hubo fondos, o por la situación política, no siguió con ese proyecto; en realidad se derrumbó por razones ajenas a la voluntad de Alberto. También le gustaba mucho una pieza corta, *La gracia*, que me parece ensayó con sus alumnos pero no llevó a escena.

El mundo Gambaro

JT: ¿En qué línea te ubicarías dentro del teatro argentino?

GG: Uno nunca trabaja colocándose en una línea.

JT: ¿Con quién te identificás?

GG: Los estudiosos del teatro me han puesto dentro de algunas clasificaciones, pero no sé...

JT: ¿Dónde te sentís cómoda?

GG: Me siento cómoda en lo que hago. Por supuesto, no estoy inscripta en un teatro realista. Eso es claro. Tengo algunas influencias del teatro del grotesco, pero no te puedo decir en qué línea, porque, además, voy cambiando bastante de una obra a otra; es decir, no puedo reflexionar exteriormente ni objetivamente sobre mi propia tendencia teatral. La ignoro.

JT: ¿Qué autores argentinos has leído?

GG: A muchos. He leído a Armando Discépolo, con el que me he sentido muy conectada. Con Roberto Arlt también y con alguna de las piezas que en su momento fueron bastante innovadoras, como las de Defilippis Novoa, *María la tonta*, por ejemplo.

JT: ¿Escritores de tu generación?

GG: Fui amiga de Alberto Adellach; me sentía bastante próxima a él. Aunque él, después de Marcha, escribió otro tipo de obras, siempre le tuve mucha estima. Me gustan en particular algunas piezas de Cossa, como *La nona*, *Gris de ausencia*, *El viejo criado*. Y siempre observo con interés lo que ellos hacen. Ahora, estéticamente, encuentro que no tengo demasiados puntos de contacto.

JT: O sea que en este ámbito, desde el punto de vista estético, vos te sentís sola.

GG: No, no me siento sola porque ellos están en lo mismo. Es decir, en el teatro.

JT: Ellos son grupos, están en patota.

GG: Pero cuando escribo narrativa no estoy con nadie, tampoco cuando escribo teatro; no sé, no tengo grupo, nunca he sido grupal, te diría. Al mismo tiempo, aprovecho todo lo grupal.

JT: Es por eso que te podés identificar con Ure. También Ure carecía de grupo. Tenía sus alumnos que lo admiraban, pero no tenía pertenencia. Vos tampoco, aparentemente, tenés pertenencia.

GG: Podría ser muy pretenciosa y decir "tengo la pertenencia de estar en el teatro argentino o no estar". (Risas)

JT: Es curioso, porque lo que surge de esta conversación es que siempre una conversación es un accidente...

GG: Eso que dijiste es muy bueno.

JT: Sí, es un accidente. Es éste en el que hay un punto en común, al margen de la admiración mutua que se podían tener con Ure, que es un poco el andar en soledad, buscando caminos, sin los acompañamientos habituales que tiene nuestro establishment. Como que, seguramente, Ure debía ser mucho más irritante que vos.

GG: Puede ser. Cuando empecé fui muy resistida. Lo que pasa es que, y creo que lo mismo le pasó a Alberto, también tuve un núcleo de gente que me apoyó, también provoqué mucha resistencia para mí incomprensible. Pero, a

lo largo del tiempo y con la distancia, me doy cuenta de que no es tan incomprensible.

JT: *¿Cómo sería eso?*

GG: Porque cuando empecé era una época en la que se hacía un teatro más aceptado de corte naturalista, costumbrista, realista.

JT: *O sea, aparecés en el '60.*

GG: En el '65; era un momento en que había un grupo de autores muy cohesionado y con una identificación política de izquierda.

JT: *Vos hablás de una época en la que estaban Cossa, Somigliana*

GG: Somigliana, Gorostiza, Halac. Para colmo yo estreno en el instituto Di Tella, que esos autores rechazaban. Y con una obra que era completamente distinta, El desatino, que dirigió Jorge Petraglia, que también era resistido en esa época.

JT: *¿Qué era lo resistido?*

GG: No gustaba... En el ambiente había apreciaciones despectivas generalizadas.

JT: *Como un castigo.*

GG: Sí, a mí se me reprochaba ser extranjerizante, alejada de la realidad política. Y esto siguió mucho tiempo. Siguió hasta la dictadura militar. No tuve ningún contacto con los autores de mi generación hasta la dictadura. Entonces cada cual supo dónde estaba colocado, y eso aclaró también lo teatral. Pero, salvo con Germán Rozenmacher, al que alguna vez vi y con quien pudimos hablar un ratito de teatro, con el resto no...

JT: *No te dirigían la palabra. (Ríen ambos)*

GG: Pero además, en el '70, hice un viaje con Somigliana y Talesnik a Estados Unidos, donde tuvimos una invitación para ver teatro durante un mes. Ellos no se acercaban al Di Tella ni habían visto ninguna de mis obras, y estaban sorprendidos de que yo fuera una mujer, entre paréntesis, sencilla. Porque no sé que imagen se habían hecho de mí.

Una autora, un director

JT: *Este prejuicio que te ha seguido es el prejuicio que padeció Alberto. O sea, Alberto no es que era sencillo, a Alberto lo trataban como si fuese un loco.*

GG: Claro. Peor, ¿no?

JT: *Peor, como un grosero. Él tampoco se ayudaba mucho, no colaboraba mucho.*

GG: No, no. Yo siempre he sido más cautelosa. Él no, él iba al frente.

JT: *Ahora, creo que este ir al frente le costó estar donde está ahora. O sea, creo que en ese sentido lo derrotaron.*

GG: ¿Vos creés?

JT: *Sí. No desde el punto de vista creativo, pero desde lo humano es un derrotado.*

GG: Creo que él se dejó derrotar, pero no sé hasta qué punto. Lo humano va unido a lo creativo. Con él no existen esos parámetros de éxito o derrota.

JT: *No estoy hablando de una acusación "el señor tiene la culpa". Digo que la angustia le provoca esta situación, y, cuando uno no la maneja, hace lo que hace y se lo derrota.*

GG: Ya en los últimos tiempos yo había dejado de ver a Alberto. Creo que él se molestó por algunas obras que dirigió y que a mí no me habían gustado. Pero dos o tres veces en que le insinué tomar un café, no me aceptó la invitación. Así que dejé de verlo y lo lamenté mucho. Es decir, viví esa especie de alejamiento, tácito, porque jamás lo hablamos, como una gran pérdida. Porque para mí Alberto era una persona muy importante.

JT: *Sí, para muchos lo era, pero para otros importaba mucho que se callara la boca.*

GG: Claro, claro. Conmigo siempre fue de una consideración, de una ternura, de un afecto constante. Pero sé que otra gente tuvo una experiencia muy distinta con él. Es decir que podía atacar, que podía ser duro, que podía ser cruel, incluso.

JT: *Básicamente con los actores.*

GG: Sí, y los actores lo adoraban o lo odiaban.

JT: *¿Vos ibas a los ensayos de él?*

GG: No. Fui a pocos de *Puesta en claro* y de *El campo* porque en ese momento

yo tenía una situación personal complicada y no podía ir. Pero él no era de esos directores que se molestaban si el autor estaba en la sala.

JT: *Pero, a pesar de todo el vínculo afectivo intenso, no se conocían mucho, por lo que detecto en tu conversación.*

GG: En un sentido sí, profundamente. En otro, no sé.

JT: *¿En cuál sentido se conocían?*

GG: En el de pensar sobre ciertas cosas fundamentales de modo parecido. El de odiar todo ese temor de la gente que se envuelve en la mediocridad, en la falta de riesgo. En el afecto creo que nos conocíamos también.

JT: *¿Aparte de tu teatro, él leía tu literatura?*

GG: Ah, sí. Fue uno de los pocos directores que siempre leyó mis novelas. Y además incitaba a los actores a que las leyeran.

JT: *Era un lector voraz.*

GG: Sí, sí. Por eso mismo, porque mi narrativa durante mucho tiempo estuvo muy en un segundo plano, también por eso le estoy particularmente agradecida. Porque él siempre la valoró en iguales términos.

JT: *Ahora, lo que a mí me parece interesante –esto al margen de Ure– es cómo el establishment produce exilios.*

GG: Pero siempre los ha producido.

JT: *No, no lo estoy victimizando, lo digo como un hecho interesante. O sea, aparentemente era un exiliado, un tipo que estaba afuera. Aparentemente vos también, por lo que contás, estabas afuera, quizá con más elegancia. (Ríen ambos) Pero esa cosa de correrlo es muy argentina, me parece.*

GG: Sí, pero uno no sabe si es saludable. Ahora estamos todos tan cómodos, ¿no?

JT: *¿Qué quiere decir estar cómodo?*

GG: Estamos, nos aceptan. Yo siempre desconfío. Cuando uno es tan aceptado, desconfío: “¿qué estoy haciendo mal?”. Y, al mismo tiempo, uno no puede negar su propio camino; es decir, yo no tengo ahora tanta crueldad como cuando escribía Ganarse la muerte, por ejemplo. Y eso no lo puedo desconocer. Pero, a veces, aunque sea gratificante, es bueno desconfiar también de la aceptación.

JT: *La sospecha, ¿no?*

GG: Sí.

JT: *O sea, la sospecha es un estado de gracia.*

GG: Sí, que no todos aguantan, que es duro de soportar.

JT: *Te deja sola.*

GG: Sí. Pero todavía ante ciertas actitudes me concedo decir “no”. Ante ciertas solicitudes, decir “no”.

JT: *¿Por ejemplo?*

GG: No, no quiero hablar. No es necesario.

JT: *Ves, Ure ya me hubiese contado todo.*

GG: Ah, ¿te hubiera contado todo? (Ríen ambos)

JT: *Augusto Fernandes hizo El Campo antes que Ure. ¿Cuál de las dos puestas te conmovió más?*

GG: Pasaron tantos años entre una y otra que yo ya había cambiado mi propia apreciación también sobre el fenómeno teatral. La de Fernandes tenía grandes actuaciones. Pienso que Inda Ledesma estaba soberbia y estaban Lautaro Murúa, Ulises Dumont.... Para mi gusto la de Fernandes era demasiado controlada, pero era un trabajo muy sólido también.

JT: *¿Quiénes trabajaban en la de Ure?*

GG: Mirta Busnelli, Alberto Segado y el actor chileno Franklin Caicedo. Se preparó en un mes, porque la exigencia del teatro era que tenía que estrenarse al mes.

JT: *¿Dónde se estrenó?*

GG: En el Cervantes. Y tampoco ese teatro era el adecuado para la obra. Pero *El Campo* creo que no se puede preparar en un mes, porque exige un trabajo de actuación muy intenso, aparte de las otras dificultades. De cualquier modo, me parece que tenía logros interesantes, imperfectos, pero muy interesantes. Por ejemplo, la escenografía, pensada por Ure, consistía en un gran telón de fondo que ocupaba todo el escenario, sobre el que se había dibujado el plano de un campo de represión. En un costado, había una enorme mano hecha de volumen que lo señalaba. Era muy impresionante.,

JT: *Cuando vos te conectabas con Ure, ¿sentías diferencias respecto a cuando te conectabas con otros directores? O sea, ¿te sentías frente a algo distinto?*

GG: Sí, sí. Había trabajado con Petraglia, que hizo varias piezas mías, y tenía una manera de trabajar completamente distinta, y no recuerdo si con algún otro...

JT: *¿Con Roberto Villanueva hiciste algo?*

GG: Años después él dirigió *Morgan*. Ure tenía un atractivo personal que seducía con su energía, inteligencia, creatividad. Roberto se le parecía en esto, aunque era mucho más controlado.

JT: *Entre los directores, sin entrar a juzgarlos, el único en el que encuentro ciertos puntos en común desde lo creativo es Roberto Villanueva.*

GG: Sí, pero, en ese momento, Roberto, que trabajó en *Los siameses* como actor, no sé bien en que proyecto estaba.

JT: *No, no, después incluso.*

GG: Hice muchas obras con Laura Yusem. Finalmente uno acepta que cada director dé su propia versión.

JT: *Sí, pero lo interesante en Ure es todo lo que el mundo del teatro se ha perdido al rechazarlo. Son como lujos habituales que nos damos acá, porque es lo mismo que le pasó a Gombrowicz, que durante veinticuatro años estuvo acá y nadie se enteró.*

GG: Y sí. El caso de *Puesta en claro*, por ejemplo, es bastante revelador: una puesta que cayó antes de tiempo. Si se hubiera producido hoy, no sé si hubiera habido más receptividad.

JT: *No sé.*

GG: Pero un teatro tan sangriento creo que hoy no se hace.

JT: *Vos usaste la palabra “sangriento”. No sé si ahora es tan descarnado. O sea, creo que Ure tenía un alto sentido de la violencia, pero no una violencia de criminal, sino que él llegaba en las situaciones a una violencia insostenible, inaguantable. Y esa cosa inaguantable que le pasaba al actor creo que también le pasaba al espectador. Se tornaba como insoportable muchas veces. O sea, yo creo que —no sé qué opinás vos—, así como tenía puestas luminosas, tenía desastres absolutos. No había término medio entre una cosa y la otra. Noche de reyes, por ejemplo.*

GG: Claro. Cuando emprendió otro tipo de búsquedas con actores de televisión, ahí ya no encontraba puntos de contacto comunes.

JT: *¿Para vos Ure era un director riguroso?*

GG: A su manera, sí.

JT: *¿O desordenado?*

GG: No, a su manera era riguroso; es decir, el director que busca intensamente llegar a un punto, y maneja tal intensidad en la búsqueda, es riguroso, aunque sea desordenado en la metodología.

JT: *Cuando yo te hablaba de tiempo, es porque Ure podía ensayar dos años una obra.*

GG: Sí.

JT: *Y eso también originaba un cansancio y un agotamiento en el otro, ya que el que no estaba dispuesto a aceptar esa técnica abandonaba.*

GG: Claro. Él es interesante como personaje fuera de norma. Por desgracia, no era un escritor fuera de norma, sino un director de teatro que tiene que trabajar con gente y estar atento a un montón de circunstancias prácticas, de ejecución. Entonces por eso se hizo tan difícil el trabajo para él. Un escritor puede trabajar independientemente, sin aprobación de los demás, sin necesitar a los demás para su propio trabajo, pero un director de teatro en parte depende de eso.

JT: *Sí, en él había sentimientos ambivalentes. Por un lado, la gente y el rechazo de la gente, y por el otro lado la necesidad que tenía de la gente.*

GG: Y del halago de la gente.

JT: *En ese sentido lo golpearon mucho. Por eso me resultó muy curioso ese homenaje cuando él presentó su libro. No faltó nadie.*

GG: Sí. En primer lugar porque somos sentimentales y con mala conciencia. Entonces el hecho de su enfermedad hizo reconciliar las cosas. Y en segundo lugar porque también pasó el tiempo y creo que ese paso del tiempo permitió ver la dimensión de su trabajo. Eso es raro en el teatro, que es de un momento, que es un fenómeno fugaz. Pero no era tan fugaz lo que hizo Ure porque la gente que vio sus puestas las recuerda.

JT: *Sí, pero la sensación que tuve el día de la presentación es que alguna gente fue de buena fe porque quiso ir y otra gente fue a constatar efectivamente que Ure no era más peligroso, fue a asegurarse de que no había más riesgo.*

GG: ¿Creés eso?

JT: *Me dio la sensación de que era algo de eso, porque había personajes que, por lo que él me contó y yo sabía, eran para decir “¿qué hacen acá?”. Es la sensación que me dio, no sé. A lo mejor es muy injusta.*

GG: No sé, no miré en particular, pero sí, algunos puede ser que hayan ido para ser vistos.

JT: *Después de la enfermedad de Ure, vos hiciste otras obras. ¿Extrañaste la posibilidad de que Ure no te las dirija? ¿Lo pensaste alguna vez o no?*

GG: Sí, supongo que está ahí inconscientemente porque para mí fue muy

importante... Entonces uno sabe que no puede contar con esa persona pero, en algún lugar, está el deseo de contar con él a pesar de todo, ¿no?

JT: *Decía si pensaste algo como “qué pena me da este tipo porque él lo podría haber hecho...”.*

GG: No, de ningún modo porque él hizo lo que hizo. Tampoco sé si mis últimas obras le habrían agradado. Tal vez, sí, *La señora Macbeth*. Pienso que magnífica versión hubiera hecho. Por otra parte, él buscaba y descubría puntos, aspectos, que yo ni siquiera pensaba que había tocado.

JT: *¿Por ejemplo, te acordás de alguno?*

GG: Siempre exacerbaba el costado de la sexualidad, por ejemplo. El de la violencia. No el de la ternura.

JT: *Sí, sí. Pero tenía que ver con su propia historia de la represión porque... yo me enteré ahora de que su papá fue comisario.*

GG: Ah, no sabía.

JT: *Pero la que tenía la manija era la madre. Por eso creo que está tan presente la mujer. Por eso, cuando él me hizo ese comentario, me sorprendió mucho el paisaje familiar. La otra cosa que me llamó siempre mucho la atención de él es la memoria.*

GG: Y muchas lecturas, lo que, en este medio, es muy extraño. Ahora los directores leen más, pero, en el momento de Ure, él era un hombre de muchas lecturas y muy variadas, no es que se limitara sólo a teatro.

JT: *Tenía obsesiones. Porque iba desde la literatura hasta las curas medicinales naturales. Me acuerdo que en una época andaba cargado de libros sobre hierbas medicinales. Lo que no sé es si ese cúmulo de conocimientos le funcionaba como utilidad o como molestia en sus ataques creadores.*

GG: No, por ahí lo hacían marchar en una dirección, pero creo que él tenía el buen sentido de volver para atrás y tomar otro camino. Lo digo por las versiones distintas de las puestas que él me ofrecía.

JT: *¿Él te proponía distintas formas o te consultaba en algo?*

GG: No, pero por lo general, sobre esas pocas obras que le di, charlábamos antes de empezar los ensayos y me decía: “Mirá las ideas que tengo. ¿Qué te parece esto?”. No, no era consulta, y eso era lo lindo. Era compartir. Entonces, yo por ahí le decía: “No, por este lado, no, está mejor por allí...” Era muy cordial. Yo no recuerdo jamás un momento de tensión con él, de enojo, de decirme: “¿qué está haciendo?”.

Encuentros personales

JT: *¿Y esa relación que se dio entre Ure, Banegas y vos? No sé por qué, pero los asocio. Para mí es un trío interesante porque tal vez Cristina, como actriz, también se ha manejado bastante fuera de las bandas habituales. Para mí son tres personajes distintos, como una actriz, un director y un escritor, pero que tienen esa cosa de la no pertenencia. O sea, que en esos momentos en que trabajaban juntos había, al margen de la obra, como esa cosa de los ladrones que van a robar un banco. Esas solidaridades mínimas.*

GG: A Cristina la había visto actuar, por supuesto, pero empecé a conocerla a partir de *Puesta en claro* porque, de pronto, la adhesión que yo tenía por lo que ellos hacían, que era tan combativo, les provocó una especie de adhesión hacia mí. Fue recíproco, y eso creó...

JT: *Un vínculo.*

GG: Una especie de espíritu de cuerpo: “¡estamos en lo mismo!”.

JT: *¿Y por qué le dedicaste *La Señora Macbeth* a Cristina?*

GG: Porque ella puso tanto de sí en esta obra... Siempre lo hace en todas las obras, pero en esta la entrega fue tal... La quiero mucho, y también fue por una cuestión de afecto, de que nunca se lo había transmitido de esa manera mínima que es dedicarle un libro a alguien que uno quiere. Entonces me pareció una buena oportunidad.

JT: *¿Y vos estás conforme con el texto de *La señora Macbeth*?*

GG: Sí. No lo he vuelto a leer, por supuesto, pero, si lo edité, se supone que hasta ahí llegué.

JT: *¿Y los textos de los que estuvimos hablando, *Puesta en claro*, *El Campo*, hoy los hubieras modificado?*

GG: Creo que no. En *El Campo*, cuando volví a hacer una edición, modifiqué algo de las acotaciones que me parecían demasiado precisas, pero no toqué el texto. Me pasa al revés que con las novelas que corrijo cuando hago una nueva edición. El teatro no lo miro, es como que “ya está”.

JT: *No te produce curiosidad.*

GG: No. Será porque se estrenó, y ya está. No. Además, volver con el teatro me aburre. Una obra que se estrenó que haga su camino.

JT: *¿Y ahora estás escribiendo algo de teatro?*

GG: Algo de teatro, sí. También tengo un libro casi listo que seguramente edite a fines del año que viene. Son relatos sobre animales...

JT: *¿Sobre animales?*

GG: Sí, sobre animales. Se llama *Los animales salvajes*. Ahora estoy trabajando en una pieza de teatro. Ya la tengo casi lista. Tengo que dejarla descansar un poco y corregirla.

JT: *¿Tenés idea de quién querés que la haga, quién la dirija?*

GG: No, no sé.

JT: *¿Y cuantos personajes son?*

GG: Cuatro. Tres hombres y una mujer.

JT: *¿Y sobre qué?*

GG: Sobre la guerra, porque me impresionó mucho lo que pasó en Rusia con este ataque checheno a una escuela. Entonces un poco trata de eso: del destino de los chicos en este mundo y de la guerra. Por supuesto me gustaría que Cristina actuara el personaje central, la mujer.

JT: *¿Y quién te gustaría que la dirija?*

GG: No, no sé. Es muy difícil.

JT: *¿Qué directores actuales te interesan?*

GG: Interesarme me pueden interesar muchos, pero lo fundamental es que yo encuentre al que tenga eco con lo que yo hago.

JT: *Y de esta camada que tanto se habla, ¿vos los conocés?*

GG: Veo poco teatro. Los conozco más por haberlos leído. He visto algunas obras de Veronese. Desgraciadamente no voy mucho al teatro. Durante la semana trabajo y después a la noche me cuesta.

JT: *¿Durante la semana escribís?*

GG: Trabajo y también está la distancia. Yo no vivo acá, mi marido trabaja todo el día, viene a la noche cansado, no lo puedo arrastrar otra vez al centro. Entonces un domingo está la familia, el otro domingo está un amigo...

JT: *¿Cuántos hijos tenés?*

GG: Dos.

JT: *Pero son hijos grandes.*

GG: No viven acá. ¿No ves que está tranquilo? (Risas)

JT: *¿Y vas al cine?*

GG: Sí, al cine voy porque en realidad es más fácil.

JT: *¿Y este cine argentino que está apareciendo ahora te interesa?*

GG: Sí, claro. Pero de lo último ahora me falta bastante para ver. Me perdí *Los muertos*, y lo lamenté muchísimo porque me dijeron que es muy buena.

JT: *Y con tus colegas escritores, ¿tenés relación, te vinculás?*

GG: Con los de mi generación tengo muy buena relación ahora. Pero veo pocos escritores. En algún congreso, en algún encuentro de escritores, ahí los veo.

JT: *Pero habitualmente no te visitan.*

GG: No.

JT: *¿Por qué? ¿Cuál es la explicación?*

GG: Porque trabajo todo el día, porque además no soy solamente una escritora, soy la secretaria, la que maneja las facturas, la que va a comprar, la que mira las traducciones, porque tengo mucho escrito atrás y esas obras todavía se mueve. Entonces tengo mucho trabajo mío y de secretaria también.

JT: *Vos sos todo. Vos sos secretaria. Sos todo el personal.*

GG: Claro. Soy como una fábrica en la que soy el gerente y el cadete.

JT: *¿Y vos vivís dignamente de tus derechos?*

GG: Tengo el Premio Municipal y el Nacional, y una pensión de Argentores, y ahora cobro un poco más de derechos. No grandes sumas, no soy best seller.

JT: *¿Y las obras de teatro te dejan algo?*

GG: Sí, pero la entrada en los lugares donde yo estreno es muy barata. Entonces tampoco son sumas grandes.

JT: *¿Y qué escritores argentinos lees o te interesan?*

GG: Estuve leyendo unos cuentos de Vlady Kociancich, que me parecen muy buenos, realmente muy buenos. También a Luisa Mercedes Levinson, que está como desestimada y como cuentista tiene dos o tres cuentos que son fabulosos. Elvira Orphée también me gusta mucho.

JT: *Todas mujeres.*

GG: También me gusta Andrés Rivera, también Saer, Di Benedetto...

JT: *No te conozco, pero me da la sensación de que vos vivís al margen.*

GG: Y, mirá, no es al margen, escribo, puedo publicar lo que quiero, alguna vez voy a algún congreso, alguna vez viajo para una conferencia y recibo premios. Son honoríficos. Entonces, ¿qué más? Porque todo depende. Si tenés una ambición desmesurada, no hay nada que te descansa. Para mí está bien. Pero no me siento al margen, porque cuando viajo veo la respuesta de la gente, o estoy en el teatro y veo a la gente que se me acerca; siento mucha cordialidad

en el medio, mucho interés por mi trabajo. Así que eso no me hace sentir aislada. Es decir, si no tuviera repercusión, por ahí sí, me sentiría mal o al margen, pero de esta manera no.

JT: ¿Mirás televisión?

GG: Sí. Recién ahora tengo cable, porque no tenía, pero ya la televisión abierta no la podía aguantar más porque me vacía la cabeza. Ahora me doy cuenta de que también el cable.

JT: ¿Nunca escribiste para televisión?

GG: Una vez, pero hace muchos años, Augusto Fernandes tenía un proyecto, y yo había escrito dos guiones, pero después se cayó el proyecto y ya nunca más. Quedaron ahí. Escribir para un medio que no te da garantías de que no se bastardee el producto es muy frustrante.

JT: ¿Escribís todos los días?

GG: No, pero lo intento.

JT: ¿Cómo es tu día? ¿Te levantás y decidís...?

GG: Lavo los platos, acomodo un poco y después trabajo. Hago algo nuevo o miro textos que tengo que terminar, o corrijo para una nueva edición, o miro una traducción, o escribo una carta...

JT: ¿Alguna vez sentís tedio o aburrimiento?

GG: No, no, para nada. No soy una persona que se aburre. El tedio metafísico puede ser que sí. El vacío metafísico puede ser que sí, pero después no, no me alcanza el día a veces.

JT: Tenés suerte de que no te alcance el día.

GG: Y sí, leo, tengo textos para terminar, o voy al jardín donde cuido las plantas, no sé, muchas cosas.

JT: Estás bien con vos. Te gusta estar con vos, te llevás bien.

GG: Sí, no siempre. Uno siempre está buscando una especie de sosiego que lo trascienda a uno mismo, porque el mundo es muy conflictuado, los problemas de enfermedad, de muerte están ahí.

JT: ¿Te inquieta la idea de la muerte?

GG: ¿Si me inquieta? Te diría que no tengo mucho tiempo para pensar, pero siempre digo que hay que detenerse un momento a pensar. Pero va a llegar la muerte y no voy a pensar, no habré pensado en ella demasiado.

JT: ¿Y qué pensás que puede ocurrir con tu obra después de vos?

GG: Ah, no, eso no lo imagino porque es tan incierto.

JT: Pero ¿te preocupa?

GG: No, no pienso en eso... En cuanto al teatro, si pienso que *Las paredes*, que es la primera obra que escribí hace cuarenta años, se sigue dando, me da cierta tranquilidad, pero no, no, realmente no está en mis preocupaciones. Me importa el presente. Incluso la literatura es un presente continuo. O sea, es un futuro, pero es un presente ahora.

JT: ¿Por qué? ¿Cómo sería eso del presente continuo?

GG: Claro, porque uno escribe en presente, y está el que lee las obras en presente, y ese presente va siendo el futuro, pero nunca es un futuro abstracto que está ahí para que esa literatura llegue. Qué sé yo. ¿Quién sabe? Hasta los griegos, pobrecitos, están pero no están tanto. Están en la cultura, están de otra manera. Uno no sabe cómo se fijó en una cabeza o en una emoción una frase que leyó alguien hoy y cómo eso pasará a través de los años a un hijo o a otra persona. Uno no sabe si eso queda de esa manera, si se va modificando, se va perdiendo, se va borrando.

JT: O sea que no tenés ninguna inquietud por la trascendencia.

GG: Pienso que no. Hay una trascendencia, pero una trascendencia que es muy modesta.

JT: ¿Modesta?

GG: Modesta. Eso lo siento ahí en el mar. Cuando estoy frente al mar siento, si la Tierra no se destruye, que el mar va a estar. Cuando yo no esté, el mar va a estar. Esa es la trascendencia. El mar va a estar.

Las marcas de un encuentro

Por Liliana Mauas

Alberto Ure, un director único, crecía y crecía en sus cursos de teatro, y puso en escena *Casa de Muñecas* y *Hedda Gabler*, entre tantas obras, que dejaban a cielo abierto la invención de su estética. En esos tiempos en que la cultura del país estaba en franco desmantelamiento él insistía en que queriendo, uno podía decir lo que deseaba, pese a los amedrentamientos y a la censura de la época. Ure se define como un artista; el teatro ha sido para él, un oficio. Siempre ha depositado en él una zona absolutamente privada y trató de demostrar que el hecho teatral tiene que ser una invención. Aquí podríamos inferir la invención como aquello que no está, invención entendida como el saber hacer con lo que No Hay.

Alain Badiou, en su *Tesis sobre el Teatro* ubica que: *“Hay que establecer, como corresponde en el caso de todo arte, que el teatro piensa. El acto teatral es una complementación singular de la idea-teatro. Toda representación es un acabamiento posible de esta idea. Cuerpo, voz, luz, etcétera. El teatro debe pensar su propia idea. Sólo nos puede guiar la convicción de que hoy más que nunca, el teatro en la medida que piensa, no es un dato de la cultura, sino que es arte. El público no va al teatro para cultivarse como un repollo. El público va al teatro para ser sorprendido. Sorprendido por las ideas-teatro. No sale de allí cultivado sino aturdido, cansado, (pensar cansa), ensimismado. No encontró, ni siquiera en la risa más enorme, con qué satisfacerse.*

Encontró ideas, de las que él no sospechaba la existencia”.

Los métodos de actuación constituyen uno de los temas centrales del teatro contemporáneo. Frente a tanta sistematización, se va contra el pasado actoral o autoral, la búsqueda del original es puro sueño y lo que es más complicado, es que la amnesia garantiza la repetición de lo peor. “Me desalienta -dice Ure- mi propia imbecilidad de creer durante mucho tiempo que tenía que comprender cómo actuaba Marlon Brando, mientras despreciaba a los que junto a mí sabían y los dejaba morir sin preguntarles nada...” Desde esta conjunción de coordenadas se pierde, para el artista, la poética teatral.

Sabemos que analizarse apuesta a la singularidad del sujeto, que implica una profunda experiencia epistémica y en su entramado, a su vez, hace una lectura del porvenir al pasado. Este concepto de por sí subvierte el peso que conlleva

la marca del destino para el ser hablante.

Es en base a esta premisa que los analistas intentamos dilucidar el camino que han llevado a cabo diversos personajes de nuestra cultura nacional, por el cual dejan en el imaginario social la marca de maestros.

Hoy queremos compartir con nuestros lectores el lugar preponderante que tiene el maestro Alberto Ure, quien se autonombra como director de actores. Este nombre implica que él siempre se consideró, por sobre todo, un artista, lo cual le da una plasticidad a su obra que lo distingue fácilmente de un puestista de teatro.

Alberto Ure ha sido un vanguardista, un hombre del under, un intelectual que se ubicaba muy lejos del discurso dominante, que no tenía ninguna dificultad en aceptar la diversidad; que pensaba que el teatro de culto pasaba por la pasión que se transmitía en la escena, y en consecuencia ahí no había una divisoria de aguas sobre un falso intelectualismo entre los actores de teatro o de televisión. Se trataba cada vez de estar dispuesto a pagar con el propio pellejo, y eso era finalmente el culto al teatro. Es en base a estas coordenadas que podemos pensar la juntura entre el teatro y el psicoanálisis.

Psicoanálisis y teatro, una familia electiva...

Por Liliana Mauas

¿Adónde va a parar el teatro que uno ve? ¿A qué parte de la experiencia se agregan las imágenes que por uno u otro motivo se convirtieron en acontecimientos colectivos o en hitos de la subjetividad? Alberto Ure, director teatral tiene una hipótesis. Sostiene que “uno es la suma de sus propios gestos, más los de sus padres, más los gestos y palabras de los abuelos mirados por éstos, más todos los gestos del teatro que hemos visto en la vida...”. Cada uno de nosotros es, según él, “una recopilación teatral, lo que convierte al teatro en una familia sustituta –o mejor, una familia electiva–, y por ende en una masa de material ofrecido al psicoanálisis...”. Refiere Ure, que ya Freud decía que el teatro, las actuaciones, 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.

Él escribió acerca de su arte y, desde este lugar, cuenta el revés de una trama que no se deja ver con facilidad. Sin él no existirían los 80, ni Bartís y sus herederos, ni los ya no tan jóvenes nuevos dramaturgos de los 90.

Como ustedes verán era muy poco probable que este señor, hijo de un comisario muerto en acción, no fuera al encuentro del psicoanálisis –como otra disciplina del saber de la cual nutrirse–; es entonces que se enlaza con quien portaba todo el agalma, Oscar Masotta.

Les pediría me acompañen, en la siguiente hipótesis: considero que hay un punto de identificación entre estos intelectuales por lo cual podríamos pensar que entre ambos se creó un lazo que se sostuvo en un tejido particular, que posibilitó un armado familiar con ciertas características de extimidad.

Ustedes saben que el psicoanálisis nos enseña que, más allá de la familia que uno trae, uno puede inventar –ahí donde no hay– lazos que son solidarios de un entramado Otro, vía la contingencia del encuentro. Esto nos permitiría hablar de otro tipo de familia, basada en una ética –al decir de Éric Laurent–: “...donde la familia sólo es digna y respetable si puede ser un lugar en el cual cada uno pueda encontrar un espacio, para lo que es su particularidad residual”.

Es desde estas coordenadas que podemos pensar que el nudo que se establece entre el psicoanálisis y el teatro alude a la construcción de este armado de familia al que propongo denominar “familia residual”. La familia electiva formada por el residuo

particular deviene entonces “familia-pulsión”.

Verán a lo largo del texto escrito, una identificación, una marca, un rasgo, en la forma de hacer transmisión en las distintas áreas en las que se desempeñaron estos señores, ya que ambos han provocado una ruptura epistemológica con el decir de su tiempo, transpolando Alberto Ure al teatro, la enseñanza –pagada con su propio pellejo– realizada por Oscar Masotta.

La relación entre ellos fue de varios años. Ure refiere “que fue una tormentosa relación pedagógica, que lo había obligado no sólo a leer sino a llegar a conocer lo que podía ser una enseñanza”. Masotta fue quien introdujo el psicoanálisis lacaniano en la Argentina y ubicó la línea de pensamiento de los autores de la década del ‘60: Sartre, Merleau-Ponty, etcétera. Masotta es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre los años 50 y 70. En los 60 –luego de una crisis psíquica producto de la muerte de su padre– sus lecturas rumbean, ávidamente, hacia el estructuralismo antropológico de Levy-Strauss, los análisis del mito, de la moda, la fotografía de Roland Barthes y la lingüística de Jakobson. También se nutre de semiólogos como Eco, Pierce y Mc Lughan, entre otros.

Podemos posicionar entonces a Masotta como un pensador de vanguardia, como un maestro. Se pregunta el escritor Osvaldo Lamborghini: “Dónde ubicar entonces a Masotta, ¿entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plaguario y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el dandy, el comprometido y el bufón? (...) Quizás deba pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto sujeto ‘construido por la cultura de Buenos Aires’ de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actualización reveladora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectualidad y la modernización de los paradigmas del pensamiento”.

¿Cómo no pensar a Alberto Ure allí? Veremos, al menos es mi hipótesis, que Ure se ha podido servir de este Hombre, su maestro, el cual –no tengo dudas– fue un disparador para convertirlo, tal como dice Cristina Banegas, “en un director, un teórico, un maestro, un pensador único. De una inteligencia y una audacia intelectual extrema, que excede absolutamente el campo teatral y lo coloca en esos lugares de la cultura argentina que terminan siendo incómodos y temibles para casi todos los funcionarios de turno, los críticos de arte y los bienpensantes del arte teatral en general”.¹

El alejamiento entre ambos se da, al decir de Ure, cuando Masotta comienza a ser

¹ Banegas, C., “Prólogo”, en Ure, A., *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro política y cultura*, Norma, Bs. As., 2003.

un profesor en la UBA, al formar un Centro de Estudios Superiores de Arte, inserción que se prolonga hasta que es cesanteado por Onganía, el dictador de entonces. La expulsión de la UBA lo lleva a afianzar su relación con el Instituto Di Tella, otro de los nudos de la trama modernizadora de esos años. El Pop-Art, los Happenings y el Arte de los Medios se ubicaban como un cruce productivo entre la experimentación y la teoría social y estética que subvertía los cánones vigentes en el campo artístico y cultural. Alberto Ure refiere “que lo aprendido con Masotta tenía el saldo de lo crítico en relación al aprendizaje teatral”.

En una entrevista concedida a la revista *El Amante* define al teatro “como una gran mentira, el teatro es lo que los demás creen que ven mientras, además se está tramando una burla. Yo, digo la verdad cuando hago teatro, que es una mentira”. Esta frase resuena seguramente entre algunos de nosotros, porque es Lacan quien en *Radiofonía*, dice: “Yo, la verdad, miento”.

Por esa época Ure probaba todo lo que llegaba a sus manos hasta que comprendió que el actor construye su personaje como una red de relaciones con su personalidad. Dirigió a cada actor en la modalidad de relación que le resultaba más favorable. Su singularidad está anudada al manejo de la improvisación que hace de cada ensayo, una vivencia reveladora –“hablarle al oído al actor, genera una fuerza y visceralidad únicas”–.

El teatro de Ure es impensable sin la enorme influencia del psicoanálisis en la cultura argentina. Él mismo observa que “...el llamado psicoanálisis argentino parecía contener en su tejido ese hilo rojo que siempre une el verdadero psicoanálisis con el teatro”. También, en parte del psicoanálisis, se derivaba su actividad de gurú: sostiene Banegas en el prólogo de su libro *Sacate la careta...* “que el quid incomparable del maestro era su modo de generar transferencias con los actores”.

Ure descarta la técnica y pareciera que, al igual que nosotros, los psicoanalistas, sabe del beneficio de poder ser incauto de lo real, del inconsciente, ser lo que Lacan llamaba en el Seminario 21, “Los nombres del padre”, “un chorlito” para ser fiel a la ética del bien decir –o sea del deseo–; debemos ser buenos “chorlitos” del saber inconsciente, pues los vivos, los que no son chorlitos, se equivocan, yerran. Nada más peligroso para un analista que “pasarse de vivo”. Tiene que ser un chorlito dócil a ese saber porque el bien decir no es el de la retórica –aunque ella intervenga en las leyes del inconsciente– sino el bien decir adecuado para cada analizante. De ahí que el bien decir es pues un decir bien sus condiciones de goce, su residual, para cada analizante y sabemos que no hay un universal de esto.

Esta es la razón lógica por la cual para Lacan no puede haber técnica analítica; ni para Ure, técnica teatral.

Refiere Ure que él quedó muy conmovido por una frase del director Joe Chaikin, quien decía que su máxima ambición era cambiar la vida de alguien aunque sea un minuto. Sé que esta frase resonará, porque es solidaria de una referida por Laurent en un Congreso de Salud Mental en el año 1999 en Buenos Aires, que aludía al valor del objeto analista en la ciudad. Laurent mostraba cómo el encuentro con un analista deja huellas y nombraba ese lazo entre el psicoanálisis y la intervención del analista, como “una interpretación inolvidable”. “Interpretación inolvidable” en tanto es aquello a lo que apostamos le suceda a un sujeto cuando se encuentra con un analista aunque sea una vez en su vida: el peso, la marca, el valor de ese decir, sería deseable lo conmueva de forma tal al sujeto, que lo lleve por siempre en su memoria. Esto ya de por sí, justifica la presencia de los analistas –en tanto psicoanálisis aplicado– porque, como dice Miller, donde está el discurso del analista, los otros discursos se modifican.

Creo que nosotros, como analistas, podemos hacer una lectura en disyunción entre lo que fue toda la época de los post-freudianos con las famosas técnicas y cierto paratodeo universalizante y estadístico –que hoy vuelve a renacer de las cenizas– donde el sujeto inexorablemente se pierde, ubicando desde estas coordenadas, una posición en consonancia con el Método o las técnicas teatrales en las cuales, por aprender técnicas, nada de lo subjetivo puede emerger.

La oferta del psicoanálisis en su esfuerzo de poesía hace del texto del inconsciente del sujeto, algo único e irrepetible. Servirnos de esta lógica, permite construir que el psicoanálisis y el teatro, cifrado desde las coordenadas de Ure y desde esa subversión de los valores artísticos que produjeron una revolución en el arte de la mano de Masotta, están en conjunción. De este modo la apuesta será cada vez desde el teatro o desde el texto del inconsciente, que surja ni más ni menos que el sujeto.

Resta por decir que el nudo que se establece entre el psicoanálisis y el teatro intenta armar una familia electiva donde se respete el modo de goce de cada quien, lo que está muy lejos de las patologías familiares del lazo. Será por eso que las familias electivas transitan un camino menos sufriente y, en consecuencia, más deseante, permitiendo a cada quien que exprese lo múltiple, lo diverso, lo hétero, que hay que saber encontrar en el Uno por Uno para, precisamente, poder servirse no del funesto destino –que alude a la nostalgia por el padre–, sino de la chance de inventar un recorrido diferente en el cual se jerarquice lo vivo de la pulsión.

Lic. Liliانا Mauas.

Psicoanalista, Miembro de la Asociación Mundial de Psicoanálisis.

(AMP) Miembro de la Escuela de Orientación Lacaniana.

**Artículo publicado en la Revista Enlaces Número 12. Grama Ediciones 2007.*

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Ure, A., *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro política y cultura*, Norma, Bs. As., 2003.

Badiou, A., *Imágenes y Palabras, escritos sobre cine y teatro*, Colección Bordes Manantial, Bs. As., 2005.

Baumard, L., Mauas, L., Sierra, W., “Vanguardias teatrales a lo largo del siglo Ure, Bartís y Gorostiza”, con la puesta en escena de los actores Antonio Ugo y Ruben Pires, sobre fragmentos del Manifiesto y de 2 obras de Teatro Abierto. Trabajo presentado en el Seminario “Paradojas de la civilización” organizado por el Departamento de estudios psicoanalíticos sobre la Familia - Enlaces, 2006, inédito.

Dubatti, J., “Presentación. Homenaje a Ure”, *Palos y Piedras* 2, Editorial CCC, Bs. As., 2004.

Dubatti J., *Presentación de la Revista Enlaces* 11 (Septiembre de 2006), Bs. As., inédito.

Fogwill, V., “Entrevista a Alberto Ure”, *El Amante*, Bs. As., 2003.

Lacan, J., Seminario 21, “Los nombres del padre”, inédito.

Lacan, J., *Respuesta de Jacques Lacan a una pregunta de Marcel Ritter*, inédito.

Lacan, J., “Hacia un significante nuevo”, texto establecido por J.-A. Miller, sobre el seminario inédito de 1976-77, *Ornicar*, Boletín periódico del Campo Freudiano, París.

Lacan, J., *Radiofonía y Televisión*, Anagrama, Barcelona, 1996.

Laurent, E., *Ciudades analíticas*, Tres Haches, Bs. As., 2004.

Longoni, A., *Arte, Política y pensamiento crítico*, Editorial del CCC, Bs. As., 2006.

Masotta, O., *Revolución en el Arte*, Edahasa, Bs. As., 2004.

Miller, J.-A., *La invención psicótica*, Conferencia introductoria a la Sección clínica de París en el curso del Seminario 1999-2000, París.

Pellettieri, O., “La puesta en escena de los “80”, revista *Espacio*, Galerna, 1992.

la señorita julia

De August Strindberg

Adaptación de Alberto Ure y José Tcherkaski

1978

JUAN: La señorita Julia esta noche se volvió loca. Está loca, completamente loca.

CRISTINA: ¿Al fin llegaste?

JUAN: Fui a la estación con el señor. Cuando volvía, entré en el galpón para mirar cómo bailaban. ¿Y a que no sabes con qué me encontré...? La señorita Julia era la figura central de la reunión. Se restregaba con el guardabosque como una desvergonzada. Cuando me vio, lo soltó, se me tiró encima y se puso a bailar conmigo. No pude evitarlo... En mi vida vi bailar con tanto ímpetu. ¡¡Cómo baila...!! Está completamente loca.

CRISTINA: Siempre se comportó como una loca. Especialmente estos días desde que rompió su compromiso.

JUAN: Es verdad. Y ¿qué se dice por ahí? Él era todo un caballero. Según dicen no tenía fortuna. Creo que esta gente no conoce sus propios sentimientos. Lo que resulta raro es que una chica bien elija quedarse en la casa con los sirvientes... no sé. En una noche de fiesta como esta... Tendría que estar divirtiéndose con gente de su clase... Lo correcto hubiera sido que se marchara con su padre a la otra fiesta...

CRISTINA: Supongo que no quieren que la vean después del lío que tuvo con su novio.

JUAN: Tenés razón. El hombre supo ponerle a la situación punto final y logró hacerse respetar... ¡¡Qué tanto!! ¿Sabés lo que pasó? Lo vi todo, los espíe sin que se dieran cuenta... Nadie sabe lo que yo vi.

CRISTINA: Que... ¿Qué es lo que viste?

JUAN: De verdad lo vi todo. Una noche los dos estaban en el galpón. La señorita Julia le hacía entender las cosas como sólo ella sabe hacerlo. ¿Me entendés, no? Lo obligaba a saltar con la fusta como si estuviera amaestrando un perro. Él con mucho empeño saltó dos veces, y las dos veces cobró -¡zac!- Cuando estaba por recibir el tercer golpe, le sacó la fusta de la mano. Forcejearon un rato,

finalmente se la quitó... Después la quebró sobre su rodilla sin decir palabra. Esa fue la última noche que vino por aquí.

CRISTINA: ¿Eso pasó?... Vamos, ¿no estarás mintiendo?... ¿No?

JUAN: Te lo juro, así fue... ¿Con qué me vas a sorprender esta noche?

CRISTINA: *(poniendo la mesa)* Ah!... Te separé riñones del plato de hoy.

JUAN: *(oliendo)* Mmmmm, ¡¡riquísimo!! Ceci est mon gran délice! *(Tocando el plato)* ¿Podrías haber calentado el plato, ¿No?

CRISTINA: Sos más exigente que el conde. Cuando empezás no te para nadie. *(Le tira cariñosamente el pelo)*

JUAN: No me toques el pelo, ya sabés lo sensible que soy... Dejame...

CRISTINA: Bueno, está bien,... era sólo una caricia.

JUAN: *(Comen. Cristina trae una botella de cerveza)* ¿Cerveza, en un día de fiesta como hoy...? No, gracias. Quiero tomar algo mejor que esto. *(Busca y saca una botella de vino)* ¿Ves? Mirá, leé bien la etiqueta. Vamos, traeme una copa. Una copa para vino, nena. Lo voy a tomar puro.

CRISTINA: *(Volviendo a la cocina, donde pone una pequeña cacerola)* Que Dios ayude a la mujer que se case con vos. Nunca conocí a un tipo tan exigente.

JUAN: Pavadas. Pavadas. Tenés que estar muy contenta de haber podido pescar un caballero como yo. Estoy seguro de que salís ganando cuando decís que sos mi novia. *(Prueba el vino)* ¡¡ Muy bueno...!! Aunque no lo suficientemente chambré. *(Calienta el vaso con la mano)* Lo compramos en Dijon. Costó cuatro francos el litro, sin contar el embotellado y los impuestos... ¿Pero qué carajo estás cocinando? ¡¡Qué olor a mierda...!! ¡¡Parece el infierno!!

CRISTINA: Ah... ¿Una porquería que la señorita Julia me pidió para Diana!

JUAN: Tratá de expresarte con más delicadeza, por favor... ¿Pero por qué justo hoy tenés que cocinar esa porquería para esa perra podrida? ¿Está enferma?

CRISTINA: Está lo más bien. Pero anduvo cerca del perro del guardabosque. Ahora anda con problemas y la señorita Julia quiere evitarlo a toda costa.

JUAN: La señorita Julia en algunas cosas es muy exigente y en otras, muy descuidada. Se comporta exactamente como lo hacía su madre.

Ella se pasaba el día en la cocina y en la cuadra. Pero un solo caballo le parecía poco para llevar su coche. Andaba con camisetas roñosas pero exigía que cada botón llevara el escudo de la casa. La señorita Julia es igual. Para mí no es lo que podría llamarse una dama. Recién, cuando estaba bailando con el guardabosque... ¡Por favor!... se lo arrancó a Ana y lo obligó a bailar con ella. ¡Ninguno de nosotros haría una cosa así! Cuando la gente bien quiere ser común, pasan estas cosas. Pero... la verdad que es una linda mujer. Qué figura... Qué hombros... Qué... en fin.

CRISTINA: No hace falta que sigas. Clara, que la ve desnuda todos los días cuando la viste, me contó cómo es detalle por detalle. Y estás exagerando.

JUAN: Las mujeres siempre están celosas una de otras. Yo la he visto andar a caballo... bailar... Y tiene un cuerpo...

CRISTINA: ¿Vas a bailar conmigo cuando termine?

JUAN: Sí, claro.

CRISTINA: ¿Me lo prometés?

JUAN: ¿Que quiere decir, me lo prometés? Cuando digo algo lo cumplo... Gracias, estaba muy rico. *(Tapa la botella)*

JULIA: *(Aparece en la entrada, hablando con alguien que está afuera)* Vuelvo enseguida. No, no me esperen.

(Juan esconde la botella en el cajón de debajo de la mesa. Se para respetuosamente)

JULIA: *(Entrando y llevando a Cristina hacia la cocción)* ¿Ya está listo? *(Cristina indica que Juan está presente)*

JUAN: *(Haciéndose el galán)* ¿Las señoras tienen algún asunto secreto?

JULIA: *(Le pega con el pañuelo)* ¡No sea preguntón el señor...!

JUAN: Sugestivo perfume de violetas.

JULIA: *(Coquetamente)* ¡Impertinente! ¿Así que sabe de perfumes también? Lo que sabe hacer bien es bailar - ¡Deje de mirar ahora y apártese de aquí!

JUAN: *(Atrevido pero respetuoso)* ¿Acaso en ese mágico mejunje que están preparando las señoras esta noche se ve el futuro y lo que el destino ha preparado para ustedes?

JULIA: *(Oliendo en el mejunje)* Hace falta tener ojos especiales para ver

eso. Ojos muy agudos. *(A Cristina)* Ponelo en una botella y tapala bien. ¿Me entendés? Bueno, Juan, ahora vamos a bailar.

JUAN: *(Lentamente)* No quiero ser grosero, pero este baile se lo tenía prometido a Cristina.

JULIA: Bueno, está bien, cumplirá su promesa en otra oportunidad. ¿No te parece, Cristina? ¿Me lo prestás un rato?

CRISTINA: No depende de mí. Si la señorita quiere, él no puede negarse. Andá, Juan, y agradecele a la señorita el honor que te dispensa.

JUAN: No quiero ofenderla, señorita, pero considero imprudente que usted baile dos piezas seguidas con el mismo compañero. La gente comentará... va a hablar...

JULIA: *(Engranando)* ¿Hablar? ¿Sobre qué? ¿Qué quiere decir?

JUAN: *(Cortésmente)* Se lo voy a explicar directamente. Puede ser mal visto que usted demuestre preferencia por uno de sus sirvientes, mientras los otros esperan ser igualmente honrados...

JULIA: ¡Preferencia! ¡Qué idea! ¡Estoy atónita! Yo, la señora de la casa, les hago un gran honor asistiendo al baile de ustedes. Cuando salgo a bailar me gusta que me lleve alguien que sepa hacerlo.

JUAN: Usted manda. Estoy a su servicio.

JULIA: *(Suavemente)* No lo considere una orden. Hoy todos somos gente tratando de ser felices, sin diferencias. ¡Vamos, ofrézcame el brazo! ¡Cristina, no te inquietes! No te lo voy a robar.

JUAN Y JULIA SALEN

PANTOMIMA

Esto debe ser representado como si la actriz estuviera realmente sola. Cuando sea necesario, ella debe darle la espalda al público. Ella no los mira y no debe apresurar sus movimientos como si temiera que se impacientaran.

Cristina sola. A lo lejos se escucha un violín; Cristina tararea la melodía. Levanta la mesa, lava el plato de Juan, lo seca, lo guarda. Se quita el delantal. Saca un pequeño espejo de un cajón, lo apoya contra el jarrón de lilas sobre la mesa. Prende una vela y calienta una tijera con la cual se enrula el flequillo. Va hasta la puerta y escucha. Vuelve a la mesa. Encuentra el pañuelo que la señorita Julia ha olvidado, lo levanta y lo huele. Entonces, como pensando en otra cosa, lo estira, lo alisa, lo dobla, etcétera.

JUAN: *(Entrando)* No, no puede ser ¡Está completamente loca! ¡Qué manera de bailar! Todo el mundo aguantando la risa y burlándose detrás de las puertas. ¿Qué puede hacer uno en esos casos?

CRISTINA: Le bajó la regla. Y cada vez que le viene se pone así, rara. Bueno, ¿ahora vas a bailar conmigo?

JUAN: ¿No estás enojada porque te dejé esperando?

CRISTINA: Esas cosas sin importancia no me molestan. Además yo sé cual es mi lugar.

JUAN: *(Agarrándola por la cintura)* Sos una chica sensible, Cristina. Vas a ser una buena esposa.

JULIA: *(Entra sorprendida, habla haciéndose la despreocupada)* Usted sí que es un caballero educado, dejando a una dama abandonada...

JUAN: Todo lo contrario, señorita Julia. Como usted ve, he vuelto rápidamente a la pareja que había traicionado.

JULIA: *(Cambiano el tono)* ¿Sabía que baila estupendamente? ¿Pero por qué está usando ese uniforme un día como hoy? ¡Sáqueselo inmediatamente!

JUAN: Tendría que pedirle que se retire un instante. Tengo mi saco allí... *(Señala a la derecha)*

JULIA: ¿Mi presencia le molesta? ¿No se puede sacar el saco delante de mí? Vaya, vaya a su cuarto entonces... o cámbiese aquí, y yo me doy vuelta.

JUAN: Perdón, con su permiso *(Sale. Vemos su brazo mientras cambia de saco)*

JULIA: *(A Cristina)* Cristina... Juan tiene demasiada confianza con vos. ¿Están comprometidos?

CRISTINA: ¿Comprometidos...? Bueno, si quiere llamarlo así... podría ser.

JULIA: ¿Cómo?

CRISTINA: Señorita, usted también ha estado comprometida, ¿no?

JUAN: Pero yo estuve formalmente comprometida.

CRISTINA: Y... es lo mismo, ¿o no?

(Juan vuelve con saco de civil y un sombrero)

JULIA: Très gentil, monsieur Jean, très gentil!

JUAN: Vous voulez plaiser, madame!

JULIA: Si vous voulez parler français! ¿Dónde aprendió a decir eso?

JUAN: En Suiza. Fui somelier en el mejor hotel de Lucerna.

JULIA: Con esa ropa, parece un caballero. Charmant! (*Se sienta en la mesa*)

JUAN: Usted me lisonjea.

JULIA: (*Soberbiamente*) ¿Lisonjear? ¿Yo, a usted?, ¡Ah! no diga tonterías.

JUAN: Mi natural modestia me impide creer que usted le diga un elogio sincero a alguien tan humilde como yo. Advierto que está exagerando para halagarme y en ese caso la palabra correcta es lisonjear.

JULIA: ¿Qué forma de hablar! Me parece que usted debe haber perdido demasiado tiempo en el teatro.

JUAN: Es cierto. También tuve algo que ver con eso.

JULIA: Pero usted nació por acá cerca, ¿no?

JUAN: Mi padre trabajaba en una propiedad vecina a esta. Yo la veía muchas veces cuando usted era niña. Usted seguramente no se acuerda de mí.

JULIA: ¿Le parece?

JUAN: Estoy seguro, y además guardo un recuerdo muy especial... Pero no hablemos de eso.

JULIA: ¡Ay, sí! Dígame. Vamos, cuénteme...

JUAN: Realmente no puedo contarle. En alguna otra oportunidad, puede ser.

JULIA: En otra oportunidad, quiere decir nunca. ¿Es tan peligroso que no me lo puede contar?

JUAN: Peligroso no es, pero prefiero callarme. Mírela... (*Cristina se ha quedado dormida en una silla al lado de la cocina*)

JULIA: Ronca, va a ser una buena esposa.

JUAN: Mucho no ronca, pero habla dormida.

JULIA: (*Cínicamente*) ¿Y usted cómo lo sabe?

JUAN: (*Fríamente*) Porque la oigo. (*Pausa. Se miran*)

JULIA: ¿Por qué no se sienta?

JUAN: No me permitiría hacerlo en su presencia.

JULIA: Y si se lo ordeno...

JUAN: Entonces debería obedecer.

JULIA: Entonces, siéntese... No, espere, antes sírvame algo para beber...

JUAN: No sé qué es lo que hay. Me parece que sólo tenemos cerveza...

JULIA: ¿Qué quiere decir "Sólo tenemos cerveza"? Mis gustos son muy simples, prefiero la cerveza al vino.
(*Juan saca una botella de cerveza de la heladera. La destapa. Busca un vaso y un plato y le sirve. Ríe*)

JUAN: ¡Mademoiselle!

JULIA: Gracias. ¿No quiere beber usted también?

JUAN: No soy bebedor de cerveza, pero si la señorita me ordena...

JULIA: ¿Ordenar? Usted debería saber que un caballero nunca deja beber sola a una dama.

JUAN: Es verdad. (*Abriendo otra botella, se sirve*)

JULIA: ¿Cómo, no brinda por mí? Usted me da la impresión de ser bastante tímido.

JUAN: (*Arrodillándose parodiando una actitud romántica, levanta la copa*)
¡A la salud de mi patrona!

JULIA: ¡Bravo! Ahora bésame el zapato y la ceremonia será perfecta.
(*Juan duda y corajudamente toma su pie y lo besa suavemente*)

JULIA: Excelente. Podría haber sido un actor.

JUAN: (*Se levanta*) Así no podemos seguir señorita. Alguien podría venir y vernos.

JULIA: ¿Y qué?

JUAN: La gente hablaría, eso es todo. Y si usted supiera los chismes venenosos que andan sueltos por ahí.

JULIA: ¿Que clase de cosas dicen? Cuénteme.

JUAN: (*Sentándose*) No quisiera ser chocante, pero usan expresiones que... Bueno, ya se imagina sobre qué temas hablan... ¿no? Señorita, usted no es una niña y puede adivinar qué dirán esas bestias si la ven bebiendo con un hombre y, para colmo, un sirviente, en una noche como esta.

JULIA: ¿Pero qué tiene? Además, no estamos solos. Cristina nos acompaña.

JUAN: Está dormida.

JULIA: Entonces voy a despertarla. (*Se levanta. La sacude*) ¡Cristina! ¡Cristina!

(Cristina murmura)

- JULIA: ¡Cristina! ¡Por Dios, cómo duerme!
- CRISTINA: (Entre sueños) Lustraste las botas del señor. Andá preparando el café. Apurate (Se ríe y gruñe)
- JULIA: (Tomándole la mano) ¿Quiere despertarla usted, por favor?
- JUAN: (Enojado) ¡Déjela!
- JULIA: (Sobrándolo) ¿Cómo dice?
- JUAN: Una persona que trabaja todo el día en la cocina está cansada por la noche. Y ese sueño merece respeto.
- JULIA: (Cambiano su táctica) Un pensamiento galante. Francamente le honra. (Le ofrece la mano a Juan) Vamos al jardín y me prepara un ramo de flores.
(Durante el diálogo siguiente, Cristina se levanta y sale)
- JUAN: ¿Con usted?
- JULIA: Conmigo.
- JUAN: Imposible, no podría.
- JULIA: No entiendo... No estará imaginando que...
- JUAN: Yo no, pero la otra gente puede ser...
- JULIA: ¿Qué? ¿Que yo podría tener un affaire con un sirviente?
- JUAN: No lo digo por vanidoso. Pero puede ocurrir que lo supongan. Para esa gente nada es sagrado.
- JULIA: ¿Usted se siente diferente a ellos, eh?
- JUAN: Lo soy.
- JULIA: (Lo mira fijo) Qué curioso, yo pienso mejor de esa gente que usted.
- JUAN: ¿Sabe? Usted es extraño.
- JULIA: Quizá. Pero también usted es extraño. Todo es raro. La vida, la gente, todo. Es como una espuma que flota y sigue muerta en el agua hasta que se hunde. Hay un sueño que se me repite siempre, y que en este momento recuerdo con precisión. Estoy arriba de una columna, sentada allí, y no sé cómo descender. Cuando miro para abajo, me da vértigo - pero sé que debo bajar y no tengo el coraje para saltar. No me puedo quedar allá arriba y entonces deseo caerme, pero no me caigo. Sin embargo, sé que no estaré tranquila hasta que me baje, no descansaré hasta estar abajo- en

la tierra. Y si pudiera bajar, cavaría hasta lo más hondo de la tierra... ¿Alguna vez ha sentido algo así?

- JUAN: No. Yo sueño que estoy debajo de un gran árbol, en un bosque oscuro. Quiero trepar arriba, hasta lo más alto de todo y contemplar el luminoso paisaje donde brilla el sol -arrancar el nido donde yacen los huevos de oro- y entonces trepo y trepo, pero siempre la primera rama está muy lejos. Pero sé que si pudiera llegar hasta esa rama treparía hasta la cima, como si fuera por una escalera.
- JULIA: Pero qué hacemos acá hablando de los sueños... Vamos al parque... (Le extiende su brazo y salen)
- JUAN: Si pudiéramos la flor más linda del jardín debajo de nuestra almohada, todos nuestros deseos serían satisfechos (Giran en la puerta y él se lleva la mano al ojo)
- JULIA: ¿Tiene algo en el ojo?
- JUAN: No es nada. Una basurita. Enseguida se pasa.
- JULIA: ¿Culpa mía? Siéntese y se la saco. (Lo toma del brazo, lo sienta, le agarra la cabeza empujándola hacia atrás y trata de quitarle la basura con su pañuelo.) Quédese quieto, quietito. Vamos, obedézcame. (Ella le pega en las manos). Me parece que está temblando, hombrecito. ¡Mmm, qué tensiones! (Le toca el músculo del brazo)
- JUAN: (Previniéndola) Señorita Julia...
- JULIA: ¿Monsieur Jean?
- JUAN: Attention! Je ne suis qu' un homme!
- JULIA: Quietos, por favor. Bueno, ya salió. Bésame la mano y deme las gracias.
- JUAN: (Se levanta) Señorita, escúcheme. Cristina ya se fue a dormir. Escúcheme por favor.
- JULIA: Antes, bésame la mano.
- JUAN: Escúcheme.
- JULIA: Le dije que primero me bese la mano
- JUAN: Está bien. Usted tendrá la culpa. (Le besa la mano)
- JULIA: ¿Culpa? ¿De qué?
- JUAN: ¿Cómo de qué? Usted no es una niña. Ya está grande. ¿No sabe

que es peligroso jugar con fuego?

JULIA: No para mí. Estoy asegurada contra incendios.

JUAN: *(Atrevidamente)* No, no lo está. Y si usted lo estuviera, aquí hay un material inflamable que no lo está.

JULIA: ¿Qué material? ¿Usted?

JUAN: Sí, yo soy el material. No porque yo sea yo, sino porque soy un hombre joven.

JULIA: ¡Y de buena facha! Un material increíblemente vanidoso. Aunque sospecho... ¿Acaso el don Juan es un casto José...?

(Él la toma por la cintura, ella lo abofetea)

JULIA: ¡Quieto ahí, bichito!

JUAN: ¿Que es esto? ¿Una broma... o es en serio?

JULIA: Bien en serio.

JUAN: Entonces... ¿todo esto fue en serio? Usted hace de un juego algo serio, y eso es peligroso. Yo estoy cansado de este juego, y con su permiso volveré a mi trabajo. Tengo que lustrar las botas de su papá antes de las ocho y ya es tarde.

JULIA: Obviemos las botas de mi papá.

JUAN: No. Son parte de mi trabajo, que no incluye ser su juguete. Y ojalá nunca lo incluya. Me vanaglorio de estar por encima de esas necesidades.

JULIA: ¡Qué vanagloria!

JUAN: En algunos sentidos, en otros no.

JULIA: Entonces... no sabe lo que es el amor.

JUAN: ¿Amor? Esa palabra es de ustedes... amor... Me han excitado algunas mujeres, si eso es lo que pregunta. Pero hubo una vez que el deseo me enfermó... como a los príncipes de las mil y una noches.

JULIA: Y ella quién era... *(Juan permanece callado)* ¿Quién era ella?

JUAN: No me presione.

JULIA: ¿Si se lo pregunto de igual a igual, como si fuera su mejor amigo? ¿Ella quién era?

JUAN: Esa ella era usted...

JULIA: *(Sentándose)* ¡Qué absurdo!

JUAN: Si usted lo desea, absurdo. Pero esta es la historia que hace un

rato me callé y que ahora destapo. Usted nunca sabrá lo que es ver el mundo desde mí. Las personas como usted son como águilas cuyas espaldas inmaculadas nunca se verán porque siempre sobrevuelan... quiero decir, uno está abajo. Yo vivía en una choza con siete hermanos y un chanco, sí, un verdadero chanco, allí en el páramo, ni siquiera un arbusto. Pero por la ventanilla veíamos el muro de su papá, del jardín, claro, con sus manzanos. Era el Edén, es decir, el jardín del paraíso donde retozaban ángeles demoníacos con espadas flamígeras... Y a pesar de ellos, de los ángeles que le decía, los otros chicos y yo encontrábamos a veces cómo acercarnos de lejos al árbol del bien y del mal. ¿Me detesta ahora?

JULIA: Supongo que todos los chicos roban manzanas...

JUAN: Claro, usted lo dice así nomás, pero me detesta. Sin embargo, una vez entré al jardín de la mano de mi mamá para cosechar la cebolla. Bueno, de un lado del jardín, había un pabellón turco sombreado por unos jazmines y una gran madreSelva... Nunca había visto un edificio así... Me pregunté para qué lo usarían... La gente entraba y volvía a salir. ¿Qué hacían? Hasta que un día, la puerta quedó abierta. Me arrastré hasta que pude entrar y vi que en las paredes colgaban cuadros de reyes y emperadores, y que en las ventanas había cortinas de pana roja, con grandes pompones que les colgaban. ¡Ay, usted me debería entender! ¡Había llegado al baño! *(Arranca una flor y se la acerca a la nariz de Julia)* Sí, yo que jamás había entrado al palacio, que sólo había visto la iglesia. Pero esto era lo más hermoso, la fuente de mis pensamientos. Y a partir de entonces creció en mí el deseo de experimentar el éxtasis total de -en fin... me preparé, entré en puntas de pie- contemplé y me maravillé, pero... y entonces alguien llegó. Había sólo una salida para damas y caballeros, pero para mí había otra. Y no tenía alternativa... Salté por la ventanita... *(La señorita Julia, que había tomado la flor, la deja caer sobre la mesa)* Entonces corrí atravesando un cerco de frambuesas, un campo de frutillas, y me encontré en una terraza con un jardín de rosas... Allí vi un vestido rosado y un par de medias blancas: usted. Me escondí debajo de

unos yuyos, ¿se imagina debajo de qué? De unos cardos que me pinchaban, sobre una tierra húmeda que apestaba tanto como yo. La miré bien mientras usted paseaba entre los rosales y pensé que si es cierto que un ladrón puede entrar al cielo y vivir con los ángeles, es extraño que el hijo de un campesino, aquí en la Tierra, no pueda entrar a un gran parque y jugar con la hija de un conde.

JULIA: *(Románticamente)* ¿Todos los chicos pobres piensan así?

JUAN: *(Al principio irritativo, luego convencido)* ¿Los niños pobres? Si, por supuesto.

JULIA: ¿Es horrible ser pobre, no?

JUAN: *(Profundamente tocado)* Ay, señorita Julia. Un perro puede llegar al sofá de una condesa, hasta el hocico de un caballo puede ser acariciado por la mano de una dama, pero un sirviente... *(Cambiando el tono)* Ay, de vez en cuando, ¿Sabe lo que yo hice? Ese día me metí vestido en el pozo negro. Me sacaron con sogas y después me pegaron. Pero el domingo siguiente, fui a la iglesia a verla a usted. La miré bien y volví a mi casa decidido a morir. Claro, tenía que tener una muerte hermosa y placentera. Recordé que era peligroso dormir debajo de un saúco -es un árbol- y justo nosotros teníamos uno grande en flor. Le quité las flores, las arranqué una por una, las tiré en el cajón de la avena y me acosté allí. ¡Qué suave que es la avena, tan suave como otra piel! Tapé el cajón y cerré los ojos. Me quedé dormido y cuando desperté me sentía realmente muy mal. Pero, como usted verá, no me morí. ¿Qué deseaba? No lo sé. No tenía ninguna esperanza de poseerla, por supuesto. Usted era para mí un símbolo de lo que yo no tenía, de lo que jamás podría tener.

JULIA: ¿Sabe que es un gran raconteur? ¿Estudió?

JUAN: Un poquito. Pero leí muchas novelas y voy mucho al teatro. Y además siempre pongo la oreja, es con ella, con la oreja, que aprendí todo lo que sé.

JULIA: ¿Usted pone su oreja en nuestras bocas?

JUAN: ¿No lo notó? Y además, no se imagina lo que se aprende en el pescante, o remando en el velerito. Una vez había puesto la oreja

cuando usted y su amiga hablaban de su novio.

JULIA: ¿En serio? ¿Y de qué se enteró?

JUAN: ¿No se imagina? Yo no creía que ustedes podían decir las palabras que decían.

JULIA: ¡Qué idiota! No nos portamos igual que ustedes cuando estamos comprometidos.

JUAN: *(Mirándola)* ¿Está segura? Vamos señorita, conmigo no se haga la inocente.

JULIA: El hombre a quien le di mi amor, y se lo di, era un... bah, no era.

JUAN: Eso es lo que siempre dicen, después que lo dan.

JULIA: ¿Siempre?

JUAN: He escuchado esa expresión en bocas parecidas a la suya la última vez que dormí con una dama.

JULIA: *(Parándose)* ¡Cállese, no quiero escuchar más!

JUAN: Igual que ella. Qué extraño. Bueno, ¿me autoriza a irme a dormir?

JULIA: *(Suavemente)* ¿Irse a dormir? ¿Ahora?

JUAN: Sí. No tengo ganas de ir a bailar.

JULIA: Prepare los remos y vamos a navegar. Quiero ver salir el sol

JUAN: ¿Le parece razonable eso? No quiero que se rían de mí, ni que me castiguen. Y tengo obligaciones con Cristina.

JULIA: ¿Ahora le dicen Cristina?

JUAN: Si, así le dicen. Y usted váyase a lo que llaman sus habitaciones a dormir. Es tarde, y con sueño uno hace cosas de borracho. Váyase a la cama, sola. Además, si mi oreja no me engaña, los otros como yo la están buscando. Y si nos encuentran juntos, usted perdió. *(Se oye ruido)*

JULIA: A estos los conozco, ellos me conocen. Déjelos entrar.

JUAN: ¡Qué la van a conocer! Le comen la comida, y cuando usted se da vuelta le escupen la espalda. Créame, escúchelos, escúchelos, no, mejor no escuche.

JULIA: *(Escuchando)* ¿Qué es eso que se oye?

JUAN: Un pícaro verso sobre nosotros.

JULIA: ¡Atrevidos! ¡Traidores!

JUAN: Si, pero son como son. No podemos enfrentarlos. Escapémonos.

JULIA: ¿Escaparnos, a dónde? ¿Al cuarto de Cristina, afuera? ¡No!

JUAN: No. No nos preocupemos del cuarto. Confíe en mí. Soy su amigo, un verdadero amigo.

JULIA: ¿Y si nos buscan allí?

JUAN: Yo cierro. Y si quieren entrar, empiezo a los tiros. Vamos, le digo que vamos *(De rodillas)*

JULIA: *(Urgentemente)* ¿Me promete?

JUAN: Lo juro, es decir, le prometo *(Salen)*.

La escena está vacía. Entra Julia. Mira la cocina, comprueba que está sola, se revisa la ropa, se compone como puede, se agarra las manos. Busca una polvera y trata de arreglarse la cara y el peinado. Entra Juan también arreglándose la ropa.

JUAN: Ahí tiene. ¿Los escuchó bien, no? ¿Todavía cree que se puede quedar aquí?

JULIA: No, claro, ¿pero entonces qué podemos hacer?

JUAN: Irnos... viajar... Irnos muy lejos.

JULIA: ¿Irnos? ¿Pero adónde?

JUAN: A Suiza, a los lagos. ¿Estuvo allí alguna vez?

JULIA: ¿En los lagos...? No, nunca. ¿Es lindo?

JUAN: Ah, son fantásticos. El lugar es un eterno verano. Hay naranjas, laureles, flores... de todo ¡Ah!

JULIA: ¿Y allí qué hacemos?

JUAN: Abro un hotel. De luxe-first class hotel, para gente first class.

JULIA: ¿Un hotel?

JUAN: Efectivamente, un hotel, un hotel. ¡Eso sí que es vida, créame! Caras nuevas todos los días, varias lenguas al mismo tiempo, ni un minuto de preocupación. Eso: una vida sin nervios, sin tener que pensar en lo que hay que hacer. Siempre hay algo para estar ocupado. Campanillas sonando a cualquier hora, el silbato de los trenes, carruajes que llegan y se van. Y continuamente, como si fuera un milagro, las monedas de oro llenando la caja. ¡Eso sí que es vida!

JULIA: Parece divertido... Pero yo... y yo, ¿qué hago?

JUAN: Usted será la señora de la casa. La perla del establecimiento. ¡Con su figura y su estilo estamos hechos! ¡Va a ser terrible! Sentada detrás del escritorio como una reina, manejando los

esclavos con una campanilla eléctrica. Los huéspedes desfilarán delante de su trono, dejando humildemente los tributos. Señora Julia, usted no tiene idea de cómo tiembla la gente cuando tiene una cuenta en sus manos. Yo le voy a poner sal a los números y después usted le pondrá azúcar con su mejor sonrisa. ¡Ay, sí, vámonos de aquí! *(Busca un horario en sus bolsillos y lo consulta)*... Ahora ya mismo en el próximo tren. Llegamos a Malmö a las seis y media y estamos en Hamburgo a las ocho y cuarenta, mañana por la mañana. De allí a Frankfurt, después un día y ya estamos en los lagos. A ver... espere, en tres días. Eso, en tres días.

JULIA: Me parece fantástico. Pero Juan, dame valor. Decime que me querés, vení, dame un beso.

JUAN: *(Dudando)* Me gustaría, pero no me atrevo. En esta casa, no. Claro que la quiero. ¿Cómo puede dudarle, señorita Julia?

JULIA: *(Tímida y femenina)* ¡¿Señorita?! Lamame Julia, ¿querés? Ahora no hay diferencia entre los dos. Soy simplemente Julia, llamame Julia.

JUAN: *(Atormentado)* No puedo. Todavía hay barreras entre nosotros, y siempre las habrá mientras nos quedemos en esta casa. Ahora mismo está presente el pasado. Allí está el Señor. En mi vida he respetado a nadie tanto como a él... Cuando entro y veo sus guantes sobre la silla, me siento como un chico... Escucho su campanilla y salto como un caballo asustado... Y cuando veo sus botas ahí paradas, tan derechas y orgullosas, me pongo a temblar *(Patea las botas)* ¡Supersticiones! Ideas que nos metieron en la cabeza cuando éramos niños y quedamos para siempre atrapados por ellas. Vámonos a otro país, a una república en la que todos se crean iguales. Que sean otros los que tiemblen ante mi uniforme de portero. Sí, se asustarán, yo sé lo que digo. Ellos se asustarán y yo nunca más. No he nacido para esto. Soy un hombre, tengo personalidad. Dejame clavar las uñas en la primera rama y me verás trepar. Hoy soy un sirviente. Pero el año que viene tendré mi propio hotel, y dentro de diez años seré el dueño de algunas tierras... ¡Ah!

Entonces iré a Rumania y me haré condecorar... Quién sabe... puede ser que hasta termine con un título.

JULIA: ¡Qué maravilloso...!

JUAN: En Rumania se venden títulos. Me compro uno de conde y entonces usted será una condesa. Mi condesa.

JULIA: ¿Qué me puede importar a mí todo eso? Por vos estoy renunciando precisamente a esas cosas. Decime que me querés... ¿Qué soy para vos?

JUAN: Bueno, bueno ya se lo diré mil veces... pero no aquí. Le aviso una cosa: mejor que la termine con las escenas románticas o no hay planes. Debemos pensar en la situación como gente sensata (*Agarra un cigarro y lo enciende*). Ahora nos sentamos cada uno en una silla y hablamos como si nada hubiera pasado.

JULIA: (*Desesperadamente*) ¡Dios mío! ¡No tenés sentimientos!

JUAN: ¿Yo? ¿Que yo no tengo sentimientos...? Tengo muchos, más que nadie, pero sé controlarlos.

JULIA: Hace un rato me besabas el zapato... ahora...

JUAN: (*Severamente*) Eso fue hace un rato. Ahora tenemos que pensar.

JULIA: No me hables así, ¿querés?

JUAN: No le estoy hablando mal, sino sensatamente. Ya cometimos un error, no le sumemos otro. El señor puede llegar en cualquier momento. Para entonces ya debemos saber qué hacer. ¿Qué piensa de mis planes para nuestro futuro? ¿Los aprueba?

JULIA: Me parece todo muy bien pensado. Sólo hay un problema: para un proyecto así se necesita mucho capital. ¿Lo tenés?

JUAN: (*Masticando el cigarro*) Por supuesto. Soy un profesional especializado, con experiencia y conocimiento de idiomas. Yo diría que es un capital adecuado.

JULIA: Pero con ese capital no sacamos ni los boletos para el tren.

JUAN: Es cierto, tenés razón. Por eso es preciso que alguien me preste el dinero.

JULIA: ¿Y a donde vas a encontrar a esa persona?

JUAN: Enseguida la encontraría si venís conmigo

JULIA: No. (*Pausa*) Yo no podría. ¿A quién le puedo pedir dinero ahora?

JUAN: Entonces nuestro plan se derrumba.

JULIA: ¿Y entonces?

JUAN: Las cosas deben quedar como están.

JULIA: ¿Suponés que me voy a quedar aquí para ser tu puta? ¿Con esos idiotas riéndose de mí todo el tiempo? ¿Acaso podría mirar la cara de mi padre después de esto? ¡No! Llévame lejos de este lugar, lejos de la vergüenza y el deshonor. ¡Ay! ¡Qué he hecho, Dios mío, qué he hecho!

JUAN: Por favor, no empiece, señorita. ¿Al fin y al cabo que hizo? Lo mismo que muchas antes que usted.

JULIA: (*Sollozando compulsivamente*) Claro, ahora desprecíame... ¡Estoy cayendo!

JUAN: Ahora cálmese, y empiece a portarse como una señora, los dos estamos en el mismo bote. Vamos, nena, tómese un vino. (*Le sirve*)

JULIA: ¿De dónde sacaste el vino?

JUAN: Del sótano.

JULIA: Pero... ¡Es el cabernet de mi padre!

JUAN: ¿Y qué? ¿Acaso no puede tomarlo el yerno?

JULIA: ¡Y yo tomando cerveza! ¡Yo...!

JUAN: Lo único que prueba es que su paladar es inferior al mío.

JULIA: ¡Ladrón!

JUAN: ¿Me va a delatar acaso?

JULIA: Ay, Dios mío, soy cómplice de un miserable ratero. ¿Pero qué pasa? ¿Estoy borracha, o estoy soñando...? Maldita fiesta... la noche de la felicidad... qué ingenua soy...

JUAN: ¿Ingenua?

JULIA: (*Caminando de aquí para allá*) ¿Hay alguien en la Tierra tan miserable como yo?

JUAN: ¿Por qué tiene que sentirse miserable después de la conquista que se mandó? Piense en la pobre Cristina. ¿Qué se cree, que ella no tiene sentimientos?

JULIA: Ahora me doy asco, pienso que soy una miserable. Pero no lo pensaré por mucho tiempo. Los sirvientes son sirvientes.

JUAN: Y las putas son putas.

JULIA: Dios, Dios, poné fin a esta miseria. ¡Salvame! ¡Salvame!

JUAN: No le voy a negar que siento lástima por usted. Cuando estaba tirado sobre las cebollas y la veía paseando por el jardín de las rosas -ahora se lo puedo decir- me poseían pensamientos asquerosos y sucios como a cualquier chico. Y ahora los veo cumplidos.

JULIA: ¿Cómo...? ¿El que quiso morir por mí?

JUAN: ¡Todos cuentos!

JULIA: ¿Todas mentiras?

JUAN: (*Adormeciéndose*) Más o menos. Una vez leí en un periódico la historia de un tipo que se encerró en un cofre de madera con algunas flores, porque lo perseguían para que reconociera a un hijo...

JULIA: Ya veo... Sos la clase de gente que...

JUAN: Bueno, tenía que inventar algo. A las mujeres se las seduce con lindas historias.

JULIA: ¡Cerdo! Claro... ahora ya le viste la espalda al águila...

JUAN: No fue precisamente la espalda...

JULIA: Y te colgaste de la primera rama...

JUAN: Me agarré, pero estaba podrida...

JULIA: Yo iba a ser el frente del hotel. ¿Cómo un alma humana puede ensuciarse tanto?

JUAN: Lávesela, si la tiene sucia. Y la tiene.

JULIA: ¡Lacayo, mucamo, callate cuanto estoy hablando...!

JUAN: ¡Ah, claro! Pero usted es la puta de este lacayo, la ramera de este mucamo. ¡Cierre la boca y váyase de aquí! Ninguno de mi clase se hubiera portado como usted esta noche. ¿Qué mucama se hubiera regalado a un hombre como lo hizo usted? ¿Ha visto a alguna muchacha de mi clase ofrecer su cuerpo así? Eso sólo lo hacen los animales y las putas.

JULIA: (*Destrozada*) Tenés razón. Golpeame, pisoteame. Es para lo único que sirvo. Soy una porquería, una mierda. Pero ayudame, ayudame a salir de esto, si es que existe alguna salida.

JUAN: No me gusta pegarle a alguien que está indefenso y menos si es una mujer. Pero no le voy a negar que me reconforta comprobar que era sólo una cáscara dorada lo que deslumbraba

mis humildes ojos. Saber que la espalda del águila tiene granos como la mía, que la palidez elegante de las mejillas puede ser solamente polvo, que detrás de las uñas cuidadas puede haber mugre, y que el pañuelo perfumado está roñoso, me produce alegría. Pero, por otro lado, me sorprende descubrir que aquello a lo que yo aspiraba no es valioso, ni siquiera sólido. Todo esto me produce tristeza. Es como si viera una flor en otoño deshojarse bajo la lluvia y hundirse en el barro. (*Apasionándose*) Señorita Julia, usted es gente bien... demasiado para alguien como yo. Ha sido víctima de una momentánea locura, seguramente provocada por el alcohol, y ahora para disimularla se dice a sí misma que me ama. Pero eso no es cierto. Lo que usted siente por mí es sólo una atracción física... y en ese caso, los dos sentimos lo mismo. Pero yo nunca me sentiría satisfecho de ser para usted solamente un animal, su animal particular... y nunca sería otra cosa, porque sé perfectamente que nunca lograré que usted me ame.

JULIA: ¿Estás seguro de eso?

JUAN: ¿Acaso cree que podría pasar? Yo, en cambio, podría enamorarme de usted fácilmente. Es hermosa, fina (*Se le acerca y le toma las manos*), educada, amorosa cuando quiere serlo... y cuando ha despertado la pasión de un hombre, esa pasión nunca muere. (*Le toma la cintura, muy teatral*) Es usted como un vino caliente, cargado de especias, y un beso de sus labios... (*Trata de tomarla y ella huye*)

JULIA: ¡Soltame! ¡Así no se hace!

JUAN: ¿Pero entonces cómo mierda se hace? Las caricias y las palabras finas no sirven. Pensar en su futuro y rescatarla de su error, tampoco. ¿Cuál es la manera?

JULIA: ¡Qué se yo! No hay una forma entre nosotros.

JUAN: Escaparnos es la única.

JULIA: (*Enderezándose*) ¿Escaparnos? Sí, debemos hacer eso. Pero estoy tan cansada... dame otro vaso de vino, ¿querés?... ¡Qué cansada estoy, Dios mío! (*Juan le sirve, ella mira el reloj*) Pero antes debemos hablar. Nos queda tiempo. (*Bebe y pide más con la copa*)

JUAN: No tome tanto, se va a emborrachar.

JULIA: ¿Y qué importancia tiene?

JUAN: Mucha. Es tonto emborracharse. ¿Qué me estaba por decir?

JULIA: Que debemos escaparnos, pero antes debemos hablar. Hablar. Es decir yo quiero hablar. Hasta ahora sólo has hablado vos. Me has contado tu vida, pero yo quiero contarte la mía. Así nos conocemos mejor antes de escaparnos.

JUAN: Un momento. Perdóneme, pero después puede arrepentirse de haberme revelado sus secretos. No me tenga confianza.

JULIA: Pero yo quiero hablar. De cualquier manera, todo el mundo sabe lo que voy a contarte. Mi madre era una mujer de pueblo, de origen humilde, y fue educada con ideas que proclamaban la igualdad y la libertad de las mujeres. Sentía un fuerte rechazo por el matrimonio. Por eso cuando mi padre se lo propuso ella le contestó que sólo aceptaba ser su amante, sin tantas ceremonias. Y así fue. Eso separó a mi padre de su círculo y lo confinó a la vida doméstica. Vida que verdaderamente no le satisfacía. En esa situación, nací yo... muy a pesar de mi madre. Ella quiso educarme naturalmente y, como si esto fuera poco, tenía que aprender todo lo que saben los varones para demostrar que una mujer vale tanto como un hombre si sabe lo que él sabe. Usaba ropa de varón, y me enseñaron a cuidar los caballos... aunque nunca me dejaron entrar en el establo. No solamente aprendí a ensillar, sino también a degollar animales... ¡Qué asco! Mientras tanto, en la finca, los hombres tenían que hacer el trabajo de las mujeres, y viceversa. Pero el sistema falló, todo el mundo se reía de nosotros. Al final, mi padre se impuso y todo volvió a su estado normal. Recién entonces se casaron y mi madre enfermó poco después. No sé de qué, pero tenía convulsiones muy a menudo. Se escondía desnuda en la casita del jardín... y algunas veces se pasaba la noche afuera. En esa época ocurrió el gran incendio, del que probablemente tenés noticias. La casa, las caballerizas, el establo, todo se quemó en circunstancias muy raras. El accidente fue el mismo día en que vencía el seguro y por

negligencia de un sirviente el pago correspondiente llegó atrasado. *(Se vuelve a servir y toma)*

JUAN: No tome tanto.

JULIA: ¡Ay, qué importa! Entonces nos quedamos sin un centavo y tuvimos que dormir en los carruajes. Mi padre no sabía a quién recurrir para conseguir dinero y reconstruir la casa, porque se había peleado con todos sus antiguos amigos. Mi madre le aconsejó que le pidiera un préstamo a un viejo amigo de ella. Uno que tenía un corralón de materiales, que vivía por allí cerca. Mi padre consiguió el dinero sin interés, cosa que le asombró mucho, y así la casa fue reconstruida. *(Vuelve a tomar)* ¿Sabés quién la quemó?

JUAN: Su madre.

JULIA: ¿Sabés quien era el dueño del corralón?

JUAN: El amante de su madre.

JULIA: ¿Y de quién era el dinero?

JUAN: A ver, espere... no, no sé.

JULIA: De mi madre.

JUAN: Y por lo tanto, también de su padre.

JULIA: No, de mi madre sola. No era mucho, pero era de ella. Mi padre no sabía que lo tenía, ni nadie sabe cómo lo consiguió, pero la cuestión es que ella lo había puesto en manos de su amigo.

JUAN: Para que se lo hiciera rendir.

JULIA: Exactamente. Todo eso mi padre lo supo después, pero -claro- ya no podía hacer nada. Ni devolver el dinero al amante de su mujer, ni probar que el dinero era de ella. Esa fue la venganza de mi madre por quitarle el control de la casa. Imaginate, él estaba al borde de pegarse un tiro, y hasta se llegó a correr la voz de que lo había intentado. Pero, al final, vivió. Ella le hizo pagar a mi padre todo lo que había sufrido. Fueron cinco años terribles, te lo aseguro. Mi padre me daba lástima. De ella aprendí a desconfiar de los hombres. Ella los odiaba, y muchas veces juré que nunca sería esclava de ninguno.

JUAN: Y usted los odia como ella.

JULIA: Sí, los odio. Casi todo el tiempo. Menos cuando estoy caliente.

¿Ay, Dios mío, nunca se me calmará?

JUAN: ¿A mí también me odia?

JULIA: Inmensamente. Me gustaría pegarte un tiro, como si fueras un animal salvaje acorralado.

JUAN: ¿Qué hacemos?

JULIA: Irnos.

JUAN: ¿Para atormentarnos mutuamente hasta que la muerte nos separe?

JULIA: No, para ser felices. Un día, una semana, el tiempo que uno puede ser feliz. Y después morirnos.

JUAN: ¡Morirnos! ¡No sea imbécil! Yo prefiero poner en marcha el hotel.

JULIA: *(Sin escucharlo)* Morirnos junto a un lago suizo, donde el sol brilla siempre y los laureles están verdes todo el año... allí, con los naranjos en flor... ¿No querés morir conmigo?

JUAN: Yo no quiero morir. Ni con usted ni con nadie. Principalmente, porque me gusta vivir. Y además considero que el suicidio es un crimen directo contra Dios, que nos dio la vida.

JULIA: ¿Vos creés en Dios?

JUAN: Por supuesto que creo. Y cumplo. Voy al oficio todos los domingos, o de vez en cuando. Y ahora ya estoy aburrido de todo, así que decidimos algo o me voy a la cama.

JULIA: ¿Encontrás otra solución que no sea irnos... escaparnos y casarnos?

JUAN: ¿Y si yo me negara a esa mesalliance?

JULIA: Quelle mésalliance?

JUAN: La nôtre, para mí. Tengo mejores ancestros que los suyos... ninguno de nuestros antepasados es incendiario.

JULIA: ¿Cómo sabés?

JUAN: No tengo pruebas, porque en mi familia no hay recuerdos, sólo hay antecedentes. Yo estuve estudiando su pedigree en un libro que hay en la mesa del salón. ¿Sabe usted quién fue el primero de sus antepasados que recibió el título de conde...? Fue un molinero que dejó que el rey gozara de su mujer durante una guerra. Yo no tengo ningún antepasado noble de ese estilo, no tengo ningún antepasado noble, en realidad. Pero yo podría

llegar a serlo.

JULIA: ¿Es esto lo que recibo por entregarle mi corazón a un sirviente... pero darle el honor de mi familia? ¡Ay, Dios mío! ¡Cómo me arrepiento!

JUAN: ¡Por última vez se lo digo y se lo repito, termínela! ¿Qué mierda quiere? ¿Que rompa en llanto? ¿Que salte por encima de su fusta como un perro, que la bese con ardor, que la lleve al lago por dos semanas, que haga que para después que, y yo que hago después? Esto es muy cansador. Siempre es la misma historia con las mujeres, con cualquier mujer. Señorita Julia, me doy cuenta de que usted no es feliz, de que está sufriendo, pero no entiendo nada. Creo que usted debe estar enferma... sí, indudablemente, ¡está enferma!

JULIA: Por lo menos hableme con cariño... tratame como tratarías a un ser humano.

JUAN: Entonces actúe como un ser humano. Me escupe todo el tiempo y no me da tiempo a limpiarme -en usted, por supuesto-.

JULIA: Ayúdame, ayúdame, decime qué debo hacer para irme.

JUAN: Si yo lo supiera... ya tendría el título.

JULIA: Me porté como una loca, yo sé que me porté como una loca, pero, por Dios, ¿cuál es la salida?

JUAN: Tranquilita, nadie sabe nada.

JULIA: ¡Cómo que no! ¡Los sirvientes lo saben, Cristina también!

JUAN: No con seguridad. Les resultará increíble.

JULIA: Pero podría volver a suceder, una y otra vez...

JUAN: Esté segura; que va a pasar, va a pasar.

JULIA: ¿Y entonces?

JUAN: *(Asustado)* Entonces hay una sola salida, se tiene que ir. Enseguida. Yo no me puedo ir con usted, sin dinero estaríamos listos. Usted se tiene que ir sola, lejos, a cualquier lado.

JULIA: Irme sola. ¿Cómo? No puedo.

JUAN: Lo que debe hacer. Antes que llegue su padre. Si se queda ya sabe lo que sucederá. Cuando se ha cometido un error, uno tiene la tendencia a continuarlo, porque el daño ya está hecho. Y entonces, uno cada vez se descuida más hasta que lo pescan. Así

que váyase, por favor. Después le escribiré a su padre contándole todo, excepto que fue conmigo, eso nunca lo adivinaré y no creo que tenga demasiada curiosidad.

JULIA: Si yo me voy, vos venís conmigo. Vámonos juntos.

JUAN: ¿Está loca, mujer? La señorita Julia se escapó con un sirviente... enseguida saldría en los diarios, y su padre no lo soportaría.

JULIA: No me puedo ir, y no me puedo quedar. Ayúdame. Estoy tan cansada, tan terriblemente cansada... dame órdenes, obligame a hacer algo... no puedo pensar, no puedo actuar...

JUAN: Muy bien, le daré órdenes; vaya a su habitación, vístase, busque plata para el viaje y vuelta.

JULIA: *(Medio en secreto)* Vení conmigo.

JUAN: ¿A su habitación? Pero se volvió loca de nuevo. Vamos, váyase rápido. *(Le muestra la puerta)*

JULIA: ¿No te pedí que me hablaras con cariño?

JUAN: Una orden siempre parece que no fuera cariñosa. Entérese de lo que es recibirlas. *(Sale Julia)*

(Solo, suspira aliviado. Se sienta en la mesa, saca un cuaderno y un lápiz. Saca unas cuentas murmurando ocasionalmente. Entra Cristina vestida para ir a la iglesia trayendo una corbata y una camisola.)

CRISTINA: ¡Dios mío, qué desorden! ¿Qué han estado haciendo?

JUAN: Fue la señorita Julia... Dejó entrar a cualquiera... Vos estarías durmiendo... ¿No escuchaste nada?

CRISTINA: Dormía como un tronco.

JUAN: ¿Ya te vestiste para ir a la iglesia?

CRISTINA: Sí. Me prometiste que íbamos a comulgar juntos.

JUAN: Es cierto. Y veo que has traído el uniforme. Dale, nomás. *(Se sienta, le pone la corbata. Pausa)* ¿Cuál es el evangelio de hoy?

CRISTINA: *(Con sueño)* La ejecución de San Juan Bautista.

JUAN: ¡Dios mío, ese es larguísimo! No apretés, que me estás estrangulando. Estoy tan cansado, tan cansado.

CRISTINA: ¿Qué estuviste haciendo toda la noche? Estás verde.

JUAN: Nada, sentado acá, charlando con la señorita Julia, ¿qué voy a hacer?

CRISTINA: Esa no sabe distinguir el bien del mal.

(Pausa)

JUAN: Digo yo, Cristina...

CRISTINA: Mmm...

JUAN: Es raro, ¿sabés? Cuando uno lo piensa, ella...

CRISTINA: ¿Qué es raro?

JUAN: Todo.

(Pausa)

CRISTINA: ¿Estuvieron tomando juntos?

JUAN: Sí.

CRISTINA: ¿En serio? ¡Mirame a los ojos! ¡Qué vergüenza!

JUAN: Sí.

CRISTINA: ¿Es posible? Pero... ¿es posible? (¡ug!) Eso, no lo hubiera creído nunca.

JUAN: ¿No estarás celosa, no?

CRISTINA: No, de ella no. Si hubiera sido una de las chicas que trabajan aquí, te hubiera arrancado los ojos. Pero con ella, no. No sé por qué... ah, pero qué desagradable...

JUAN: Entonces, ¿estás enojada con ella?

CRISTINA: No, con vos. Es una maldad lo que hiciste. ¡Pobre chica! No me importa quién lo sepa, pero yo no me quedo en una casa donde la gente no respeta a sus patrones.

JUAN: ¿Y por qué debería respetarlos?

CRISTINA: Decilo vos ya que sos tan vivo. ¿Pero vos no querés trabajar para los que se rebajan delante tuyo, no? Para mí, si uno lo hace, el que se rebaja más es uno.

JUAN: Es bueno saber que no son mejores que nosotros.

CRISTINA: No estoy de acuerdo. Si no fueran mejores que nosotros, no tendría ningún sentido tratar de mejorarnos. Pensá en el conde, pobre, pensá en él y en todas las que pasó... no, yo no quiero quedarme más en su casa... Dios mío, y con alguien como vos... si hubiera sido ese joven abogado, ese joven caballero...

JUAN: ¿Qué pasa conmigo?

CRISTINA: No pasa nada pero hay una gran diferencia entre la gente y la

gente. No, esto nunca me lo olvidaré. La señorita Julia, siempre tan orgullosa y fría con los hombres, nunca hubiera pensado que terminaría entregándose a alguien como vos. Ella que casi hace matar a su perrita porque la había llenado un perro cualquiera... No tengo miedo de decirlo, me voy. Me voy para siempre.

- JUAN: ¿Y entonces?
- CRISTINA: Bueno, ya que tocaste el tema, sería bueno que vayas buscando algo, teniendo en cuenta que nos vamos a casar.
- JUAN: ¿Buscar qué? Estando casado no podría tener un empleo como este.
- CRISTINA: No, como este no. Pero te podrías conseguir un puesto de portero o de sereno en la administración -que un pájaro en la mano vale más que cien volando-. Así por lo menos dejarías una pensión para tu mujer y tus hijos.
- JUAN: Sí, está bien, pero no pienso morirme ni dejar pensiones, al menos por ahora. Muchas gracias. Soy más ambicioso.
- CRISTINA: ¿Ambicioso? ¿Qué? Y tus responsabilidades con... ¿Pensá un poco, infeliz!
- JUAN: Por favor, basta, terminala con las responsabilidades... Yo sé lo que tengo que hacer. *(Escuchan cerca de la puerta)* Tendremos mucho tiempo para pensar en eso. Preparate, que vamos a la iglesia.
- CRISTINA: ¿Quién es? ¿Quién está caminando arriba? ¿Qué es ese ruido?
- JUAN: *(Yéndose)* No sé, alguien del servicio.
- CRISTINA: No puede ser el señor. Si hubiera vuelto, lo hubiéramos escuchado.
- JUAN: *(Asustado)* ¿El señor? ¿Qué señor? No, hubiera llamado.
- CRISTINA: Que Dios nos ayude, y lo ayude a él. Yo nunca me he visto mezclada en un lío como este. *(Sale Cristina)*
- JULIA: *(Que entra)* Estoy lista. *(Lleva consigo un bulto)*.
- JUAN: Espere, Cristina está despierta.
- JULIA: ¿Sospecha algo de lo nuestro?
- JUAN: ¿De lo nuestro? ¿De qué? No, no sabe nada. ¡Pero qué se puso, qué facha tiene!
- JULIA: ¿Que tengo?

- JUAN: Está blanca como un muerto y, perdóneme, pero tiene la cara suicida.
- JULIA: Me la voy a lavar entonces. *(Se enjuaga con algún trapo)* Dame algo limpio, por favor. ¡Ay, que está saliendo el sol!
- JUAN: El diablo empieza a perder su poder.
- JULIA: Era hora, ya trabajó bastante por esta noche. Juan, escuchame. ¡Vení conmigo! Conseguí dinero...
- JUAN: ¿Bastante?
- JULIA: Bastante para empezar. ¡Vení conmigo! ¡No puedo irme sola, no sé qué me pasa, es terrible! Pensá: un día feriado, en un tren asfixiante, lleno de una multitud que te empuja y te mira fijo. ¡No puedo, no puedo y no puedo! ¡Y encima tener que ir con los recuerdos... otros días como hoy pero hace años... la iglesia llena de flores... el almuerzo en el comedor grande, la familia, los amigos... la noche en el parque, bailes, música, flores, juegos! Uno se va, se puede escapar, pero se lleva los recuerdos en el equipaje... y los remordimientos... y la culpa...
- JUAN: Iré con usted, pero debe ser ahora mismo, antes de que sea tarde. Ahora mismo.
- JULIA: Preparémonos, entonces. *(Agarra la jaula)*
- JUAN: Vamos sin equipaje. Eso nos delatará.
- JULIA: Sí, nada. Solamente lo que podemos llevar con nosotros en el camarote.
- JUAN: *(Poniéndose el sombrero)* ¿Qué lleva ahí? ¿Qué es?
- JULIA: Mi canario. No quiero dejarlo.
- JUAN: ¡Por favor! ¡No podemos andar con una jaula encima! Usted está loca. Deje eso...
- JULIA: ¡No! Es mi único recuerdo de esta casa... El único ser que aquí me quiere, desde que Diana mostró lo que era. ¡Dejámelo llevar, no seas cruel!
- JUAN: Largue esa jaula, le digo. Y no grite, que Cristina nos va a oír.
- JULIA: No quiero que lo cuide ningún extraño. Prefiero que lo mates... matalo.
- JUAN: Dame el bicho ese, que yo me ocupo.
- JULIA: Está bien, pero que no sufra. ¡No, no puedo!

JUAN: Deme, le digo, que yo lo hago.

JULIA: *(Toma al pajarito y lo besa)* ¿Ay, pobrecito, te vas a morir y dejar sola a tu dueña?

JUAN: No empecemos con las escenas, por favor. ¡Rápido, deme! *(Lo mata sobre la tabla, guillotinéandolo con la cuchilla. Julia se da vuelta)*

JULIA: ¡Matame a mí también! ¡Matame! ¡Podés asesinar a una criatura inocente sin un temblor! Ahora hay sangre entre nosotros... ¡Maldita sea la hora en que me calenté con vos, maldita la hora en que me concibieron en el vientre de mi madre!

JUAN: ¿Qué gana con decir eso? ¡Vamos!

JULIA: *(Se acerca al canario a pesar de sí misma)* No, todavía no quiero irme. No puedo irme, tengo que ver... Sshh... Ahí llega un carruaje, ¿lo oís? *(Escuchan)* ¿Así qué vos pensás que no aguanto ver sangre, no? Creés que soy tan débil... sí, sí... yo podría ver tu sangre y tu cerebro en esa tabla... Me gustaría ver lo que tenés acá nadando en un lago de sangre -creo que podría beber de tu cráneo, enredar mis pies en tus intestinos, y comerme tu corazón asado. Creés que soy débil -creés que te amo, porque mi vientre recibió tu asquerosa semilla, creés que voy a llevar ese embrión bajo mi corazón y que lo voy a alimentar con mi sangre, sí claro, voy a tener un hijo tuyo y le voy a poner tu nombre-; de paso, ¿cuál es tu apellido? Nunca lo oí, lo más probable es que no tengas ni eso. Le podríamos poner "Sra. Lavaplatos" o "Sra. Limpia pisos" Oíme, perro, perro que usás mi collar, lacayo que tenés mi escudo en los botones... yo voy a tener que compartir con vos mi cocinera, ¿suponés que voy a competir con una fregona puta? Ay, creés que soy una cobarde y que me quiero escapar... no, no, ahora me quedo -me-que-do. Que reviente todo. Mi padre volverá y encontrará su secretaire roto y vacío, tocará el timbre dos veces para llamar al lacayo, avisará a la policía. Entonces... yo contaré todo. Todo. Será un buen final. Si es que resulta ser el final. Entonces papá tendrá un infarto y se morirá. Y así termina la historia y descansamos... la paz eterna. El escudo de la familia caerá sobre el ataúd y se romperá en pedazos,

el título se extinguirá y la descendencia del lacayo será colocado en un orfanato, será degenerado y terminará preso.

JUAN: ¡Escuchen cómo habla la gente bien! ¡Muy bien, bravo, señorita Julia! ¡Resucitó el molinero cornudo!

(Entra Cristina)

JULIA: ¡Cristina, salvame! ¡Por favor, salvame de este hombre!

CRISTINA: *(Fría)* Lindo espectáculo para un domingo a la mañana... Esto es un chiquero. ¿Qué pasa? ¿Que quiere decir todo esto? Nunca en mi vida he escuchado gritos y aullidos como los de recién.

JULIA: ¡Cristina! Escuchame, Cristina, Yo te voy a explicar todo.

JUAN: *(Algo tímido y avergonzado)* Bueno, mientras las señoras discuten este asunto, yo voy a aprovechar para afeitarme. *(Sale)*

JULIA: Tenés que tratar de entender. Tenés que escucharme.

CRISTINA: No, yo no comprendo esta clase de cosas. ¿Adónde piensa ir así vestida? ¿Y qué está haciendo él con el sombrero puesto...? ¿Eh?

JULIA: Escuchame, Cristina. Escuchame, te lo voy a explicar todo...

CRISTINA: No quiero saber nada.

JULIA: Es que debés escucharme...

CRISTINA: ¿Escuchar qué? ¿Lo que hizo con Juan? Eso no tiene nada que ver conmigo, es algo entre usted y él. Pero si usted está pensando en convencerlo de que se vaya y se escapen juntos, eso le aseguro que lo cortamos enseguida.

JULIA: Ahora tranquilizate, Cristina, y escuchame. Yo no me puedo quedar aquí y Juan tampoco, así que vamos a irnos...

CRISTINA: ¿Qué?

JULIA: Escuchame... se me acaba de ocurrir una idea ¿Por qué no nos vamos los tres juntos? -Sí, nos vamos de este país -a Suiza- y ponemos un hotel los tres juntos. Vos sabés que yo tengo dinero. Juan y yo lo dirigiríamos, y vos podrías ocuparte de la cocina. ¿No es una idea bárbara? ¡Decime que sí! ¡Vamos! ¡Vení con nosotros, así se arregla todo! ¡Decime que sí! ¡Que sí!

CRISTINA: ¿Ah, sí?

JULIA: Vos no has viajado, Cristina, nunca has estado afuera. Tendrías que salir de aquí y ver un poco el mundo. No tenés idea de lo divertido que es hacer un viaje largo en tren, conocer gente nueva

todo el tiempo, nuevos países. Cuando pasemos por Hamburgo vamos a ir al zoológico, te va a encantar. Vamos a ir al teatro y a la ópera, y cuando estemos en Munich iremos a todos los museos. Imaginate, Cristina: Rubens, Rafael, todos los grandes pintores, todos. Habrás oído hablar de München donde vivía el rey Ludwig, acordate, el rey que se volvió loco. Y vamos a ver los palacios, porque allí todavía hay palacios, como en los cuentos de hadas. Y ya estamos cerca de Suiza. Ay, los Alpes, Cristina, los Alpes son geniales, donde hay nieve en pleno verano... donde crecen los naranjos, y los árboles de laureles están verdes todo el año... Y allí abrimos un hotel. Yo ocuparé el escritorio, mientras Juan recibe a los huéspedes en la puerta; yo haré las compras y contestaré la correspondencia. ¡Ay, Cristina, qué vida viviremos! Los trenes pasan silbando, y llegan los carruajes, mientras las campanillas suenan en las habitaciones y en el corredor, y yo preparando las cuentas con bastante picante. ¡No te imaginás qué tímidos se ponen los turistas cuando tienen que pagar la cuenta! Y vos, vos estarás a cargo de la cocina -no tendrás que cocinar, por supuesto- no, vas a estar muy bien vestida para que te vean los huéspedes -y, mirá, te digo una cosa, no creas que te estoy halagando, pero con tu aspecto, el día menos pensado te casás con un millonario, ya vas a ver. Los ingleses son fáciles de agarrar, los más fáciles. Y entonces vamos a ser muy ricos y haremos construir nuestro propio chalet a orillas del Lago de cómo. Sí, ya sé que algunas veces llueve, pero también algunas veces debe brillar el sol, a pesar de que el cielo siempre está gris. Y, si no, podremos volver aquí, o ir a cualquier otro lado...

(Se lo ve a Juan a la derecha afeitándose con espuma. Escucha aprobando)

CRISTINA: Está bien. Terminó. ¿Usted cree en todo lo que dijo?

JULIA: ¿Sí creo?

CRISTINA: Sí, ¿cree o no?

JULIA: *(Cansada)* No sé. No creo en nada. En nada, absolutamente en nada.

CRISTINA: *(Ve que Juan ha vuelto)* ¿Así que pensabas en irte?

JUAN: *(Pone la navaja sobre la mesa)* ¿Irme? ¡No seas exagerada! Vos misma oíste el plan de la señorita Julia, y aunque ella ahora esté cansada por no haber dormido en toda la noche, me parece que es una propuesta bastante práctica.

CRISTINA: ¡Pero oíganlo! ¿Creés que voy a ser la cocinera de esta arrastrada?

JUAN: Me hacés el favor de ser educada cuando te refieras a la señora ¿Estamos?

CRISTINA: ¡Señora!

JUAN: Sí, señora, ¡¡ Señora!!...

CRISTINA: ¡Pero escúchenlo, por favor!

JUAN: Sí, que me escuches y que hables menos. La señorita Julia es tu señora, y lo que desprecies en ella lo estás despreciando en vos misma.

CRISTINA: Yo siempre me he respetado a mí misma...

JUAN: Para sentirte más que los otros, solamente.

CRISTINA: No, para no rebajarme. ¿Cuándo me has visto jorobando con el mucamo o con el jardinero? ¡A ver!

JUAN: No pasó porque supiste conseguir un caballero como yo. Tuviste suerte.

CRISTINA: Sí, un caballero que le roba avena a los caballos del conde y después la vende por ahí...

JUAN: ¡Mirá quién habla! ¡Todo el mundo sabe que tenés una comisión del carnicero!

CRISTINA: ¿Qué?

JUAN: Decís que no podés respetar a la señora. ¡Por favor...!

CRISTINA: ¿Vas a venir a la iglesia conmigo? Necesitás oír un buen sermón después de lo que has hecho.

JUAN: No, no voy a ir a la iglesia. Andá sola, y confesá tus propios pecados.

CRISTINA: Claro que voy a hacerlo para poder volver aquí con mis pecados perdonados. Y seguramente conseguiré que los tuyos también lo sean. El bendito Señor sufrió y murió en la cruz por nuestra maldad, y, si nos acercamos a Él con sinceridad y humildad en el corazón, Él se hará cargo de todos nuestros pecados. Y los perdonará.

JUAN: ¿Dios también va a perdonarte las coimas?

JULIA: ¿Creés en serio, Cristina?

CRISTINA: Con todo mi corazón, señorita Julia. Estoy tan segura de eso como de que estoy aquí, y lo he creído siempre. Y cuando nuestros pecados son muy graves, ahí se muestra toda la misericordia del Señor.

JULIA: ¡Ah, si yo tuviera tu fe! Ah, si...

CRISTINA: Pero no se puede tener fe sino por una gracia especial del Señor, y no cualquiera la tiene...

JULIA: ¿Quién la tiene, entonces?

CRISTINA: Ese es un secreto de Dios, señorita Julia. Él ve a las personas a su manera. Los últimos serán los primeros...

JULIA: ¿Entonces, Él prefiere a los últimos?

CRISTINA: Y es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja que un rico entre en el reino de los cielos. Así son las cosas, señorita Julia. Bueno, me voy a ir. Y por las dudas cuando pase por las caballerizas le diré al peón que no deje sacar ningún caballo antes de que el conde vuelva a casa. Adiós. *(Sale)*

JUAN: ¡Putá reventada! ¡Y todo por un canario!

JULIA: No nombrés al canario, te lo ruego. ¿Se te ocurre alguna manera de terminar esto?

JUAN: La verdad, que no.

JULIA: ¿Qué harías vos en mi lugar?

JUAN: ¿En su lugar? Espere, vamos a ver. Si yo fuera una mujer... de noble cuna... y hubiera dado un paso en falso... no sé, sí, lo sé.

JULIA: *(Tomando la navaja y haciendo el gesto correspondiente)* ¿Esto?

JUAN: Claro que yo no lo haría. Hay una diferencia entre nosotros.

JULIA: ¿Porque vos sos un hombre y yo una mujer? ¿Tenemos dos soluciones, entonces?

JUAN: Sí, mi solución y la suya.

JULIA: *(Julia sigue con la navaja en la mano)*

JULIA: Yo lo quiero hacer pero no puedo. Papá tampoco pudo cuando tuvo la obligación de hacerlo.

JUAN: Su padre estuvo bien. Primero se tenía que vengar. Y se vengó, nomás.

JULIA: Y ahora mi madre será vengada otra vez gracias a mí.

JUAN: Usted nunca quiso a su padre, señorita Julia.

JULIA: ¿Cómo no lo voy a querer? Pero también lo odio, es obvio. Fue él quien me hizo odiar mi sexo, ser mitad hombre y mitad mujer, nadie. ¿Quién tiene la culpa de esto? ¿Mi padre, mi madre, yo? ¿Yo? Yo no tengo yo, I have not self. No tengo un solo pensamiento que no sea de mi padre, ni una emoción que no sea de mi madre. Y la otra idea, la de que todos somos iguales, es de mi novio, de ese a quien yo llamaba un idiota por pensar eso. ¿Entonces qué culpa puedo tener? La culpa es de Dios, como dice Cristina. No, no va, eso no va. Y eso de que una persona demasiado rica no puede entrar al cielo es trivial. La riqueza no es la riqueza, se está hablando de otra cosa. ¿Qué nos importa de quién es la culpa? ¿Acaso también ella tiene dueño? Pero de todas maneras, yo soy quien tendrá que aguantar las consecuencias.

JUAN: Sí... sí.

JULIA: *(Suenan timbres. Julia se sobresalta. Juan se cambia de saco)*

JUAN: ¡Llegó el señor! Ay, Dios mío, señorita Julia, ¿usted supone que Cristina...? *(Va hacia el teléfono)*

JULIA: ¿Habrás ido a su escritorio?

JULIA: *(Suena timbre)*

JUAN: Sí, señor. Sí, señor, inmediatamente. Enseguida, señor, muy bien señor. En media hora, señor.

JULIA: ¿Qué dijo? Por Dios, ¿qué dijo?

JUAN: Quiere sus botas y el café en media hora.

JULIA: En media hora... entonces... ¡Ay! ¡Estoy cansada! No puedo sentir nada. No me arrepiento de nada. No puedo irme ni quedarme, no puedo vivir, tampoco morirme. ¡Ayúdame...! Ordename algo y te voy a obedecer como una perra. Concedeme esto último para salvar mi honor y mi nombre. Sabés, quisiera hacerlo por mí misma pero no puedo. Empujame, Juan, ordenámelo.

JUAN: No sé. Ahora no sé qué hacer, no entiendo, es como si esta ropa me cambiara. Yo no puedo ordenarle nada a usted. Y justo ahora llama el señor. No puedo explicar bien lo que me pasa. ¡Ah! Este

maldito lacayo que llevo encima... Estoy seguro de que si ahora viniera el señor y me ordenara cortarme el cuello, lo haría sin dudarlo.

JULIA: Imagínate que yo soy vos y que vos sos yo. Actuá como antes, cuando te ponías de rodillas, cuando eras un aristócrata. No, ¡mejor! ¿Has visto cómo hace un hipnotizador en el teatro? *(Juan asiente)* Dice ¡Haga! y la persona hace lo que le ordena. ¡Tome la escoba! Y la persona la agarra. Le dice ¡Barra!, y barre...

JUAN: Pero la persona tiene que estar dormida.

JULIA: *(Como en éxtasis)* Yo ya estoy dormida. Este lugar me parece que fuera de humo, te veo como si fueras una estufa de hierro. Parecés una estufa vestida de negro, con sombrero alto, los ojos brillando, como brazas, y toda tu cara de ceniza blanca. *(Extiende las manos, como si él fuera una estufa)* Qué lindo calor... ¡Y todo está tan claro, tan tranquilo!

JUAN: *(Toma la navaja y se la coloca en la mano)* Aquí está la escoba. Vaya ahora mismo, ahora mismo, ahora que hay luz. Vaya al galpón. *(Le murmura al oído)*

JULIA: *(Como despertándose)* Gracias. Ahora lo hago. Pero contestame algo: ¿Los primeros, ellos también recibirán la gracia? Decímelo, aunque no lo creas...

JUAN: ¿Los primeros? No, nunca. Pero ahora es distinto, señorita, usted ya no está entre los primeros. ¡Está entre los últimos...!

JULIA: Es verdad. Estoy entre los últimos de todos. Soy la última. ¡Ay! no puedo ir. ¡Decímelo una vez más, decime que me vaya...!

JUAN: No, ahora basta. No puedo hacer más nada. No puedo más.

JULIA: Y los primeros serán los últimos...

JUAN: No piense más. No piense nada. Usted me saca toda la fuerza y hace de mí un cobarde... ¿Sonó? ¿Me pareció? No... ¿Y si le pongo un trapo para que no suene? ¡Por Dios, tener tanto miedo a un timbre...! Es solamente un timbre. Tan simple. Hay alguien en la otra puerta, una mano la hace sonar y algo pone la mano en movimiento. Lo único que hay que hacer es taparse los oídos. ¡Taparse completamente los oídos! ¡Entonces va a sonar más fuerte! Seguirá sonando hasta que alguno conteste. Pero entonces

va a ser demasiado tarde. Va a venir la policía a averiguar... *(Suenan dos veces el timbre)*

JUAN: *(Gritando)* Es horrible. Por es la única manera de terminar esto.

¡¡Váyase de una vez...!!

(Sale Julia)

> índice

> Introducción <i>José Tcherkaski</i>	pág. 9
> Alberto Ure	
<i>Entrevistas realizadas en 1984 Parte 1</i>	pág. 15
<i>Entrevistas realizadas en 1984 Parte 2</i>	pág. 27
<i>Entrevistas realizadas en 2003 Parte 1</i>	pág. 37
<i>Entrevistas realizadas en 2003 Parte 2</i>	pág. 52
> Cristina Banegas	
<i>Entrevistas realizadas en 2003 Parte 1</i>	pág. 71
<i>Entrevistas realizadas en 2003 Parte 2</i>	pág. 85
> Griselda Gambaro	
<i>Entrevistas realizadas en 2004</i>	pág. 101
> Las marcas de un encuentro <i>Liliana Mauas</i>	pág. 123
> Psicoanálisis y teatro, una familia electiva <i>Liliana Mauas</i>	pág. 129
> La señorita julia <i>de August Strindberg</i>	pág. 135

> ediciones inteatro

- 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 Sampedro
- didáctica del teatro 1
Coordinación: Ester Trozzo, Luis Sampedro
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 Holovatuck y Débora Astrosky
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 Midón,
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 Finchelmann
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 Gubernori, 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 Montañó
- 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 Sampaolés (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 Juan 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 (1885-1899)
Obras de la Nación Moderna
Selección y Prólogo: Beatriz Seibel
- 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, Erika Halvorsen y Andrés Rapoport.
- la risa de las piedras de José Luis Valenzuela
Prólogo: Guillermo Heras

